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

FERNANDO OLIVEIRA NUNES DE SOUZA

Isai Leirner:

homem de negócios, homem das artes

São Paulo

2019

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

FERNANDO OLIVEIRA NUNES DE SOUZA

Isai Leirner:

homem de negócios, homem das artes

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

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Profª. Drª. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Versão corrigida

São Paulo

2019

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

S729

Souza, Fernando Oliveira Nunes de
Isai Leirner : homem de negócios, homem das artes / Fernando Oliveira Nunes de Souza ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora -- São Paulo, 2019.

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

Título em inglês: Isai Leirner : man of business, man of arts – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Leirner, Isai, 1903-1962 2. Bienal Internacional de Arte de São Paulo 3. Sociologia da arte 4. Arte moderna - Brasil 5. Indústria têxtil 6. Judaísmo I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD80/2019 CDD 22.ed. 709.81

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela concessão de bolsa de mestrado, incentivo e remuneração essencial para o trabalho de jovens pesquisadores no Brasil.

Essa pesquisa não seria possível sem a generosidade sem tamanho de minha orientadora, Ana Paula Cavalcanti Simioni. Agradeço muito por ter me escutado e me acolhido mesmo nos momentos mais difíceis ao longo dessa jornada. Foram anos de convivência que me inspirarão a continuar a carreira acadêmica.

A minha avó, Joana, que não deixou de se preocupar comigo e me esperar, mesmo quando demorava para visitá-la.

Aos meus pais, Eldia e Gilson, pelo incentivo desde sempre em todos os meus projetos, principalmente quando precisei ficar ausente.

Ao meu irmão, Renan, pelo companheirismo e paciência em minhas dificuldades.

Agradeço imensamente aos meus colegas de pesquisa, que hoje são também meus amigos, pelo carinho e apoio na vida acadêmica: Mariana Sacon Frederico, Bárbara Carneiro, Marina Mazze Cerchiaro, Carlos Lima Júnior, Morgana Viana, Gustavo Brocanello, Mariana Leão, Renato Gonçalves, Henrique Balbi, Conrado Vivacqua, Gabriela Frias, Iuri Cardoso e Iatan Ladeia.

Aos professores Marcos Antônio de Moraes e Stélio Alexandre Marras, pela experiência em sala de aula com o estágio PAE.

Aos meus queridos amigos Isabela Morais, Wellington Soares, Odhara Rodrigues, Lucas Faraldo, Beatriz Moura, Malú Damázio, Gustavo Sumares, Mariane Roccelo, Ana Lourenço, Isadora Zibordi, Yasmin Hirao, Ricardo Kuraoka, Juliana Lima, Camila Berto, Victoria Amorim, Letícia Sakata, Marina Vieira, Paula Peres, Roberta Barbieri, Letícia Fucuchima e Mariana Melo. Obrigado por compartilharem comigo as alegrias e tristezas da vida e da pesquisa, esse trabalho também é de vocês.

Agradeço especialmente à Patrícia Anette, pela leitura atenta na revisão desse trabalho.

Às equipes do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Fundação Bienal de São Paulo, do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, da

Biblioteca Nacional, do Museu de Arte de São Paulo e de todas as outras instituições culturais que guardam a memória das artes brasileiras.

Faço um agradecimento especial a Guilherme Raggi Pereira, pelo acompanhamento psicoterápico imprescindível nos últimos meses de trabalho.

Agradeço, sobretudo, a todas as professoras e professores que me guiaram ao longo da minha vida.

Em memória dos meus avós Antônia, Manuel e Edgard.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

SOUZA, F. O. N. **Isai Leirner:** homem de negócios, homem das artes. 138 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente estudo busca compreender a trajetória do industrial imigrante Isai Leirner na constituição do campo cultural da cidade de São Paulo em meados do século XX. Estabelecer as relações e entrelaçamentos entre a carreira profissional e pessoal de Isai Leirner e a complexidade do campo cultural, econômico e artístico de um determinado momento da realidade brasileira é o mote dessa pesquisa, com o objetivo compreender rupturas e convergências entre público e privado. Para tanto, procura-se abordar sua trajetória a partir de alguns grandes eixos: 1) Isai como um estudo de caso significativo para a compreensão da importância da imigração judaica em São Paulo em sua contribuição para alguns universos específicos, como o do campo artístico; 2) Nesse sentido, a fundação do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (1956) e da Galeria de Arte das Folhas (1957) constituem momentos relevantes para perceber a inserção de Isai Leirner no campo e o modo com que essa articula o mundo econômico ao cultural. Finalmente, 3) busca-se desvendar de que modo as relações familiares dos Leirner contribuíram para uma ascensão dos indivíduos que fazem parte desse "clã". Partindo da ideia de da "contaminação de prestígios" de Gilda de Mello e Souza, procura-se conferir atenção especial para a parceria entre Isai e a escultora Felícia Leirner, a qual pode ser indicativa das articulações entre elites econômicas e culturais e as clivagens de gênero em curso no ambiente paulistano daquele momento.

Palavras-chave: Isai Leirner (1903-1962); Bienal Internacional de Arte de São Paulo; Sociologia da Arte; Arte moderna – Brasil; Indústria têxtil; Judaísmo.

ABSTRACT

SOUZA, F. O. N. **Isai Leirner:** man of business, man of arts**.** 2019. 138 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This study aims to understand the trajectory of industrial immigrant Isai Leirner in the constitution of the cultural field of the city of São Paulo in the mid-twentieth century. Establishing the connexions between Isai Leirner's professional and personal career and the complexity of the cultural, economic and artistic field of a given moment in the Brazilian reality is the motto of this research, aiming to understand ruptures and convergences between public and private. To this end, it seeks to approach its trajectory from some major axes: 1) Isai as a significant case for understanding the importance of Jewish immigration in São Paulo in its contribution to some specific universes, such as the artistic field; 2) In this sense, the founding of the Leirner Prize for Contemporary Art (1956) and the Galeria de Arte das Folhas (1957) are relevant moments to understand Isai Leirner's insertion in the field and the way it articulates the economic world with the cultural one. Finally, 3) seeks to unravel how the family relationships of the Leirners contributed to the rise of individuals who are part of this "clan". Starting from the idea of Gilda de Mello and Souza's “contamination of prestige”, special attention is given to the partnership between Isai and the female artist Felicia Leirner, which may be indicative of the articulations between economic and cultural elites and the cleavages of gender in the São Paulo environment at that time.

Keywords: Isai Leirner (1903-1962); São Paulo International Art Biennial; Sociology of art; Modern art – Brazil; Textile industry; Judaism.

LISTA DE MUSEUS, ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES CONSULTADOS

Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo, SP

Biblioteca Walter Wey – São Paulo, SP

Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado – São Paulo, SP

Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo – São Paulo, SP

Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – São Paulo, SP

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – São Paulo, SP

Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo – São Paulo, SP

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, RJ

SUMÁRIO

Introdução **10**

Capítulo 1. A arte dos negócios **17**

1.1.Lá em Varsóvia, aqui em São Paulo 17

1.2.Da Tricot S/A à Tricot-Lã: uma trajetória empresarial 26

Capítulo 2. Os negócios da arte **34**

2.1. Pontos cruzados: metrópole e cultura 34

2.2. Um prêmio chamado Leirner 52

Capítulo 3. "Contaminações de prestígio": Isai e Felícia Leirner, um projeto em parceria **80**

3.1. De Feiga à Felícia 81

3.2. Se é Leirner, é bom 95

3.2.1. Sheila Leirner 97

3.2.2. Adolpho Leirner 103

3.2.3. Jac Leirner 108

3.2.4. Os outros Leirner além dos Leirner 111

3.3. Por fim, *O Porco* 114

Considerações finais **119**

Anexos **124**

Referências **135**

Introdução

> Com o falecimento do sr. Isai Leirner, os meios artísticos paulistas, particularmente no setor das artes plásticas, perdem um dos seus maiores incentivadores. Realmente, Isai Leirner, dedicou grande parte de sua vida em proteger os artistas e, de modo todo particular, àqueles que se iniciavam. Organizou exposições, institui prêmios e, dentre esses, o "Prêmio Leirner", de arte contemporânea, distribuído aos artistas que expõe na Galeria da Folha de São Paulo. Adquiria, ainda, obras de arte, não só para formar sua própria pinacoteca, como também para doá-las a vários museus de arte. Foi diretor-tesoureiro e membro do Conselho Administrativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qualidade de diretor do Centro Cultural Brasil-Israel, fez com que os artistas israelenses participassem dessa mostra de arte. Assim, com a sua ação expandiu-se para o plano internacional, de modo que se tornou um dos grandes fatores de um maior intercâmbio cultural entre os dois países.[1]

A nota de falecimento acima, requerida pelo deputado estadual Jacob Zveibil na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, poderia ser o resumo de uma dissertação de mestrado sobre a trajetória do industrial Isai Leirner. O texto destaca a importância desse personagem para o campo cultural paulistano, ressaltando a sua atuação junto a instituições e a promoção de artistas. No entanto, embora seu nome seja conhecido, especialmente em função do "Prêmio Leirner", pouco se sabe efetivamente sobre ele.

Isai Leirner (1903-1962) foi um empresário judeu polonês que imigrou ao Brasil no final da década de 1920. Fixando residência em São Paulo, fundou no bairro do Bom Retiro, região central da cidade, a malharia Tricot-Lã em sociedade com seu irmão Zimon. Além de construir uma carreira na indústria, Leirner também teve cargos de gestão em instituições culturais, a saber, o Centro Cultural Brasil-Israel, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Galeria de Arte das Folhas. Foi patrocinador do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, láurea concedida entre 1956 e 1963 a artistas de diversas correntes estéticas da época. Isai foi casado com a escultora Felícia Leirner (1904-1996), artista premiada pelas Bienais de São Paulo e que batiza com seu nome o museu com seus trabalhos[2].

---

[1] Diário Oficial do Estado de São Paulo dos Estados Unidos do Brasil. Sábado, 17 de novembro de 1962, página 108, número 254, ano LXXII.

[2] Sobre a bibliografia inicial consultada para estudo da trajetória de Isai Leirner, destacamos: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004; AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989; DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio, distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989 e MORAIS, Frederico. **Felícia Leirner: arte como missão**. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.

Nessa dissertação, pretendemos refletir acerca dos pressupostos que estão vinculados à ideia de uma biografia, e acima disso, de um biografável. É importante ressaltar que com "Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes" não se pretende uma biografia, mas uma análise de trajetória.

A oposição entre biografia e trajetória é fundamental no presente estudo. Ao conceituarmos aquilo que chamamos de "histórias de vida", há um pressuposto de que tais histórias seguem "uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo" (BOURDIEU, 1998, p. 184). A partir desse ponto de vista, fica evidente que há uma posição teleológica da vida do biografado, criando laços e significados entre acontecimentos resgatados e memórias, proporcionando uma análise cronológica e lógica dos acontecimentos pensados como significativos, agenciando o próprio autor em benefício do personagem.

Assim, existe, pois, uma conformação do mundo social de uma identidade organizada, unificada e totalizada, reiterada muitas vezes na nominação, ou seja, naquilo que o nome próprio aglutina, na qual essa individualidade biológica assume constância simbólica. Desse modo, o relato de si e para o outro se aproxima de uma espécie de oficialidade de um discurso público, construído com o intuito de provocar o entrelaçamento de acontecimentos e sujeitos, sempre ativos e unívocos.

Para contornar esse problema, o conceito de trajetória proposto por Bourdieu (1998) recorre à desconstrução do discurso das histórias de vida, que ganham um olhar plural, atento às relações entre sujeitos, suas condições e possibilidades de atuação, seus capitais e suas agências. Desse modo, o autor salienta que a aparente coerência na “vida” do sujeito estudado é não algo efetivo, mas construído pelas narrativas que o abordam. O estudo calcado na noção de trajetória evita a ilusão da coerência, na medida em que escolhe momentos significativos para perscrutar os caminhos trilhados pelo indivíduo dentro de um campo, atentando para suas tomadas de posição nesse percurso. Assim, objetifica-se efetivamente a construção da narrativa, a partir de eventos considerados significativos para as hipóteses levantadas pela pesquisa.

Ao longo do trabalho, há três eixos centrais que correspondem aos capítulos apresentados: 1) a presença dos imigrantes judeus e sua contribuição para os campos da indústria e das artes em São Paulo, durante a I metade do século XX; 2) a importância desse

agente para os meios artísticos, especialmente com a fundação do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (1956) e a Galeria de Arte das Folhas (1957). Esse é um ponto particularmente importante, na medida em que permite compreender, a partir do estudo da trajetória do industrial, as convergências entre os campos econômicos e culturais na capital paulista de meados do século XX; 3) finalmente, pretende-se analisar as relações familiares dos Leirner, compreendendo a ascensão dos indivíduos por meio da construção de um sobrenome de relevância e prestígio. Dedica-se uma especial atenção à parceria afetiva e profissional entre Isai e a escultora Felícia Leirner, a qual pode ser indicativa das articulações entre elites econômicas e culturais e as clivagens de gênero em curso no momento histórico escolhido.

Intitulado “A arte dos negócios”, o primeiro capítulo dessa dissertação examina o início da trajetória dos Leirner no Brasil. Em "Lá em Varsóvia, aqui em São Paulo", descreveremos os primeiros passos da família no país, a instalação no Bom Retiro e o começo das atividades industriais do clã. Nesse capítulo, é feito um percurso histórico da imigração dos diversos grupos de judeus ao Brasil, com a cidade de São Paulo no século XX como o principal recorte local e temporal de entendimento. O outro item desse capítulo, chamado "Da Tricot S/A à Tricot-Lã: uma trajetória empresarial", traz tópicos da história econômica da manufatura têxtil de São Paulo para entender a modernização, industrialização e urbanização acentuadas da cidade de São Paulo no século XX, com atenção especial à indústria da família Leirner como estudo de caso. Com isso, lançaremos os fundamentos tanto para compreender a articulação entre desenvolvimento econômico e consolidação do campo cultural proposta no segundo capítulo, quanto para mostrar a relevância da comunidade judaica para a metropolização da capital paulista.

O segundo capítulo da dissertação é intitulado "Os negócios da arte" e pretende articular a trajetória de Isai Leirner a partir de sua carreira como empresário e benfeitor das artes até sua morte. A relação entre desenvolvimento econômico industrial e a consolidação de um campo cultural na cidade de São Paulo de meados do século XX é apresentada em "Pontos cruzados: metrópole e cultura". O último tópico desse capítulo, chamado "Um prêmio chamado Leirner" traz o histórico da Galeria de Arte das Folhas e do Prêmio de Arte Contemporânea, tópicos essenciais para entender de que modo a trajetória do industrial se consolida e está ligada aos debates estéticos e artísticos daquela época.

"'Contaminações de prestígio': Isai e Felícia Leirner, um projeto em parceria'" é o nome do último capítulo dessa dissertação, que parte da formulação de Gilda de Mello e Souza para deslindar as relações entre os membros da família Leirner. Nesse capítulo, "De Feiga à Felícia" é o tópico de maior importância, por trazer esquadrinhada a parceria entre o industrial e a escultora como relevante categoria de análise. Em "Se é Leirner, é bom", mostraremos como nome, renome e consagração gravitam em torno das trajetórias dos indivíduos do clã Leirner, que reúne artistas, empresários, colecionadores e intelectuais. "Por fim, *O porco*" é o último item do capítulo, que analisa de que modo a obra do artista Nelson Leirner, filho do casal, exemplifica no envio de um porco empalhado a um salão de arte nossas hipóteses das "contaminações de prestígio".

Percebe-se que as trajetórias profissional e pessoal de Isai Leirner são analisadas de modo articulado, uma vez que entre o mundo dito privado e o mundo público existem fronteiras que se borram e se contaminam. Aliás, é a partir das "contaminações de prestígio" (MELLO E SOUZA, 1987) que queremos situar o presente estudo, pensando de que modo o recorte da trajetória se comunga com a parceria entre Isai e sua esposa, a escultora Felícia Leirner. Além de compartilharem o sobrenome, fizeram juntos uma carreira empresarial e cultural com diferentes níveis de autonomia e independência em suas ações, tornando essa análise também tomada por um recorte de gênero enquanto categoria de análise das trajetórias possíveis do casal Leirner. Nesse sentido, segue-se a noção de *significant others* adotada por W. Chadwic e I. Courtivron, que pontuam:

> "Se a crença dominante sobre arte e literatura é que são produzidas por indivíduos solitários, mas as estruturas sociais dominantes estão preocupadas com arranjos familiares, matrimoniais e heterossexuais, como dois criadores escapam ou não limitam esse quadro e constroem uma história alternativa?" (CHADWICK & COURTIVRON, 1993, p. 7, tradução nossa).

No campo artístico, a dimensão da autoria é uma parte fundamental do processo de legitimação de todo um sistema de relações simbólicas. Por isso, trabalhar com uma trajetória é necessário para não reiterar a noção de exemplaridade e excepcionalidade, tão caras à mitologia do modernismo (POLLOCK, 1988). Por isso, a presente dissertação adota algumas noções centrais, conforme já foi dito – a de trajetória (ao invés de biografia) e autorias (compartilhadas) –, para dar conta da dimensão da parceria, que somada aos conhecimentos de diferentes campos do saber, possibilitam a superação da ideia de gênio ou herói individual, ligada também à autoria e masculinidade (CHADWICK, 1994). Com isso, a noção de autoria

como o produto do trabalho de um indivíduo singular, ao qual se atribui qualidades inatas como genialidade e originalidade, é substituída por pensar em sujeitos enredados, capturados por redes de sentido e de poder que constituem seus espaços de ação e investimentos[3].

Ao pensar as contaminações de prestígio, essas "criações compartilhadas implicam, muitas vezes, em assimetrias de poder, ligadas ao maior ou menor reconhecimento dos parceiros nelas envolvidos" (PONTES, 2014, p. 167). Com isso, exige-se da análise o reconhecimento de que as assimetrias podem também estar ligadas ao gênero, ou seja, ao modo com que homens e mulheres vivem de modo desigual as expectativas e as respostas às suas atuações no campo. Em uma cultura que entende a genialidade enquanto criação individual, as narrativas sobre as parcerias contribuem não só para colocar em segundo plano as realizações das mulheres, como também perpetuar os mitos de genialidade ligados aos homens (CHADWICK & COURTIVRON, 1993, p. 10).

No presente estudo, temos não só a construção de um nome e sobrenome de uma parceria afetiva entre Isai e Felícia, mas uma "contaminação de prestígios" que é tentacular e atravessa gerações, emprestando privilégio e distinção a diversos membros familiares. Filha mais velha de Felícia e Isai, Giselda é artista plástica e escritora, ligando sua trajetória principalmente ao desenho e à gravura. As primeiras incursões de Giselda na profissionalização artística abririam as portas do meio cultural para o resto da família, como foi o caso de outro filho do casal, Nelson. Parte do trabalho do artista até hoje é a contestação das instituições e do sistema das artes, e isso se dá justamente devido a sua entrada "facilitada" no meio, patrocinada principalmente pelo capital social de seus pais. Em livro dedicado ao artista, Tadeu Chiarelli (2002) aponta que, ao alavancado pelo capital social de seus pais, a Galeria São Luiz fez uma exposição individual de um Nelson ainda iniciante, sem ao menos que a proprietária visse as obras antes. Além dos artistas mencionados anteriormente, o núcleo central da família também inclui Adolfo, que é medico e engenheiro4.

[3] Para a análise da parceria, serão utilizadas no terceiro capítulo da dissertação as premissas metodológicas abordadas principalmente em duas obras: **Significant others: creativity and intimate partnership** (1993), organizada por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, e **Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais** (2014), organizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, Cláudia de Oliveira, Joëlle Rouchou e Monica Pimenta Velloso.

[4] É recorrente a confusão entre Adolfo Leirner, filho do industrial, e Adolpho Leirner, filho de Simão Leirner, irmão de Isai. Não são só pesquisas rápidas em sites de busca que confirmam a desinformação: até mesmo a bibliografia aqui consultada coloca o colecionador como filho de Isai, como o livro de Morais (1991).

Filha de Giselda, Sheila Leirner é uma importante crítica de arte, tendo participado ativamente das Bienais de São Paulo, marcando a história da exposição com a "Bienal da Grande Tela" na década de 1980. Na chamada "era dos curadores", período que abrange principalmente as décadas de 80 e 90 do evento, Sheila é lembrada pela bibliografia das Bienais como uma das precursoras de uma curadoria que ganha proeminência sobre os artistas e suas obras. Filho de Zimon Leirner, irmão de Isai, Adolpho é engenheiro e industrial, mas ganha destaque no campo das artes por ser um dos maiores colecionadores de arte concreta brasileira. Jac Leirner, sua filha, é um grande nome da arte contemporânea do Brasil, com boa repercussão crítica e aceitação no mercado. Podemos citar também a outra filha de Adolpho, Betty, artista conceitual que transita entre o vídeo e a fotografia.

Essa breve apresentação do circuito familiar dos Leirner é importante para mostrar a plena inserção deles no campo. Temos aqui como hipótese que em parte, tal situação foi possível por conta da atuação pioneira e determinante do casal Leirner no campo artístico dos anos 50. Ainda assim, é preciso frisar que o estudo das parcerias e das trajetórias desses indivíduos não pretende embarcar em vontades, desejos e intenções isoladas, mas compreender como são também os reflexos e reverberações das condições dos campos de produção simbólica.

O reconhecimento da obra de Felícia Leirner será destaque do último capítulo, com especial atenção à criação do museu de esculturas com seu nome em 1978[5], ou seja, a atribuição máxima de autoridade, habilidade e prestígio no campo artístico em sua carreira. A morte de Isai em 1962 inaugura uma nova fase na carreira da artista com sua mudança para Campos do Jordão, que não só proporcionou novas experimentações estéticas, mas fez Felícia entrar em contato com autoridades de uma cidade estratégica nos campos culturais e políticos paulista, o que possibilitou a doação de terreno e obras ao patrimônio público, mostrando também a indissolubilidade dos laços afetivos e profissionais. Prova disso é a menção tímida ao nome da rua onde a artista morou em Campos do Jordão: em uma matéria celebrando a doação e transposição das obras da escultura de sua residência no centro da cidade até as proximidades do Auditório Cláudio Santoro, descobrimos que Felícia morava na rua Isai

[5] Apesar da fundação datar da década de 70, o Museu Felícia Leirner só foi incorporado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo pelo decreto nº 46.466, de 28 de dezembro de 2001. Até essa data, as obras eram apenas incorporadas ao patrimônio do Estado e faziam parte do jardim do Auditório Cláudio Santoro, principal instituição cultural de Campos do Jordão.

Leirner, homenagem ao seu falecido marido que só pudera acontecer com a mudança da artista para a cidade.

Depois de esboçados os preâmbulos dessa dissertação, talvez o pequeno excerto de um poema de Felícia possa melhor resumir e explicar a intenção desse trabalho:

Nos jardins de minhas esculturas
As pessoas passam, olham e comentam.
E de repente alguém me avista e aí vem a clássica
pergunta: você que é a escultora, você que fez tudo isto?
E eu, sem jeito, respondo bem baixinho: não fui só eu,
fomos muitos.[6]

[6] Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos, 2014, p. 7.

Capítulo 1. A arte dos negócios

1.1 Lá em Varsóvia, aqui em São Paulo

Isai (Varsóvia, 1904 – São Paulo, 1962) e Felícia Leirner (Varsóvia, 1904 – São Paulo, 1996) imigraram já casados ao Brasil em 1927 vindos de Varsóvia, capital da Polônia. Judeus, se conheceram em um clube de escritores, local onde se reunia a inteligência judaica polonesa, espaço possível de encontro de pessoas de diferentes estratos sociais unidos pela cultura de Varsóvia. Segundo as lembranças da filha mais velha do casal, a artista e escritora Giselda Leirner, seu pai era um "jovem e convicto socialista, que não era bem-aceito pela sua família de eruditos porque pertencia a um meio de abastados industriais", enquanto sua mãe viera de uma família de origens modestas, ligadas ao mundo campesino e aos entornos da capital (LEIRNER, 2014, p. 143).

Ambos se encontravam também na Ópera de Varsóvia, onde Felicia, nascida Aischembaum, fora primeira-soprano. Frequentar a ópera fazia parte da rotina da família do futuro industrial: ligado a uma cultura erudita da alta burguesia judaica polonesa, Isai não aprendera o iídiche, indicando o perfil mais cosmopolita e não estritamente religioso de sua família. Além disso, estudou em escolas renomadas da capital, frequentando conferências e encontros de associações literárias (LEIRNER, 2014, p. 143). Se as condições econômicas separavam o casal, a cultura e a religião os uniram.

Em busca de melhores condições de vida no Brasil em meio às perseguições culturais e religiosas contra judeus intensificadas no Leste Europeu, Isai e Felícia chegaram no país em 1927, trazendo também a mãe da futura escultora, que falava apenas iídiche. Nunca mais voltaram ao país de origem, pois "a Polônia tinha deixado um gosto amargo, pelo preconceito antissemita e pela intolerância que ali existia e continuou existindo mesmo depois da guerra" (LEIRNER, 2014, p. 138).

As primeiras recordações de Giselda – usadas aqui como um fio condutor para se retraçar a trajetória do casal e da família – se voltam para a casa da família na rua Júlio Conceição, a primeira residência no Brasil, no Bom Retiro, bairro que acolheu grande contingente de imigrantes judeus em São Paulo[7]. Com conhecimento suficiente para operar maquinário, mas nenhum capital de investimento, Isai foi trabalhar como operário de uma

[7] Sobre a imigração judaica no Brasil, em especial, em São Paulo, é incontornável: FALBEL, Nachmann. **Judeus no Brasil:** estudos e notas. São Paulo: Edusp; Humanitas, 2008. KOSMINSKY, E. "Os Judeus no bairro do Bom Retiro (São Paulo: 1925-1955)". In: **Cadernos CERU**, v. 13, p. 47-71, 1 jan. 2012.

malharia[8]. Em pouco tempo, a família Leirner se mudou para a rua Ribeiro de Lima, nas cercanias do Jardim da Luz, morando no térreo de uma casa de dois andares. Foi nessa casa que nasceu a indústria da família:

> No fundo do quintal, meu pai armou uma oficina de malharia, com duas máquinas que eram chamadas de retilíneas. As circulares, bem mais imponentes, apareceriam depois. Assim fomos crescendo. Minha mãe ajudando meu pai, costurando e bordando nossas roupas. Felícia era exímia bordadeira e tinha muita habilidade com o tricô e o crochê […]. Conforme prosperavam, meus pais também iam fazendo amigos, todos judeus poloneses que continuavam a chegar em fuga da penosa situação europeia. Muitas vezes acolhiam um ou outro casal em casa, até que conseguissem situação mais confortável. (LEIRNER, 2014, p. 138).

A primeira menção na imprensa encontrada sobre a atividade econômica da família Leirner data de 1935, oito anos após sua chegada ao Brasil. Na ocasião, uma vistoria da Diretoria de Obras e Aviação da Prefeitura Municipal de São Paulo atesta que a empresa, sob nome jurídico "Isai Leirner", possuía alvará para funcionamento[9]. Morando e trabalhando ao número 48 da rua Ribeiro de Lima, no Bom Retiro, os Leirner obtinham sua renda da produção e venda de artigos de malha[10]. Logo ao lado, no número 25-A da mesma rua, o irmão de Isai, Zimon Leirner, vendia "artefactos em seda, lã e algodão" para homens, mulheres e crianças na malharia Tricot[11]. De empresas familiares, coexistindo no mesmo endereço de residência dos irmãos, surgirá a indústria têxtil Tricot-Lã, cuja história será detalhada neste mesmo capítulo.

Sobre os aspectos econômicos do período aqui estudado, a historiografia assinala a década de 1930 como um marco do processo de industrialização brasileiro. De acordo com Flávio Saes "Pode-se afirmar que nos anos 30, superado o forte impacto inicial da crise de 1929, teve início o processo de substituição de importações, mecanismo fundamental da industrialização brasileira, pelo menos até os anos 60" (SAES, 2004, p. 245). Nesse cenário, São Paulo desponta como um dos principais núcleos industriais do país. No ramo da indústria têxtil, de especial interesse a esse estudo, Saes analisa os dados referentes ao setor no ano de 1945 e aponta que mais da metade das empresas em atuação no período surgiram depois de 1920.

> Tudo indica ter ocorrido significativa expansão num ramo já bem estabelecido. Observa-se também a ramificação do setor têxtil, pois, além de algodão e juta, encontramos fábricas de lã e raiom, sugerindo o esforço, aparentemente bem-sucedido, de algumas formas de substituição de importações (SAES, 2004, p. 249).

---

[8] Até a conclusão da pesquisa, não foram encontradas mais informações sobre a malharia referida por Giselda Leirner.
[9] ACTOS officiaes. **Correio Paulistano.** São Paulo, 9 de março de 1935. HBD/Bndigital.
[10] EDITAES. **Correio Paulistano.** São Paulo, 11 de agosto de 1935. HBD/Bndigital.
[11] CLASSIFICADOS. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1936. HBD/Bndigital.

No final da década de 1920, o Estado de São Paulo concentrava 30% dos estabelecimentos industriais do Brasil, com 27% de todo o capital investido no país, 29% dos operários e 31,5% de todo o valor produzido no setor doméstico, segundo Felipe Pereira Loureiro em trabalho sobre a indústria têxtil paulista entre os anos de 1929 e 1950 (2007, p. 21). Para este autor, é preciso assinalar o papel preponderante da Indústria Têxtil nesse contexto de ascensão industrial, uma vez que o ramo concentrava mais de 30% da força motriz e do valor produtivo, além de quase 50% do capital investido.

Em especial, a capital paulista agregava sozinha 64% dos capitais investidos e 60% dos operários empregados no setor (LOUREIRO, 2007, p. 24). Dentre os fatores que explicam tal concentração, o autor destaca

> […] o crescimento do mercado consumidor da cidade; a expansão da malha ferroviária do estado, permitindo fluxo barato e rápido de mercadores e matérias-primas; o surgimento de redes de distribuição de energia elétrica; e a formação de um verdadeiro mercado de capitais na mesma, em razão da concentração bancária (LOUREIRO, 2007, p. 24).

Loureiro assinala ainda a preponderância de pequenos estabelecimentos na capital, em quantidade cinco vezes superior às áreas interioranas. É justamente esse o caso dos negócios iniciais de Isai Leirner: uma pequena indústria no ramo têxtil, instalada na cidade de São Paulo.

A Grande Depressão de 1929[12] afetou de maneira drástica a indústria têxtil paulista. Seguindo a interpretação de Celso Furtado sobre os anos de 1930 (2007), apesar dos efeitos negativos em curto prazo, em longo prazo o encarecimento de bens externos – devido à crise econômica estadunidense –, aliado às políticas de desvalorização monetária do governo getulista, proporcionaram algumas das condições para processo de substituição das importações. Segundo Furtado, o começo dos anos 30 ficara marcado por uma crise econômica complexa, marcada pela preponderância do café nas pautas brasileiras de exportação, no agravo da crise da Bolsa de Nova Iorque no cenário internacional e nas dificuldades provocadas pelo resgate do mercado externo praticado pelo governo ao subsidiar o déficit de exportações, gerando uma crise cambial logo no começo da década. Assim, o processo de substituição de importações precisa ser encarado também com suas ambiguidades, pois, de fato, corresponde mais aos efeitos de uma crise econômica

[12] Sobre a Grande Depressão de 1929 e seu impacto na economia brasileira, consultar: PEREIRA, Wagner Pinheiro. **24 de Outubro de 1929**: a Quebra da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

generalizada do que de fato do crescimento de emprego, renda e consumo de períodos anteriores.

Desse modo, Loureiro enxerga parte do incentivo à economia doméstica advinda desse processo de maiores condições de competitividade da produção nacional em um cenário externo marcado ainda pela crise da Bolsa de Nova Iorque de 1929 (2007, p. 55). Dentre os setores têxteis, as malharias foram as mais beneficiadas pelo incentivo à indústria doméstica e ao crescimento do mercado consumidor de bens não-duráveis, de maneira a estimular a concentração industrial em torno desse nicho (LOUREIRO, 2007, p. 65).

A década de 1930 foi marcada por oscilações, no entanto, no desenvolvimento da indústria têxtil do Estado de São Paulo. Se, por um lado, o mercado interno crescia devido à urbanização e ao incentivo à industrialização, por outro, o fim da política cambial monopolística do Banco do Brasil, somado à desvalorização da moeda nacional[13], deixando os bens importados mais caros, criando momentos de estagnação do setor em meados da década (LOUREIRO, 2007, p. 77). De acordo com Loureiro, a retomada do crescimento da indústria têxtil só se deu às vésperas dos anos 1940 por conta da recuperação do mercado consumidor em São Paulo com a baixa do índice geral de preços e a melhoria do nível de salário interno, uma vez que a maior disponibilidade de divisas ajuda agentes privados a comprarem (2007, p. 83).

Nesse cenário, a cidade de São Paulo retoma um processo de crescimento industrial e um fortalecimento do mercado interno: "Em 1940, a indústria têxtil paulista concentrava quase a metade do número de estabelecimentos [industriais] (45,2%), do capital investido (45,4%), dos trabalhadores empregados (43,6%) e da força motriz (44,1%) existente nas fábricas de tecidos locais", aponta Loureiro (2007, p. 83)[14]. No interregno de 1920 a 1940 – ou seja, entre a década em que ocorre a chegada dos Leirner ao Brasil até o início da principal indústria da família –, o valor produtivo da indústria paulista praticamente dobrou, de 36,6% para 60% do total doméstico da indústria. Somente entre os anos de 1939 e 1944, foram fundadas mais de 323 unidades produtivas têxteis em São Paulo. Para se ter uma ideia, Loureiro aponta que de 1933 a 1935, foram criadas apenas 42 novas fábricas (2007, p. 93).

Dentre os diversos ramos da indústria têxtil, o lanífero, ao qual se dedicou a família Leirner, é justamente aquele em que foram observadas as maiores taxas de crescimento entre

[13] Na época, o Banco do Brasil monopolizava o câmbio, ou seja, toda e qualquer importação e exportação deveria passar por essa instituição bancária a fim de determinar valor prescrito da transação nas respectivas moedas. Tal política em semelhança à tabela de preços provoca distorções no mercado cambial.

[14] Sobre a industrialização de São Paulo, consultar: DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945).* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

os anos de 1939 a 1945. Ocorre nesse nicho um aumento de 48,8% no número de estabelecimentos e de 193,8% no valor de produção (LOUREIRO, 2007, p. 103). Comprovando o desenvolvimento do setor, o autor elenca alguns dados comparativos:

> Em 1939, de cada 100 trabalhadores das fábricas de tecido, 7,7 estavam empregados no ramo das lãs. Em 1944, este número havia subido para quase 10 operários. Já o valor de produção lanífero ascendeu de 11,3% (1939) do total têxtil paulista para quase 17% (1944), uma elevação superior a 49% (LOUREIRO, 2007, p. 103).

Os dados arrolados evidenciam que o desenvolvimento econômico da indústria da família Leirner coincide totalmente com um período de ascensão geral, no país, do setor a que ela se dedicava.

Outro elemento importante para a compreensão da trajetória de Isai Leirner diz respeito à sua origem imigrante e judaica. Desde o século XIX, a cidade de São Paulo recebeu constantemente imigrantes judeus, mas as levas mais se tornaram mais evidentes a partir das primeiras décadas do século XX. Na década de 1920, quando os Leirner vêm ao Brasil, o recenseamento do IBGE aponta a chegada de cerca de 30 mil judeus. Só na cidade de São Paulo, em 1950, os dados assinalam a presença de 22.808 residentes (SAES, 2004).

Após a Primeira Guerra Mundial, inicia-se a chegada de grupos da Europa Oriental (com destaque para Polônia, Romênia, Lituânia), em sua maioria compostos por judeus de origens populares (classes trabalhadoras), os quais de um modo geral fixaram residência no bairro do Bom Retiro. Segundo Saes, o perfil geral era de falantes de iídiche e, quando religiosos, de orientação mais conservadora[15].

Agremiações como o Centro Brasileiro Hebraico e a Congregação Israelita Paulista (fundada em 1936) surgiram para promover o encontro entre judeus de diferentes grupos e origens imigratórias, de forma a auxiliar em seus encontros, acolhimento e integração junto à sociedade paulistana. Como sugere a bibliografia consultada, tais instituições procuraram atenuar os conflitos que existiam entre os grupos, que também decorriam, em parte, da situação de expansão econômica da cidade, na qual "os judeus da Europa Oriental, mais antigos, mais numerosos, com sólida implantação econômica, estabeleceram importantes vínculos econômicos com a sociedade local e em ascensão social" (SAES, 2004, p. 146). Esse ponto deixa uma pista para entender de que modo a família Leirner poderia inserir-se nesse panorama de imigração. Como demonstraremos a seguir, as associações comerciais dos Leirner agregam desde famílias judaicas de imigração do início do século XX até recém-

[15] Comparando essas informações com a crônica da chegada dos Leirner ao Brasil e sua região de origem, alguns dados coincidem, levando a crer que fazem parte justamente desse grupo imigratório mencionado na obra de Saes, 2004.

chegados ao Brasil nos anos 30 e 40, criando condições favoráveis para consolidação social desses diferentes grupos.

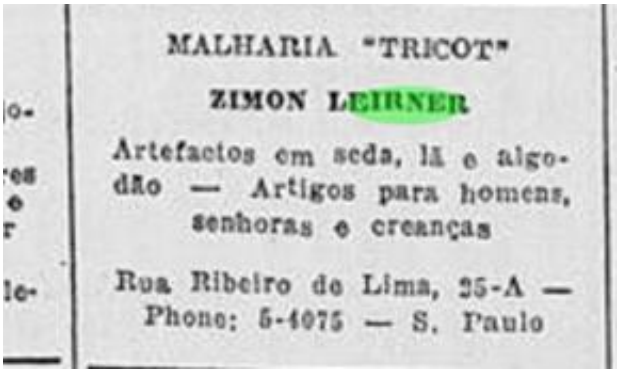

IMAGEM 1 Anúncio da malharia. Fonte: *Correio Paulistano*, 08/01/1936. Reprodução: Hemeroteca Digital.

Em 1936, o jornal Correio de São Paulo traz uma notícia referente à Indústria de Leirner. Na mesma página, encontramos outros sobrenomes judaicos noticiando também seus produtos. Ao lado da malharia de Zimon, sobrenomes como Schvartz, Schmiliver, Goldberg, Kulikosvky e Singer anunciam suas marcas e empresas, majoritariamente têxteis[16].

Na mesma página, um artigo de Fernando Levisky[17] intitulado "Israel no Bom Retiro" faz um tratado histórico resumido da imigração judaica no país e dá atenção especial ao bairro do centro de São Paulo. No texto, Levisky esboça a figura do "judeu errante", que fugindo dos "'pogroms', dos ataques e das injustiças" encontra amizade na "hospitaleira e acolhedora gente do Brasil"[18]. Segundo o autor, eles se destacaram em São Paulo pela diversificação da indústria nacional no quadro da já citada substituição das importações, com o pioneirismo na indústria do papel (provável referência à família Klabin), seguido pelos têxteis, principalmente na região do Bom Retiro:

> A rua José Paulino, que é a artéria principal de todo o movimento bomretirense, apresenta quotidianamente uma acção verdadeiramente dynamica. Lojas e mais lojas, armazéns e mais armazéns formam o conjuncto maravilhoso da rua José Paulino, fazendo dessa via pública uma interminável exposição productos nacionaes. Fábricas, casas comerciaes, atacadistas ou não, cooperativas, restaurantes, cinemas e cafés, tal é o panorama da rua José Paulino, de onde saem enormes caminhões, transportando mercadoria para embarque nas estações. É a exportação paulista, que tanto nos ufanamos.[19]

[16] Cf.: CLASSIFICADOS. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1936. HBD/Bndigital.
[17] É autor de outros livros sobre a mesma temática, como **Israel no Brasil** e **Enciclopédia judaica resumida**.
[18] ISRAEL no Bom Retiro. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1936. HBD/Bndigital.
[19] ISRAEL no Bom Retiro. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1936. HBD/Bndigital.

A escolha por fixar residência ao lado do Parque da Luz, do Liceu de Artes e Ofícios e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por parte dos irmãos Leirner, no bairro do Bom Retiro, não foi por acaso. A área foi (e continua sendo) um ponto importante de parada e estadia para diferentes grupos imigrantes em São Paulo, inclusive da comunidade judaica (FALBEL, 2008). Contudo, ainda que o bairro esteja associado a uma "identidade judaica", Sara Feldman aponta que desde o final do século XIX ele congregou um perfil misto de moradores, tendo sido ocupado por diversos grupos estrangeiros (italianos, portugueses), sendo os judeus, na realidade, minoritários.

> Apesar do bairro manter seu caráter múltiplo, apesar da permanência e potencialização de processos pré-existentes no bairro desde sua origem, é neste momento que se confere ao Bom Retiro uma identidade étnica – bairro dos 'israleitas' ou 'dos judeus'. Os dados do censo de 1934 mostram que de um total de 28.449 moradores do Bom Retiro, 64,4% são brasileiros e 35,6% são estrangeiros. E destes, 11% são italianos, 2, 54% portugueses, 2,3% russo, e entre últimos [sic] estão incluídos os judeus (ARAUJO, 1940, p. 235 *apud* FELDMAN, 2011, p. 45)

Segundo Feldman, o que explica essa atribuição de uma identidade judaica ao bairro é justamente o fato de que, entre 1929 e 1945, ele se torna um centro de produção de roupas feitas, um ramo no qual os judeus são protagonistas (FELDMAN, 2011, p. 46). Para se ter uma ideia, entre os 310 estabelecimentos de empresas no setor que ocorrem entre 1928 e 1945, apenas uma dezena não pertence a judeus (FELDMAN, 2011, p. 50).

De todo modo, uma característica marcante das imigrações de judeus ao Brasil e a outros territórios de diáspora é a tendência a criar redes de apoio, possibilitando a acolhida e fixação de imigrantes, garantindo seu bem-estar e prosperidade. Em São Paulo, as comunidades que se organizavam ou se institucionalizavam "nos centros urbanos mais importantes do nosso território, entre outras instituições (sinagogas, escolas e demais) procuravam criar uma entidade que devesse ter como finalidade facilitar a vinda e a adaptação do imigrante ao novo solo onde ele deveria se radicar" (FALBEL, 2008, p. 299).

A Sociedade Beneficente das Damas Israelitas, fundada em 15 de junho de 1915, foi uma das primeiras casas de auxílio aos imigrantes no Brasil. Entre suas fundadoras, encontramos nomes conhecidos, como Klabin, Mindlin e outras mulheres da comunidade judaica. Já em 1924, com o aumento da imigração israelita depois da Primeira Grande Guerra, surge a Sociedade Pró-Imigrante, sob orientação do empresário Horácio Lafer[20] (FALBEL,

[20] Horácio Lafer (1900-1965) nasceu em São Paulo e foi empresário e político. Formado em Direito e Filosofia pela USP, foi eleito deputado federal e também nomeado ministro da Fazenda do último governo de Vargas e ministro das Relações Exteriores de Juscelino Kubitschek. Em sua carreira, foi nomeado diretor da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) e também cofundador das indústrias Klabin, junto a seus primos. (**DICIONÁRIO Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001 *apud* HORÁCIO Lafer. **CPDOC:** A Era Vargas, Biografias. Disponível em:

2008, p. 303). Em seu artigo, Sarah Feldman aponta a importância dessas redes de solidariedade para a integração dos judeus em São Paulo. Segundo a autora, os primeiros judeus aportados em 1880, como os Tabacow, Teperman, Klabin, Segall e Lafer serão os que tenderão a assumir o controle dessas entidades de apoio, além de doarem os terrenos para suas sedes (FELDMAN, 2011, p. 55).

Outro exemplo de entidade é a EZRA – Sociedade Israelita Amigos dos Pobres (1916), que mostra o perfil dessas instituições: no geral, elas tinham como função angariar recursos por seus fundadores e promover eventos culturais e sociais. Com o tempo, diversas outras instituições similares, ou mais dedicadas a grupos específicos (Associação de Auxílio da Bessarábia; Associação dos Israelitas Poloneses) também se instalam no Bairro do Bom Retiro. Também nele se concentra uma série de Sociedades Cooperativas, que promovem auxílio de financiamento para os empresários judeus.

Àquela altura, quem conhecesse o Bom Retiro ficaria surpreso pelo seu rápido progresso, mas também notaria a presença desses diversos núcleos de sociabilidade no bairro. A contribuição da comunidade judaica às artes não escapa a Levisky em seu artigo supracitado: "Músicos, maestros, pintores, architectos e theatrólogos, são muitos os artistas israelitas, aqui nascidos ou naturalizados, que, em exposições, concertos e 'tournées', realisadas no paiz e pelo estrangeiro, têm glorificado o nome nacional"[21].

Em estudo sobre as influências da cultura judaica na arte contemporânea, Niels Cartus (2014) desdobra a hipótese de que a visão liberal de judaísmo que muitos imigrantes trouxeram ao Brasil no século XX influenciou diretamente o contato com as artes plásticas. Para o pesquisador, as artes plásticas são um "indicador do campo de tensão entre assimilação e autonomia" da identidade do judaísmo brasileiro. O autor acredita que, no caso dos artistas imigrantes, a integração bem-sucedida tenha levado à perda de uma identidade cultural própria, com uma influência apenas "marginal" da temática e da cultura judaicas em suas obras (CARTUS, 2014, p. 44).

Felícia Leirner, Lasar Segall, Fayga Ostrower, Franz Krajcberg, Emeric Marcier, Gregori Warchawchik e Olaf Prochnik (os dois últimos arquitetos), entre outros, constituem uma parcela de artistas que não nasceram no Brasil, mas fizeram grande parte de sua carreira aqui, compondo de maneira importante um panorama social e cultural que começa na Semana de Arte Moderna e vai até as primeiras Bienais. Na análise de Cartus, esses artistas não

---

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Horacio_Lafer>. Acesso em: 29/09/2019 às 17:05).

[21] ISRAEL no Bom Retiro. **Correio de São Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1936. HBD/Bndigital.

explicitaram uma identidade judaica em razão do processo de assimilação no novo país. Para ele, em resumo, "o objetivo dos imigrantes judeus era a integração na sociedade brasileira e no mercado artístico nacional, e esse processo teria sido certamente dificultado por uma autonomia cultural mais forte." (CARTUS, 2014, p. 54)[22].

Embora não seja o caso, aqui, de procurar uma "identidade judaica" nas obras e nas trajetórias dos agentes – uma vez que isso pode esbarrar num essencialismo indesejável, já que os imigrantes judeus, conforme indicado, são oriundos de diversos países e regiões, com culturas, línguas e tradições distintas, entre outras clivagens –, é interessante recuperar um ponto do raciocínio do autor citado: o de que a integração dos judeus no Brasil teria sido bem-sucedida, especialmente no campo das artes. O "apagamento" de suas contribuições específicas seria resultado dessa integração plena.

A identidade étnica marca também o bairro do Bom Retiro, com dinâmica territorial própria marcada justamente pela imigração. Como aponta Feldman (2011, p. 46), a territorialização do bairro em termos identitários se deu de maneira seletiva em função do universo de trabalho que se constrói ali:

> De 1929 a 1945, o bairro se especializa e se consolida como um centro de indústria e comércio de roupas feiras, e nesse processo os judeus são protagonistas. Embora negócios por contra própria dos mais variados ramos estivessem massivamente presentes no bairro, e estabelecimentos de confecção de judeus estivessem em outros bairros da cidade, ocorre no Bom Retiro um processo singular e diferenciado. A organização da base material compreendendo todos os elementos da cadeira de produção e vendas, num território delimitado e fortemente concentrado em um grupo de estrangeiros – uma economia de base étnica – é o que lhe confere uma identidade. (FELDMAN, 2011, p. 46).

Como argumentado, identidade não pode ser dissociada do desenvolvimento econômico das famílias judias em São Paulo da primeira metade do século XX. Se na arte e na cultura a aspiração a uma identidade judaica seria um empecilho à inserção no campo brasileiro, na indústria e no comércio é justamente a afirmação de um grupo com redes de apoio e partilha que explica o sucesso econômico da comunidade de judeus no período estudado.

[22] Levantamos também outra hipótese para essa questão: na condição de imigrantes que tiveram contato com os movimentos artísticos de vanguarda diretamente na Europa, esses criadores, ao invés de assumir o caráter "nacionalista" do modernismo brasileiro, mantiveram em suas obras um viés cosmopolita, como é caro para a narrativa modernista europeia, ligada principalmente à urbanização e industrialização, como apontado por Annateresa Fabris (2010). Já para Sergio Miceli (2003), as obras de artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti mostram que estavam menos a vontade com o ideário nacionalista.

1.2 Da Tricot S/A à Tricot-Lã: uma trajetória empresarial

Nesse trabalho, nosso objetivo não é apresentar uma análise pormenorizada dos empreendimentos da família Leirner, mas sim apresentar o histórico de suas atividades comerciais, destacando alguns pontos de inflexão julgados significativos para análise da trajetória de Isai.

Desse modo, a partir de um *corpus* documental específico, advindo das atas do principal negócio da família Leirner, datadas de 1944 a 1963 e encontradas no Diário Oficial do Estado de São Paulo, colocaremos em relevância personagens, parcerias e negócios em detrimento de uma análise técnica do conteúdo das atas de assembleias e dos balanços patrimoniais. Trata-se de um material que, até hoje, consideramos não ter sido efetivamente analisado.

Em 22 de março de 1944, a "Indústria de Malhas de Tecido Tricot S/A" foi registrada na Junta Comercial do Estado de São Paulo[23]. Com um capital inicial de Cr$ 2.000.000,00 divididos em 2.000 ações ordinárias, a empresa foi fundada por Isai Leirner[24], Zimon Leirner[25], Eluzor Leirner[26], Wolf Kirzencwejg[27], Jacob Chulam[28], Samuel Elias Korn[29] e José Chulam[30]. Na escritura de constituição da sociedade anônima, as ações foram divididas de modo que Isai ficara com a maior parte do capital inicial, com 950 ações, enquanto Zimon ficara com 800 ações, deixando o controle da empresa nas mãos dos irmãos Leirner. Para a direção da empresa, Isai foi designado "Diretor Presidente", enquanto Zimon foi escolhido "Diretor Superindentende". Para o Conselho Fiscal, foram selecionados os seguintes

[23] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 15 de abril de 1954, p. 35, número 83, ano 54. Imprensa Oficial.
[24] Conforme descrito na escritura: "polonês, casado, industrial, residente à Avenida 9 de julho n. 4440".
[25] Conforme descrito na escritura: "polonês, casado, industrial, residente à Rua Bela Cintra n. 2032".
[26] Conforme descrito na escritura: "polonês, casado, comerciante, residente à Rua Três Rio n. 169".
[27] Conforme descrito na escritura: "polonês, casado, comerciante, residente à Rua José Paulino, 322".
[28] Conforme descrito na escritura: "brasileiro, casado, do comércio, residente à Rua das Palmas, 63".
[29] Conforme descrito na escritura: "polonês, casado, industrial, residente à Rua Ribeiro de Lima, 525".
[30] Conforme descrito na escritura: "brasileiro, solteiro, comerciante, residente à Rua Rego Freitas, n. 509".

membros: Rodolpho Schraiber[31], Samuel Fischman[32], Ariel de Lima Faria[33], Moysés Kauffman[34], Henrique Sam Mindlin[35] e Francisco de Paula Quintanilha Ribeiro[36].

As descrições dos membros fundadores da sociedade conforme transcritas nas notas de rodapé apontam para a constituição de parcerias comerciais marcadas por uma rede de sociabilidade judaica como pano de fundo. Mais especificamente, essas parcerias são geograficamente circunscritas em sua maioria ao bairro do Bom Retiro, como podemos averiguar nos endereços, salvo alguns residentes na região central da cidade de São Paulo. Como apontado por Falbel (2008), tais redes são características das comunidades judaicas, notadamente imigrantes, na capital paulista, o que em parte explica o sucesso de seus empreendimentos.

Na primeira documentação denominada de Assembleia Geral Ordinária de Sócios da Tricot S/A, realizada em sua sede, rua José Paulino, 261, no Bom Retiro, encontramos a primeira menção à participação de Felícia Leirner na administração da empresa[37]. Entre os sócios presentes, estavam Zimon Leirner, Eluzor Leirner, Wolf Kirzencwejg, Samuel Elias Korn, Sarah Leirner, Feyga Syncha Leirner, Jacob Chulam e Isai Leirner. Sob a assinatura de Feyga Syncha, está Felícia. Feyga (ou Fayga, como consta em alguns documentos) é seu nome de registro polonês, que consta na maioria dos documentos administrativos encontrados, sendo traduzido posteriormente, principalmente para sua carreira artística, como Felícia. É preciso ressaltar também a presença de Sarah Leirner, esposa de Zimon, participando dos negócios da família.

Historicamente, as modalidades têxteis foram associadas às práticas domésticas e, por extensão, femininas (SIMIONI, 2010). Isso ocorreu especialmente com a montagem e desenvolvimento do sistema acadêmico na Europa, o qual se constituiu a partir da divisão entre belas artes (pintura, escultura e arquitetura) e artes aplicadas. Nessa divisão hierárquica, a primeira categoria abrangia as obras calcadas no desenho, visto como uma atividade

[31] Conforme descrito na escritura: “brasileiro, médico, casado, com trinta anos de idade, residente à Rua Prates n. 484”.
[32] Conforme descrito na escritura: “brasileiro, casado, contador, com 29 anos de idade, residente à Rua Prates n. 39”.
[33] Conforme descrito na escritura: “brasileiro, advogado, casado, com 37 anos de idade, residente à Rua Veneza n. 911”.
[34] Conforme descrito na escritura: “brasileiro, casado, industrial, com 35 de idade, residente à Rua Melo Alves, n. 235”.
[35] Conforme descrito na escritura: “brasileiro naturalizado, médico, casado, com 35 anos de idade, residente à Avenida Ipiranga, 658”.
[36] Conforme descrito na escritura: “brasileiro, advogado, casado, com 29 anos de idade, residente à Rua Carlos Petit, 330”.
[37] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 29 de março de 1945, p. 31, número 70, ano 55. Imprensa Oficial.

intelectual. As artes aplicadas foram associadas a saberes menos intelectualizados e elevados, relativos a uma série de criações que paulatinamente foram desvalorizadas, dentre elas as atividades de costura e de tecelagem.

Já no decorrer do século XIX, a emergência da industrialização empregou de modo jamais antes visto a mão de obra feminina, especialmente na indústria têxtil. As mulheres, "arrancadas" de sua domesticidade, passavam a exercer longas e extenuantes jornadas de trabalho nas fábricas. À parte esse sistema cruel, é necessário notar que houve também negociações e brechas: algumas mulheres conseguiram um certo espaço, aos poucos legitimado, nessa área. Boa parte das mulheres que se profissionalizaram no comércio varejista vem de famílias da indústria e do comércio têxtil. Elas atuaram "como pontas de lança para sondagem do mercado, fazendo-se por meio delas a passagem da família da indústria ao comércio, ou, quando não, a implantação vantajosa em ambos" (DURAND, 1989, p. 170). Desse modo, não é surpresa que as mulheres da família Leirner também tenham participado ativamente das empreitadas comerciais.

Em 1950, um novo e importante nome nas parcerias comerciais e afetivas dos Leirner passa a integrar o rol de acionistas da indústria: Abraham Louis Klinger. Casado com Giselda Leirner desde 1947, Klinger era um industrial norte-americano que ao longo dos anos compartilhou com os Leirner seus empreendimentos. Em ata, ficou registrado que o novo acionista tomou posse no cargo de "Diretor Industrial"[38]. Aqui, parcerias afetivas e profissionais se confundem. Ambos os lados juntaram esforços na criação da "Klinger, Leirner e Cia. Ltda", uma sociedade por cotas de responsabilidade limitada. Dentre os sócios, estavam: Isai Leirner, Zimon Leirner, Abraham Louis Klinger, Leo Klinger, Anna Klinger, Pedro Gomes Martin, Yollanda Padovani Gomes Martin, Giselda Leirner Klinger e Nelson Leirner[39].

Em 1953, os empreendimentos em conjunto parecem não funcionar de maneira harmoniosa, levando Isai e Zimon a abdicarem de suas cotas em favor de Abraham Louis Klinger. Nesse mesmo ano, ocorrem duas mudanças: a primeira, jurídica, transforma a sociedade por cotas de responsabilidade limitada em sociedade anônima; e a segunda,

[38] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 17 de fevereiro de 1953, p. 72, número 39, ano 60. Imprensa Oficial.
[39] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 30 de dezembro de 1953, página ilegível, número 294, ano 63. Imprensa Oficial.

simbólica, muda a razão social da empresa para "Klinger S/A – Indústria e Comércio", excluindo os Leirner dos negócios[40].

Notamos que além de as alianças afetivas resultarem em novos negócios, outros tipos de coalizão contribuem para a diversificação dos empreendimentos. É o caso da Cooperativa de Crédito Popular do "Bom Retiro"[41]. Fundada por empresários predominantemente judeus imigrantes, essa sociedade de crédito apresenta uma rede de apoio local marcada por relações étnico-culturais, essenciais para o sucesso desses grupos no empresariado paulista. Isai fez parte da referida Cooperativa do "Bom Retiro" na qualidade de diretor, junto a um corpo diretivo formado por Benjamin Kulikovsky, Abram Idel Porntoi, Jayme Gantman, Julio Lipschtiz e outros.

Outra parceria comercial importante para os Leirner marcada pelo judaísmo é aquela estabelecida com a família Feffer. Judeus *ashkenazim* que vieram ao Brasil da Ucrânia entre os anos 1910 e 1920, os Feffer possuíram diversos negócios na capital paulista; mas Leon Feffer, o principal empresário entre os seus, especializou-se na manufatura de celulose (MARCOVITCH, 2003, p. 252). Em São Paulo, Leon aliou-se aos Klabin e aos Lafer no desenvolvimento de sua indústria de papel. Em ata de assembleia geral de sócios da "Tipografia e Papelaria Formosa S/A", Isai Leirner aparece como conselheiro fiscal da sociedade[42]. Dentre os acionistas presentes, destaca-se o médico José Nemirovsky, que juntamente a Paulina Nemirovsky, possuíram uma das mais importantes coleções de arte modernista brasileira, hoje em comodato na Pinacoteca do Estado de São Paulo[43]. Ainda relativamente aos empreendimentos de Leon Feffer, Isai ocupou o mesmo cargo no Conselho Fiscal em diversas empresas do grupo: "Nemo S/A – Administração e Negócios

[40] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 30 de dezembro de 1953, página ilegível, número 294, ano 63. Imprensa Oficial.
[41] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 8 de novembro de 1944, p. 29, número 250, ano 54. Imprensa Oficial.
[42] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 5 de junho de 1954, p. 80, número 123, ano 64. Imprensa Oficial.
[43] O médico José Nemirovsky (1914 – 1987) e a psicanalista Paulina Pistrak Nemirovsky (1924 – 2005) foram empresários do ramo da celulose e patrocinadores das artes. Na década de 70, começam importante coleção de arte moderna brasileira. Entre os destaques da coleção Nemirovsky, estão *Antropofagia* (1929), *Carnaval em Madureira* (1924) e *Distância* (1928), de Tarsila do Amaral; *Bordel* (1940) e *Mulheres na Janela* (1926), de Di Cavalcanti e *Madona Negra* (1935), de Cândido Portinari, além de obras de nomes como Lasar Segall e Lygia Clark.

Mobiliários”[44], “Central de Aparas de Papel S/A”[45], “Companhia Suzano de Papel e Celulose”, “Feffer S/A” e “Indústria de Papel Leon Feffer S/A”[46].

Isai também possuíra ações na Companhia Nacional de Ferro Puro, no total de 25 ações nominais de Cr$ 100,00[47]. Com os negócios indo bem, Isai e Felícia fixam residência em seu endereço definitivo na capital paulista. Do começo da vida em São Paulo no bairro do Bom Retiro, passando pela Avenida 9 de Julho na fundação da indústria, o casal passa a residir então na rua Guadelupe, 370, no Jardim Europa[48], conforme descrito em ata de junho de 1953[49].

A ata de assembleia geral de 22 de dezembro de 1953 introduz um novo membro no corpo administrativo da Tricot S/A: Nelson Leirner. O filho do casal assume o cargo de Abraham Louis Klinger após pedido de demissão do mesmo. Na ocasião, também foi deliberado o aumento do capital social da empresa, passando de Cr$ 2.000.000,00 para Cr$ 9.000.000,00, com a emissão de 7.000 ações ordinárias no valor de Cr$ 1.000,00 cada[50]. Para realização desse capital, foram vendidos diversos terrenos de posse dos irmãos Leirner, localizados todos no bairro do Bom Retiro. No corpo de acionistas presentes na assembleia, surge o nome de Chana Korn, provavelmente relacionada a um dos fundadores da empresa, Samuel Elias Korn. Não encontramos mais menções do fundador em documentações, o que deixa a hipótese de que Chana Korn seja sua esposa e tenha passado a assumir os negócios do marido após possível falecimento.

Em 1956, dado o bom andamento das atividades da Tricot S/A, é necessário um novo aumento do capital social, para um total de Cr$ 14.000.000,00. Como registrado, “a medida se impõe, segundo é fácil deduzir, não só pela necessidade de empregar, nos negócios que ela tem de realizar, maior volume de numerário, como ainda pela constante intensificação das

[44] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 19 de agosto de 1961, p. 45, número 186, ano 71. Imprensa Oficial.
[45] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 19 de agosto de 1955, p. 92, número 183, ano 65. Imprensa Oficial.
[46] As três últimas empresas seguem listadas em: DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 20 de julho de 1957, p. 68, número 160, ano 67. Imprensa Oficial.
[47] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 18 de janeiro de 1946, p. 38, número 15, ano 56. Imprensa Oficial.
[48] Sobre a história dos bairros jardins na cidade de São Paulo, cf. ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro. “Jardim América: a arquitetura do primeiro bairro-jardim de São Paulo” in *Vitruvius.* Ano 01, jun. 2002. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.006/3240>. Acesso em: 03/10/2019 às 17:11.
[49] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 13 de junho de 1953, p. 62, número 130, ano 63. Imprensa Oficial.
[50] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 1º de janeiro de 1954, p. 38, número 1, ano 64. Imprensa Oficial.

operações da sociedade"[51]. Foram emitidas 5.000 novas ações ordinárias, no valor de Cr$ 5.000.000,00. Também são propostas e aprovadas duas alterações no estatuto da empresa: primeiro, a criação de um novo cargo de direção, tendo em vista a diversificação das operações; segundo, a mudança de nome de "Indústria de Tecidos de Malha Tricot S/A" para "Tricot-Lã S/A – Indústria de Malhas", com o objetivo de "melhor ligar o nome do produtor ao nome do produto"[52]. Observamos, aqui, um sinal da consolidação dos empreendimentos dos Leirner, tornando-se o nome *Tricot-Lã* uma marca atrelada à família.

Os anos seguintes das atividades da Tricot-Lã foram marcados pela contínua expansão dos negócios. A fim de obter um financiamento, o capital social da entidade novamente aumenta: passa de Cr$ 14.000.000,00 para Cr$ 20.000.000,00 em 1958, sendo emitidas 6.000 ações ordinárias (para tanto, aproveitaram-se os créditos em contas correntes dos acionistas)[53]. Em 1959, "com o objetivo de melhor atender o desenvolvimento da Sociedade sem prejudicar o seu ritmo financeiro"[54], foi aprovada em assembleia a emissão de 10.000 novas ações ordinárias no valor de Cr$ 1.000,00 cada, totalizando um novo capital social de Cr$ 30.000.000,00 para a entidade.

Naquele momento, mais um personagem importante da família Leirner passa a cuidar dos negócios: o futuro colecionador de arte Adolpho Leirner, filho de Zimon e Sarah, integra a indústria na qualidade de "Diretor Industrial". Anteriormente, o cargo fora ocupado por Nelson, que nessa ocasião foi denominado "Diretor Comercial"[55]. Interessante notar que ambos foram incentivados – e custeados pela família – a fazerem cursos superiores no exterior, na área de Engenharia Têxtil. Nelson formou-se na Faculdade de Lowel, Massachussets, enquanto Adolpho cursou Engenharia Têxtil na Inglaterra. Tais investimentos evidenciam as expectativas familiares em torno da continuidade da empresa nas mãos dos herdeiros.

Entre os anos de 1959 e 1962, ocasião do falecimento de Isai, não houve acontecimentos significativos nas atividades econômicas da empresa. Acrescente-se que durante todo o período, desde a fundação, o Conselho Fiscal permaneceu idêntico; assim como, salvo os acréscimos citados, a Diretoria permaneceu a mesma, com Isai ocupando o

[51] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 29 de maio de 1956, p. 47, número 118, ano 66. Imprensa Oficial.
[52] *Idem, ibidem.*
[53] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 6 de julho de 1958, p. 46, número 47, ano 68. Imprensa Oficial.
[54] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 7 de novembro de 1959, p. 104, número 47, ano 69. Imprensa Oficial.
[55] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 30 de maio de 1959, p. 46, número 118, ano 69. Imprensa Oficial.

cargo de Diretor Presidente, Zimon o de Diretor Superintendente, Nelson o de Diretor Comercial e Adolpho o de Diretor Industrial.

Com o falecimento de Isai, em novembro de 1962, houve uma recomposição da diretoria da empresa, segundo a sugestão de Felícia Leirner. Zimon assume o posto de Diretor Presidente, passando a função de Diretor Superintendente para Nelson, enquanto Adolpho continuaria na posição de Diretor Industrial. Para a vaga de Diretor Comercial foi indicado Adolfo Alberto Leirner, filho de Isai e Felícia. Entre os acionistas presentes na assembleia, notamos a inserção de Giselda nos negócios[56]. As atividades empresariais da família Leirner seguintes ao falecimento de Isai serão tratadas no Capítulo 3 desta dissertação, pois a recomposição dos negócios aponta para o protagonismo de Felícia nos rumos dos empreendimentos, bem como a emergência de Nelson e de Adolpho nas decisões administrativas.

Durante a década de 1960, a Tricot-Lã tornou-se famosa por investir na contratação de artistas brasileiros de prestígio para atuarem como designers de estampas, como podemos observar na **Imagem 2**. Nesse sentido, junto à Rhodia, teve um papel importante na criação de um campo profissional novo no país (a indústria da moda e do design de moda), ajudando os artistas não apenas por meio de contratos de trabalhos, mas também da circulação de seus nomes.

[56] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 25 de maio de 1963, p. 18, número 97, ano 73. Imprensa Oficial

IMAGEM 2 Vestido concebido por Antonio Maluf, executado pela Tricot-Lã. 1960. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Reprodução: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/arte-na-moda-cole%C3%A7%C3%A3o-masp-rhodia/zAIy8-9KE1p4JQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 03/10/2019 às 13:47.

Nesse período, Adolpho iniciava sua coleção de arte concretista brasileira[57], ao passo que seu primo, Nelson, começava uma carreira muito bem-sucedida como artista visual no país. O capital, a inserção e a projeção do sobrenome Leirner obtidos pela trajetória da exitosa empresa Tricot-Lã evidenciavam seus frutos[58].

Cabe agora entender como o nome Leirner tornou-se emblemático também no campo da cultura. Ou seja, de que modo a trajetória de Isai Leirner construiu pontes e passagens entre os campos dos negócios e o da cultura na cidade de São Paulo, em meados do século XX.

[57] Tendo iniciado sua coleção com tapetes caucasianos, em 1961 Adolpho diz ter iniciado a sua coleção de arte contemporânea adquirindo um quadro de Milton Dacosta em viagem ao Rio de Janeiro. Cf. entrevista do colecionador Adolpho Leirner a Luis Sandes (SANDES, 2018, p. 312).

[58] Para compreender mais sobre a inserção dos Leirner nos meios culturais, ver entrevista de Adolpho Leirner a Luis Sandes em: SANDES, Luis. (2018). Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner. *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*, *6*(1), 309-320. https://doi.org/10.25160/v6.i1/va.1.

Capítulo 2. Os negócios da arte

2.1. Pontos cruzados: metrópole e cultura

De vila provinciana do século XIX ao reduto dos barões do café nos anos 20, São Paulo passaria por sucessivas transformações que teceram, por assim dizer, uma nova forma de ser da cidade: a metrópole. Como já mencionado no capítulo anterior, o processo de industrialização favoreceu a concentração de renda e a ampliação da malha urbana na capital paulista, criando as condições para o surgimento de uma nova forma de cidade, com novas possibilidades de interação, socialização e também, é claro, exclusão e privilégios (ARRUDA, 2015).

Somando um período de democratização após o fim do governo Vargas e as aproximações culturais com os Estados Unidos por meio da política da boa vizinhança, o tecido cultural de São Paulo passa por um efetivo processo de modernização; isto é, mais do que o sucesso individual de alguns artistas e experiências dispersas na música, teatro e artes plásticas, são gestadas as instituições promovedoras e consagradoras da cultura, bancadas principalmente por uma nova burguesia imigrante aliada à elite cafeeira tradicional. O processo modernizante paulista nas primeiras décadas do século é ainda acompanhado no campo cultural de um movimento artístico específico, denominado modernismo.

Ligado primeiramente às transformações entre os séculos XIX e XX e às vanguardas artísticas da Europa, o modernismo é um movimento plural, que cobra respostas de consumidores e produtores, centros e periferias. Se, antes de tudo, o modernismo é um campo de disputas (SIMIONI, 2014b), é preciso então colocar em evidência as diferentes tomadas de posição que o conceito incita.

Paradigmático na análise desse movimento estético, o crítico estadunidense Clement Greenberg define o modernismo a partir da autorreferencialidade, isto é, das qualidades típicas das expressões plásticas em reflexão sobre os próprios procedimentos artísticos:

> A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (GREENBERG, 1997, p. 102)

Para Annateresa Fabris, a tese greenbergniana sobre o modernismo escolhe a pintura como eixo para definição do movimento, não só deixando em segundo plano diversas outras

manifestações plásticas (a exemplo de escultura, arquitetura e decoração), como também esquecendo o conjunto heterogêneo da própria pintura ao propor uma análise tautológica e formalista (FABRIS, 2010).

Sob outra perspectiva, o crítico italiano Giulio Carlo Argan coloca sob o termo "modernismo" as diversas correntes artísticas que nas últimas décadas do século XIX e na primeira metade do século XX se propõem a acompanhar, interpretar e traduzir as transformações tecnológicas e econômicas da civilização industrial, notadamente europeia (ARGAN, 1992). Mais próximo de uma análise histórica e social da arte, Argan enumera o que entende como características comuns às tendências modernistas:

> […] 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes "maiores" (arquitetura, pintura e escultura) e as "aplicações" aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um e*stilo* ou *linguagem* internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. (ARGAN, 1992, p. 185).

Para o autor, o modernismo é consonante aos processos de urbanização e industrialização europeus, portanto, a tese arganiana interpreta esse movimento artístico a partir de um contexto social e histórico determinado. Desse modo, se o eixo metrópole e cultura é categoria de análise para este estudo, nos aproximamos das propostas de Argan para compreender o modernismo no Brasil como uma resposta, que se inicia no século XIX, ao horizonte urbano e industrial que se aproxima no século XX[59].

Se o Rio de Janeiro oitocentista concentrou a vida cultural e política do país, São Paulo apareceu no início do novo século como um espaço de desenvolvimento econômico impulsionado pela exportação do café (SIMIONI, 2014b). Ao contrário da capital federal da época, São Paulo não possuía uma academia de formação como a Escola Nacional de Belas Artes, um espaço de exposição que consagrou artistas como o Salão Nacional de Belas Artes e também galerias especializadas para o mercado de arte. Foi a partir da acumulação de riquezas proporcionada pela economia cafeeira que o processo de modernização cria as bases para o modernismo no campo da cultura paulista:

> O movimento modernista é fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização. No plano interno, o auge daquela etapa de acumulação propiciada pela cafeicultura impulsionou investimentos na atividade

[59] Porém, "é preciso entender que as disputas pelas origens do movimento são constitutivas da própria legitimação cultural que ele conquistou na história da cultura nacional" (SIMIONI, 2014, p. 237), isto é, nos moldes da proposta de Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996), caracterizar o modernismo a partir das disputas do campo artístico pela legitimação, consagração e exclusão das próprias definições do que é, ou não, arte.

> industrial, nos melhoramentos e edificações urbanos, na viabilização de uma política consistente de imigração, reunindo condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia "nacional". (MICELI, 2003, p. 19).

Em especial, as experiências imigrantes e os personagens populares aparecem como pontos de reflexão de uma produção vasta do modernismo paulista, que tenta dar resposta e também produzir questões a partir de uma ideia de identidade nacional. Assim, escolhemos a análise da trajetória de Isai Leirner para o presente estudo por reunir, na construção de sua narrativa, as experiências de imigração, industrialização e mecenato[60].

Voltando à cidade de São Paulo, o processo de modernização foi fruto também da crescente institucionalização do campo artístico e cultural, por meio da fundação de diversas associações e instituições ao longo das décadas de 20, 30 e 40. A Sociedade Pró-Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos (ambos de 1932), o Grupo Santa Helena, a Família Artística Paulista (estes, de 1937) e o Sindicato dos Artistas Plásticos (1938) são exemplos nas artes plásticas das primeiras tentativas de criar instituições. Principalmente ligadas ao apoio da elite tradicional, em algumas delas já se verificavam, contudo, as disputas com os imigrantes, como no caso do Grupo Santa Helena (DURAND, 1989).

Anteriormente à fundação dos museus de arte na capital paulista, as associações de artistas e também de intelectuais e patrocinadores dão o tom do adensamento do campo cultural. Fundada em 1932, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) foi uma agremiação de artistas e representantes da elite paulistana sintonizados com os ideários modernistas. De caráter mundano, promovendo reuniões e festas, essa sociedade, de certa maneira, retrata um assentamento das propostas discutidas na década de 1920. Tal percepção pode ser corroborada com uma rápida listagem dos participantes das primeiras reuniões do grupo: as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, os mecenas Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, o compositor Camargo Guarnieri, o escritor Mário de Andrade, o artista Lasar Segall, a paisagista Mina Klabin, os decoradores John e Regina Gomide Graz, entre outros nomes,

[60] Algumas latitudes abaixo, Beatriz Sarlo (2010) nos descreve as experiências modernas e periféricas de Buenos Aires, a cidade-porto que concentrara e dispersara levas de imigrantes, iluminara-se com a instalação da rede elétrica, assistira a bondes e automóveis transportando os errantes *flâneurs*, e onde conviveram intelectuais, artistas e patrocinadores vindos de diversas camadas sociais. Por sua vez, a experiência imigrante na Argentina talvez tenha sido ainda mais marcante que a brasileira: sendo uma das nações que mais receberam imigrantes europeus entre os séculos XIX e XX (SARLO, 2010, p. 36), formou-se um ambiente cosmopolita onde se falavam línguas diferentes em cada rua, em cada beco. Partindo das bordas, os imigrantes alfabetizados e escolarizados começavam a disputar também o mercado de bens simbólicos logrando ingressar nas universidades e participar da economia da cultura e do exercício das profissões liberais (SARLO, 2010, p. 39).

refletem os quadros sociais, econômicos e artísticos que gravitaram em torno da Semana de Arte Moderna de 1922[61].

No mesmo ano de 1932, em um discurso de oposição à Sociedade Pró-Arte Moderna, é fundado o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Sinalizando independência tanto em relação ao SPAM quanto à Escola Nacional de Belas Artes, o CAM propunha uma autonomia em relação ao caráter dito "elitista" do SPAM[62]. A socialização proposta pelo Clube residiu na realização de festas, encontros, exposições, concertos e palestras, programa comum às duas instituições. Reunindo alguns dos mesmos nomes listados anteriormente, a estratégia de diferenciação do CAM residia no apelo político e social dos debates artísticos. Mário Pedrosa destaca esse caráter do Clube por ter trazido a primeira exposição, no país, das gravuras com forte teor de crítica social da alemã Käthe Kollwitz e por ter promovido um encontro de viés marxista sobre as "tendências sociais da arte" (PEDROSA, 2015, p. 471).

Se o início da década de 1930 foi marcado pelas primeiras associações entre os principais atores das transformações do campo cultural, ligados aos quadros da elite tradicional paulista, os anos finais dessa década foram palco da consolidação dos círculos imigrantes com a fundação do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista. Para Pedrosa (2015), as diferenças entre os grupos dos anos 30 podem ser sintetizadas pela emergência de artistas ligados aos bairros proletários de São Paulo, como Brás e Cambuci, em oposição ao bairro de Higienópolis, reduto da elite burguesa ligada ao início do projeto modernista. Com forte destaque para os imigrantes, sobretudo italianos, que tinham bom conhecimento do trabalho iconográfico, os chamados artistas "proletários" iniciaram suas incursões na pintura decorativa, mas a partir do contato com o meio cultural vicejante, migraram para a pintura de cavalete. Sob a crescente profissionalização, agrupavam-se em centros de atração, criando condições de consagrar e divulgar seu trabalho.

Sem caráter programático ou formal, Grupo Santa Helena é o nome dado à reunião de artistas que utilizavam salas do antigo Edifício Santa Helena (na Praça da Sé) para o exercício artístico. Frequentaram o espaço, além dos brasileiros Francisco Rebolo, Mário Zanini, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano, artistas imigrantes ou seus descendentes como Alfredo Volpi e

---

[61] SOCIEDADE Pró-Arte Moderna (SPAM). **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao265915/sociedade-pro-arte-moderna-spam>. Acesso em: 29/09/2019 às 17:11.

[62] CLUBE dos Artistas Modernos (CAM). **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao337754/clube-dos-artistas-modernos-sao-paulo-sp>. Acesso em 29/09/19 às 17:12.

Fulvio Pennacchi[63]. De origens sociais modestas, tais pintores possuíam em sua maioria uma formação profissional em escolas técnicas, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina do Brás. Foi somente ao integrar os quadros da Família Artística Paulista, agremiação fundada em 1937, que o Grupo Santa Helena adquiriu notoriedade e foi conhecido pela crítica especializada. Na visão de Pedrosa, enquanto "uma atmosfera intelectual paira sobre a Semana [de 1922]; uma atmosfera profissional pairava modestamente sobre a Família [Artística Paulista]". (2015, p. 470).

Os exemplos citados demonstram um adensamento do tecido cultural que antecedeu a criação dos museus de arte paulistanos, o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948). Para as narrativas desses museus e sobre eles, o eixo metrópole e cultura levou à sua fundação. No entanto, retomar a criação dos centros culturais da década anterior é essencial para entender de que maneira artistas, críticos, jornalistas, empresários e políticos fizeram dessas instituições públicas espaços de disputas por consagração e legitimação do campo artístico paulista e nacional.

Fundado pelo ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccilo Matarazzo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) tem sua história ligada ao desenvolvimento industrial e à consolidação da metrópole na capital paulista. Chefe das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo após a morte do tio, Ciccilo tem sua trajetória empresarial marcada pelo funcionamento da Metalúrgica Matarazzo na década de 1930. Paralelamente à atividade na indústria, Matarazzo também atuou no campo da cultura dos anos 40 e 50 em São Paulo fundando a companhia cinematográfica Vera Cruz, o grupo do Teatro Brasileiro de Comédia, o próprio MAM e as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo em 1951 (DURAND, 1989). Fora casado com Yolanda Penteado, originária de família da antiga oligarquia paulista. Essa parceria afetiva foi de extrema importância para a consolidação de diferentes projetos culturais, principalmente pelas contaminações de prestígio entre a tradicional elite cafeeira e os novos industriais imigrantes. Sem o capital social de Yolanda atuando junto ao antigo mecenato, às elites paulistas e cariocas e à diplomacia fora do país, Ciccillo não chegaria perto de obter tamanho êxito em seu programa[64].

Além da conjuntura nacional, o cenário internacional tem grande influência na fundação de um museu dedicado à arte moderna no país. Particularmente, a política de

[63] GRUPO Santa Helena. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo520054/grupo-santa-helena>. Acesso em: 29/09/2019 às 17:08.

[64] Sobre Yolanda Penteado, consultar: PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor de rosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976; MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado:** gestão dedicada à arte moderna. 2015. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

aproximação cultural com o objetivo de aumentar a área de influência política perpetuada pelos Estados Unidos na década de 40 pode ser simbolizada pela figura do empresário Nelson Rockefeller. Dono de enorme fortuna ligada ao capital financeiro, Rockefeller foi nomeado para dirigir uma agência diretamente ligada ao Departamento de Estado norte-americano, responsável pela divulgação da cultura e pelo estreitamento dos "laços de amizade" entre a América do Norte e do Sul (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 28). Dentre as ações tomadas na conjuntura de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos, estava o apoio institucional para a fundação de um museu de arte moderna nos trópicos. Francisco Alambert e Polyana Canhête observam que Sérgio Milliet, um dos críticos de arte mais destacados do momento na capital paulista,

> […] consegue trazer o próprio Rockefeller a São Paulo, em novembro de 1964, e, por intermédio dele, receber a doação de treze obras de artistas como Léger, Chagall, Masson, Ernest Groz e Calder, para aquilo que seria o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na cerimônia de doação, realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo, foi formada uma comissão para levar adiante o projeto de fundação do museu. […]. Apesar de Francisco Matarazzo Sobrinho não estar presente na cidade naquele momento e não ter integrado no início essa comissão, foi Ciccillo o escolhido pelo MoMA [Museu de Arte Moderna de Nova Iorque] para se responsabilizar pelo museu a ser fundado em São Paulo. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2014, p. 30).

Fundado sob a chancela do MoMA, o MAM de São Paulo tem suas atividades inauguradas pela exposição intitulada "Do Figurativismo ao Abstracionismo"[65]. Tal exposição inicia no país um dos maiores debates para a emancipação da arte brasileira, colocando artistas, críticos, patrocinadores e galeristas em disputa pelo domínio simbólico do campo artístico. O responsável pela exposição foi o crítico belga Léon Degand, contratado na condição de diretor artístico em uma política de assessoria cultural qualificada e cosmopolita, que privilegiou a influência internacional no projeto do Museu (ALAMBERT; CANHÊTE, 2014). Afora o caráter político atribuído pela literatura (DURAND, 1989; PEDROSA, 2015), a discussão estética levada a cabo pelo MAM e, como veremos adiante, também pelas Bienais, será de extrema relevância para entender os investimentos de Isai Leirner no campo artístico.

Igualmente importante para compreender a constituição do campo cultural paulista, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) foi fundado pelo magnata da mídia Assis Chateaubriand. Não por acaso, a ideia de um outro museu de arte para São Paulo partiu de um novo tipo de empresariado, ligado à imprensa, parte intrínseca da narrativa da metropolização e das formas

[65] Por figuração, entendemos aqui as manifestações plásticas em diferentes meios e suportes que representam formas naturais ou criadas pelo homem a partir do desenho. Em oposição, a abstração pode ser entendida a partir das manifestações plásticas que não representam objetos da realidade, isto é, tratam das relações formais entre linhas, cores, composições e superfícies sem primar pelo desenho.

de sociabilidade e convívio que possibilitaram o surgimento dessas instituições. Fundado em 1947, o Masp em seus primeiros anos começara a reunir um acervo composto principalmente de obras clássicas dos grandes mestres, principalmente do Renascimento, com suas compras favorecidas pelo pós-Guerra europeu. As histórias contadas sobre as primeiras aquisições para o Masp (DURAND, 1989) mostram a dependência dessas instituições ao setor privado e às elites paulistanas – ao mesmo tempo em que os auxílios e as amizades com governantes também favoreceram sua construção.

A fundação dos grandes museus de São Paulo e a posterior inauguração das Bienais incluiriam definitivamente São Paulo no panorama internacional das artes. Todavia, é preciso ainda acrescentar outras instâncias de consagração, tais como os salões privados e a pequena mas significativa crítica de arte, a fim de se visualizar o campo artístico montado em São Paulo em meados do século XX. Nesse momento, pode-se mesmo falar em um campo nos moldes de Pierre Bourdieu (1996). Para o autor, o campo artístico é o espaço social de lutas simbólicas de dominação, negociação, validação e legitimação – assim como exclusão e rechaço – operado por diversos agentes e consolidado ao longo do século XIX. Segundo o sociólogo, o campo artístico só adquire autonomia com

> a emergência do conjunto das instituições específicas que são as condições do funcionamento da economia dos bens culturais: lugares de exposição (galerias, museus etc.), instâncias de consagração (Academias, Salões etc.), instâncias de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes etc.), agentes especializados (*marchands*, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.), dotados das *disposições* objetivamente exigidas pelo campo e pelas *categorias de percepção e de apreciação específicas*, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 326)

Nesse sentido, o período histórico tratado no presente texto ganha dupla importância. Em primeiro lugar, porque o "meio do século XX" em São Paulo é marcado, como o próprio título do livro de Maria Arminda Arruda (2015) aponta, pela experiência da metrópole e da cultura. Em outras palavras, o campo enquanto arcabouço de diversas instituições artísticas operantes, em diálogo e em disputa, assume as experiências da urbanização e da industrialização, como a criação dos museus, a engorda do mercado de arte, a criação da Bienal, a consolidação da Universidade de São Paulo, entre outros fatores que contribuíram para a "autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos" (BOURDIEU, 2015, p. 99).

O caso de São Paulo demonstra como a constituição de um campo cultural só foi possível com metropolização e crescimento econômico. Teoricamente, contudo, segundo os modelos de Bourdieu, o campo deveria se constituir refratário a toda autoridade que não

aquela exclusivamente cultural. O campo artístico tem, como princípio, a economia invertida, ou seja, a valorização dos lucros simbólicos em oposição aos lucros econômicos (BOURDIEU, 1996). Desse modo, no entendimento dessa autonomia, cabe aos agentes tomadores de posição do campo, em função das posições que ocupam nesse sistema relativamente autônomo de relações sociais, delimitarem as disputas simbólicas em nome do controle de quem pode ou não pode fazer parte de determinado campo[66].

Em segundo lugar, portanto, o período histórico e o caso aqui estudados têm relevância justamente porque embaralham essas antinomias teóricas. Afinal, como procurarei demonstrar ao longo do trabalho, o casal Leirner evidencia um borramento entre as fronteiras supostamente delimitadas de arte *versus* economia – no que não estavam sozinhos, como os casos de Chateaubriand e Matarazzo revelam. Especificamente, os debates entre diferentes escolas e estilos estéticos nas Bienais e nos Prêmios Leirner, que fazem parte do jogo do campo de autonomização – e portanto de fechamento de suas fronteiras –, estão permeados por interesses derivados do mercado artístico.

No entanto, a própria teoria de Bourdieu está aberta para a compreensão do papel do mercado no sistema de constituição de uma esfera autônoma de produção. Vejamos o trecho a seguir:

> No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 2015, p. 103)

Para o teórico, a constituição da obra de arte como mercadoria e o surgimento de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos, especificamente destinados ao mercado, como romances e quadros, "propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – a arte enquanto tal –, instaurando uma dissociação entre arte como simples mercadoria e a arte como pura significação" (BOURDIEU, 2015, p. 103). Esta divisão é agenciada pelos próprios produtores de bens simbólicos com intenção "meramente simbólica", destinada apenas à ideia de uma fruição desinteressada (BOURDIEU, 2015, p. 103).

---

[66] Segundo Bourdieu, com a liberação do campo cultural das esferas religiosas, da corte e do Estado sucederam as seguintes transformações: 1) a constituição de um público de consumidores cada vez mais amplo, capaz de proporcionar aos produtores de bens simbólicos condições de independência econômica e ainda legitimá-los mutuamente; 2) a profissionalização dos produtores de bens simbólicos, que delimitam a exclusividade de suas práticas e as condições de acesso à profissão e à participação no meio; 3) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração e das instâncias de difusão dotadas de legitimidade propriamente culturais, ainda que subordinadas às obrigações econômicas. Anteriormente a tais transformações, é na Florença do século XV que ocorre o início da afirmação de uma legitimidade propriamente artística, com o direito dos artistas de legislarem com exclusividade em seu próprio campo da forma e estilo (BOURDIEU, 2015, p. 101).

Ao analisar o mercado de arte da cidade de São Paulo de metade do século XX, podemos entender de que modo a autonomização do campo influi também nas apropriações de suas práticas e reverbera, à brasileira, nos processos de modernização. Até os anos 1950, o incipiente mercado de arte privado no Brasil contava com poucos artistas produzindo, quase todos ligados a uma elite econômica e cultural que os patrocinava (BUENO, 2012). A base para o surgimento de um mercado autônomo em São Paulo e no Rio de Janeiro foi o comércio de arte moderna e contemporânea, influenciado principalmente pelas condições materiais de metropolização dessas cidades e também pela imigração de galeristas e colecionadores de arte estrangeiros. Um dos mais conhecidos é Pietro Maria Bardi, *marchand* e crítico de arte que se aliou à Assis Chateaubriand na formação do acervo do Masp. Outros italianos, como Giuseppe Baccaro, Anna Maria Fiocca (Domus, 1947), Franco Terranova (Petite Galerie, 1953) e o casal Bonino (Galeria Bonino, 1960) também fazem parte dessa leva de imigrantes com capitais culturais reconhecidos e colocados em jogo no Brasil (BUENO, 2012, p. 81).

Outro aspecto decisivo a se considerar é que uma parte do comércio de arte moderna só se desenvolveu por meio da consolidação da arquitetura moderna brasileira a partir dos anos 1930 e os projetos governamentais de desenvolvimento econômico. Desse modo, as galerias vendiam não apenas quadros e esculturas, mas obtinham a maior parte de sua renda de projetos decorativos e de móveis modernos, em espaços que operavam simultaneamente (BUENO, 2012, p. 86).

De todo modo, no que diz respeito à localização geográfica do comércio de arte, esta não poderia ser outra em São Paulo: o centro antigo, nas cercanias da Praça da República, do Anhangabaú e da estação da Luz, ou seja, no espaço de reunião da burguesia paulistana, além de confluência de jornalistas, intelectuais e artistas.[67] "Entre o 'Café Colúmbia' e o Museu de Arte, se está formando a nova geração de artistas plásticos desta capital". Ibiapaba Martins descreveu no *Correio Paulistano* de 1948 a formação de uma "geografia artística" no centro de São Paulo, em excerto comentado pela historiadora da arte Aracy Amaral (1984, p. 244). Segundo o jornalista, entre as Ruas Marconi e Sete de Abril circulavam jovens aspirantes a artista, criando uma rede de contatos facilitada pela concentração de instituições culturais e locais de encontro como cafés e livrarias. Nomes como Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Enrico Camerini, Flávio Motta e Otávio Araújo aparecem no texto citado como personagens que podiam ser encontrados buscando formas de sustento profissional pela região central.

[67] Já no Rio de Janeiro, as galerias fixaram-se na Zona Sul, nos bairros de Copacabana e Ipanema, concentradores da vida social burguesa e do fluxo turístico.

Amaral descreve a formação de uma geografia propícia a uma sociabilidade artística e mundana da alta sociedade paulistana:

> Pouco depois, com a inauguração do Museu de Arte Moderna, as possibilidades de encontro, nessa mesma área do "centro novo", ampliam-se. Toma-se um café no "Colúmbia", visita-se alguma exposição no Museu de Arte, ou vai-se lá frequentar algum curso, a seguir se passa pelo MAM, para assistir à sessão vespertina da Cinemateca, dá-se uma olhada em seu bar, encontram-se amigos e namorados, discute-se arte com intensidade, estuda-se a programação do Museu. (AMARAL, 1984, p. 244).

O centro da cidade também foi o cenário de um importante espaço de divulgação de artistas modernos – sua inauguração é o motivo de Sérgio Milliet afirmar que em 1947, o modernismo brasileiro ganhou seu "direito de cidadania"[68]. Não estamos falando da fundação do Masp; nesse ano, a Galeria Domus abria suas portas em São Paulo. Fundada pelo casal de imigrantes italianos Anna Maria e Pasquale Fiocca, a galeria pioneira no mercado de arte paulistano foi o principal espaço comercial de obras modernistas na cidade antes da fundação do MAM, sintonizada com as transformações do pós-guerra, a redemocratização e a consolidação do projeto modernizante da metrópole. Localizada no número 11 da rua Vieira de Carvalho, esquina com a Praça da República, a Domus estava compôs o centro pedestre paulistano, ao lado de praças arborizadas, bares, cafés e cinemas, locais de convergência econômica e cultural.

Entre 1947, ano de sua fundação, e 1951, ano em que foi fechada, a galeria teve um total de 91 exposições, geralmente de curta duração. Em seu catálogo da exposição de abertura, o programa da Galeria estava assim exposto:

> Oferecer ao público uma série de exposições de artistas locais e estrangeiros contemporâneos, atividade esta que, além de ajudar uma visão completa da atual evolução artística estética mundial, dará possibilidade aos críticos e artistas de empreender ainda uma vez uma batalha polêmica e consolidada na afirmação tida pela arte contemporânea em campo internacional.[69]

Entre os nomes que passaram pela Domus, os "nacionais estrangeiros" Danilo Di Prete, Paolo Rissone, Lisa Ficker e Alice Brill, Anatol Wladyslaw, Bela Karawaewa e Yoshiya Takaoka. Na tabela a seguir (**TABELA 1**), relacionamos alguns dos artistas estrangeiros que expuseram na Domus relacionando o ano de chegada ao Brasil, de modo a compreender o papel da galeria em dar espaço a esses artistas recém-integrados aos quadros artísticos do país.

TABELA 1 Chegada do artista ao Brasil e Primeira exposição na Galeria Domus

[68] CATÁLOGO da exposição *O mercado de arte moderna em São Paulo 1947-1951*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.
[69] CATÁLOGO da exposição: *O mercado de arte moderna em São Paulo 1947-1951*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

Anatol Wladyslaw - 1930	1947
Danilo Di Prete - 1946	1947
Gerda Brentani - 1939	1948
Julya - 1943	1948
Roger Van Rogger - 1943	1947
Samson Flexor - 1946	1948

Observando a Tabela 1, é interessante notar o papel fundamental da Galeria Domus em prover um primeiro espaço de exibição e comercialização cosmopolita, abrigando artistas de diversas tendências e estilos pictóricos.

As apostas da Galeria Domus focavam-se nos artistas ligados à Família Artística Paulista e ao Grupo Santa Helena, figurando em mais de uma exposição individual artistas como Volpi, Bonadei, Zanini e também Di Cavalcanti. Porém, apesar das condições favoráveis às artes plásticas da época e de compradores como Ciccilo Matarazzo e Ernesto Wolff, a Domus não alcançou volume de vendas sustentável e aderência dos artistas à intermediação dos *marchands,* fechando em 1951.

Segundo Maria Lúcia Bueno, "o núcleo de colecionadores, responsável por um comércio regular, era quase todo de estrangeiros de origem judaica" (2012, p. 87). De acordo com a autora, será apenas nos anos 70 que a figura do comprador de arte brasileira irá se consolidar, com um perfil mais abrangente, mas ainda assim muito restrito, devido ao alto investimento econômico advindo de excedente de capitais. No processo de formação da rede comercial das primeiras galerias de arte paulista, Bueno aponta existirem dois perfis de galeristas:

> O primeiro, levado por uma conduta operacional espontânea, estava mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade. O segundo, já orientado por uma estratégia comercial, foi responsável pela criação do padrão de organização que estruturou o primeiro mercado de arte contemporânea brasileira (BUENO, 2012, p. 87).

Segundo a lógica do campo, a ruptura do artista com seu patrocinador, já cristalizada no mecenato, acompanha o processo de desenvolvimento de um suposto mercado impessoal, de compradores anônimos, seja de ingressos de teatros, concertos, livros ou quadros. Supostamente, seria propiciada ao artista uma liberdade "que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta" (BOURDIEU, 2015, p.

103), oculta os índices de medida de sucesso, vendas, pressões explícitas e implícitas dos detentores dos instrumentos de publicização, editores e também os *marchands*.

Dentre as concepções decorrentes das reinvenções dos sentidos e da afirmação de um campo artístico e cultural, operam fortemente até hoje ideias e ideologias que proclamam a cultura como realidade superior, sustentam a noção de arte irredutível às necessidades "vulgares" da economia, reiteram uma "criação" livre e desinteressada, mobilizando o expediente da inspiração inata, ou seja, da criação de um gênio artístico, de um autor unívoco. Na análise da trajetória de Isai Leirner, queremos entender de que modo esses sentidos do mundo artístico estão à deriva – e dependentes, em parte, das sanções econômicas de um mecenato.

Com o passar dos anos e do sucesso no campo econômico, começam as primeiras incursões de Isai Leirner no campo cultural. No dia 24 de janeiro de 1948, Isai e Zimon compareceram a uma Assembleia Ordinária da Sociedade de Cultura Artística. Existente até hoje, a Sociedade de Cultura Artística é uma instituição privada sem fins lucrativos fundada em 1912, com o objetivo de ser um "polo de fruição de arte e circulação de ideias", tomando seus primeiros encontros na forma de saraus literários e musicais no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo[70]. Funcionando no centro de São Paulo, atualmente a Cultura Artística possui uma temporada de atividades que abrange principalmente a música erudita, mas também dança e ações educativas. Na reunião em que estavam presentes os irmãos Leirner, a escritora Esther Mesquita, filha do jornalista Júlio de Mesquita, fundador d'*O Estado de São Paulo*, liderava as discussões sobre o valor das contribuições dos sócios, principal assunto da reunião. Entre os presentes, também estavam o engenheiro Roberto Cerqueira César, o banqueiro Numa de Oliveira e o arquiteto Henrique Mindlin, entre outros nomes de uma diversificada elite paulistana, que passaram a compor os laços de sociabilidade da família Leirner enquanto ingressava nos altos estratos sociais.

Em 1955, Isai Leirner dava os primeiros passos de sua carreira para além da indústria, passando a ocupar cargos em instituições culturais. O Centro Cultural Brasil-Israel (CCBI) inaugurou sua seção em São Paulo, um ano depois de abrir as portas de sua sede no Rio de Janeiro. O CCBI foi uma sociedade civil com o objetivo de intensificar as relações culturais

[70] QUEM somos. **Cultura Artística.** Sem data. Disponível em: <http://www.culturaartistica.com.br/quem-somos>. Acesso em: 30/09/2019 às 13:11.

entre o Brasil e o Estado de Israel, promovendo o intercâmbio nas áreas das artes plásticas, ciências sociais, música e memória social[71].

Por ocasião da abertura da filial em São Paulo, Isai foi eleito diretor-tesoureiro da entidade, ocupando a diretoria composta pelo professor Fernando de Azevedo na presidência, Henrique da Rocha Lima na vice-presidência, o crítico de arte Lourival Gomes Machado como 1º secretário, o geólogo Moisés Gicovate[72] como 2º secretário e o médico Antônio Ferreira de Almeida Júnior[73], o médico Paulo Enéas Galvão[74] e o industrial Romeu Mindlin dividindo a diretoria geral. A escolha dos administradores não agradou ao jornal *Nossa Voz*[75], que "estranhou" a composição da diretoria apenas por conhecidos "medalhões", que deveriam ser secundados por outros de atividade mais dinâmica e ativa nos campos sociais e culturais da comunidade judaica brasileira[76]. Já no Rio de Janeiro, a diretoria tinha o ex-senador Hamilton Nogueira na presidência e o engenheiro e político Israel Klabin como diretor-tesoureiro; e a diretoria geral era compartilhada pelo educador Anísio Teixeira, pelo intelectual José Lins do Rego e pelo poeta e empresário Augusto Frederico Schmidt[77]. A composição dos primeiros gestores do CCBI combina nomes proeminentes de diferentes áreas, com notada presença de profissionais que exerceram em algum momento cargos públicos. Desse modo, a crítica do jornal *Nossa Voz* provavelmente mostra um receio de que a divulgação e o fortalecimento da cultura judaica fique em segundo plano, dando margem aos interesses políticos e econômicos dos administradores.

---

[71] Segundo o Estatuto do CCBI, o número de sócios era delimitado em 200 e deveriam apresentar proposta de filiação, tendo o patrimônio composto por doações dos sócios. (ESTATUTO do Centro Cultural Brasil-Israel (1955). Arquivo IEB-USP – Fundo Fernando de Azevedo, D7/1,09).

[72] Moisés Gicovate foi geólogo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Autor de livros didáticos e artigos para o periódico de divulgação científica *Revista Nacional de Educação*, projeto do Ministério de Educação e Saúde de 1932. Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=44&sid=21>.

[73] Antônio Ferreira de Almeida Júnior (1897-1971) foi médico, professor da Faculdade de Direito da USP e membro da Academia de Medicina de São Paulo. Em sua carreira, foi nomeado a diversos cargos públicos na área da saúde. (BIOGRAFIA Antonio Ferreira de Almeida Júnior. **Academia de Medicina de São Paulo.** Disponível em: <http://www.academiamedicinasaopaulo.org.br/biografias/305/BIOGRAFIA-ANTONIO-FERREIRA-DE-ALMEIDA-JUNIOR.pdf>. Acesso em: 30/09/2019 às 13:16).

[74] Paulo Enéas Galvão (1901-?) foi médico e pesquisador do Instituto Biológico do Estado de São Paulo. (OBEIDI, Barbara M. "Paulo Enéas Galvão". **Instituto Biológico do Governo do Estado de São Paulo.** 26/5/2015. Disponível em: < http://www.biologico.sp.gov.br/page/nossa-gente/paulo-eneas-galvao>. Acesso em: 30/09/2019 às 13:21).

[75] O jornal *Nossa Voz* existiu em sua primeira versão entre 1947 e 1964, ano em que foi fechado por conta de seu posicionamento político. Fundado no Bom Retiro, servira de espaço de circulação de ideias e notícias da comunidade judaica brasileira. Em 2014, o jornal foi relançado com novo projeto editorial, mantendo um diálogo com "premissas históricas judaicas progressistas", segundo seus atuais gestores. (SOBRE. **Jornal Nossa Voz.** Disponível em: < https://jornalnossavoz.wordpress.com/about/>. Acesso em: 30/09/2019 às 13:28).

[76] INSTALAÇÃO no dia 23 do Centro Cultural Brasil-Israel. **Jornal Nossa Voz (Bi-semanário israelita-brasileiro)**. São Paulo, 23 de agosto de 1955, p. 1. HBD/Bndigital.

[77] O conselho deliberativo da sede carioca reunia também "medalhões" da cultura brasileira como Cecília Meirelles, Heitor Villa-Lobos, João Condé e Raquel de Queiroz. Fonte: CARTA de Dante Costa a Fernando de Azevedo, encaminhando relatório anual de atividades do Centro Cultural Brasil-Israel em 1955. Arquivo IEB-USP – Fundo Fernando de Azevedo, D7/1,27.

Os primeiros anos de atividade do Centro Cultural Brasil-Israel foram marcados pelo intercâmbio de intelectuais entre os dois países: vieram ao Brasil o crítico e historiador de arte Chaim Gamzu[78], o médico Benhard Zondek e o vice-presidente da Associação de Estímulo às Relações Culturais Israel-Brasil Eliahu Dobklin; foram a Israel o professor Antônio da Silva Mello e o escritor José Lins do Rego. O Centro Cultural também promoveu uma exposição de arquitetura moderna patrocinada pelo Ministério da Educação de Israel e a doação de uma obra de Cândido Portinari, comprada pela entidade, ao Museu de Tel Aviv. Além disso, a participação israelita na III Bienal de São Paulo foi mediada pelo Centro Cultural, que rendeu a Jacob Steinhardt o Prêmio Internacional de Gravura e ao pintor Nahum Gutman o Prêmio Sicília[79].

Retomando a trajetória de Isai Leirner no campo artístico, consideremos que ainda no ano de 1955 ele passaria a ocupar o mesmo cargo de diretor-tesoureiro em outra instituição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, como consta no catálogo da III Bienal. Segundo a bibliografia (DURAND, 1989; MORAIS, 1991), Isai teria sido um dos fundadores do MAM-SP ao lado de Ciccilo e outros patrocinadores; porém, em nossa pesquisa, encontramos a primeira menção a ele na documentação apenas em 1952, ano em que alguns vestígios indicam a participação do industrial em atividades administrativas do MAM.

Em carta ao artista judeu franco-ucraniano Emmanuel Mané-Katz em 1952, por exemplo, o diretor artístico da instituição, Wolfgang Pfeiffer, rememora a estadia do pintor em São Paulo por ocasião de exibição de suas pinturas na cidade e faz um pedido: "M. Leirner et moi, nous voulons prolonger le délai de la demeure des 18 tableaux à vous qui nous restent pour encore trois mois. Après il faudra les renvoyer à Paris."[80] É provável que a origem judaica e polonesa de Isai tenha sido a principal justificativa para sua participação nessa transação.

A função do industrial como intermediário se sobressai, na documentação pesquisada, principalmente na correspondência relativa a Israel. Em abril de 1955, atendendo ao pedido do secretário da Bienal, Arturo Profili, acerca de informações sobre o futuro pavilhão de Israel, Isai indica o crítico de arte Haim Gamzu como comissário representante e apresenta

[78] No período de estadia no Brasil, Chaim Gamzu será componente do júri das Bienais, devido em parte à mediação do Centro Cultural Brasil-Israel e possivelmente também a Isai Leirner, enquanto membro de ambas as instituições, o qual menciona em carta encontrada no Arquivo Wanda Svevo.

[79] RELATÓRIO das atividades durante o ano de 1955 do Centro Cultural Brasil-Israel. Arquivo IEB-USP – Fundo Fernando de Azevedo, D7/1,27.

[80] "O Sr. Leirner e eu queremos prolongar o prazo de permanência dos seus 18 quadros que continuam conosco por mais três meses. Depois será necessário devolvê-los a Paris" (tradução nossa). CARTA de Wolfang Pfeiffer a Emmanuel Mané-Katz. **Arquivo Wanda Svevo.** São Paulo, 16 de outubro de 1952.

sua biografia, disponibilizando também um exemplar de livro do crítico em sua posse[81]. A nomeação não foi por acaso: Haim Gamzu foi promotor da cultura em Israel logo em seus primeiros anos de fundação, exercendo as atividades de crítico de arte e de teatro, além de ter ocupado o cargo de diretor do Museu de Arte de Tel-Aviv.

Por conta de seu cargo de diretor no CCBI, instituição que primeiro trouxe o crítico para o Brasil, não é de se estranhar que Isai Leirner fosse próximo ao intelectual israelense e cuidasse da mediação entre Gamzu e a Bienal. Em outra carta, enviada em dezembro de 1959 a Arturo Profili, Gamzu questiona o secretário da Bienal sobre um quadro doado ao MAM-SP e dá algumas instruções para retorno das obras enviadas por Israel[82]. Ao que essa carta e alguns telegramas indicam, o quadro em questão foi exposto na III Bienal na seção israelense e seria da coleção particular de um homem chamado "Castel", cujo primeiro nome e cujas informações não foram identificáveis, uma vez que apenas esse sobrenome consta em todos os documentos. De qualquer modo, ficou a encargo de Leirner designar qual quadro seria doado, pois o industrial conhecera o senhor Castel e sabia qual obra fora escolhida para o Museu.

Como verificamos, o papel de Isai como intermediário nas relações entre os países do Leste Europeu e Israel fica evidente. Sublinhamos anteriormente a importância de Yolanda Penteado e sua ampla rede de contatos europeus como fator decisivo para o sucesso das iniciativas do MAM-SP. De fato, encontramos outro cabedal importante de relações para Matarazzo e seu projeto das Bienais na presença de Isai no corpo administrativo. A correspondência encontrada no Arquivo Wanda Svevo demonstra o engajamento do industrial polonês nas trocas de informações e obras com a Europa Oriental. Além disso, sua origem judia e sua posição privilegiada como diretor do CCBI também fizeram de Leirner intermediário privilegiado nas relações entre o Museu e Israel.

Antes de prosseguirmos a análise sobre Isai, abramos um parêntese para situar a produção de Felícia Leirner. Entre as décadas de 40 e 50, Felícia começava de fato sua trajetória artística ao tomar aulas de pintura com Yolanda Mohalyi[83]. Foi pelas mãos de Elisabeth Niobling, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que Felícia conheceu a escultura e escolheu esse meio como sua principal expressão. A independência artística da escultora viria após passar pelo ateliê de Victor Brecheret, artista ligado aos grupos modernistas tradicionais de São Paulo. Segundo Frederico Morais (1991),

[81] CARTA de Isai Leirner a Arturo Profili. **Arquivo Wanda Svevo.** São Paulo, 20 de abril de 1955.
[82] CARTA de Chaim Gamzu a Arturo Profili. **Arquivo Wanda Svevo.** Tel-Aviv, 23 de dezembro de 1959.
[83] Yolanda Mohalyi (1909-1978), pintora húngara que chegou ao Brasil em 1931, formada no ambiente expressionista alemão. Foi premiada na VII Bienal (1963) como melhor pintora nacional.

Felícia foi a primeira e única mulher aceita como aluna de Brecheret, pois ele acreditava que a escultura não era meio expressivo possível de realização feminina. Provavelmente, a posição social de Felícia influenciou seu aceite por Brecheret, que a colocou em contato com diversas tendências escultóricas nacionais e internacionais.

Contudo, é nas Bienais de São Paulo que sua produção será principalmente consagrada. Em 1963, Leirner ganha o prêmio de melhor escultura nacional e em 1965, é homenageada com uma sala especial. Fora das Bienais, Felícia também expôs na Galeria de Arte das Folhas e teve suas obras musealizadas em importantes coleções, como Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Museu Stedelijk em Amsterdã, Tate Gallery em Londres e o Hermitage na Rússia (MORAIS, 1991, p. 101). Os detalhes sobre a trajetória profissional completa de Felícia serão abordados na última parte desta dissertação.

Nesse sentido, seguindo a linha do tempo e a análise da atividade dos Leirner no campo artístico, as Bienais aparecem como uma variável incontornável a ser considerada, pois mobilizaram as trajetórias do casal Leirner desde a primeira edição. A Bienal de Arte de São Paulo foi uma instituição crucial para o desenvolvimento da trajetória aqui estudada, por três razões principais: em primeiro lugar, por ser a plataforma de promoção inicial dos projetos artísticos de Isai como mecenas e de Felícia como escultora; em segundo lugar, pois, por meio do diálogo com essa exposição periódica, o industrial consegue alcançar autonomia e prestígio no campo; e por último, mas não menos importante, porque as Bienais articulam as dimensões políticas, econômicas e artísticas em um só grande evento que coloca o Brasil em sintonia com o ambiente internacional (VILLAS BÔAS, p. 2014). Inspirada na Bienal de Veneza, a exposição brasileira teve sua primeira edição em 1951 e a cada dois anos conta com delegações de diversos países, que por meio de órgãos governamentais enviam as obras concorrentes. Afora o caráter geopolítico do evento, as Bienais de São Paulo contribuíram para acirrar os debates entre abstração e figuração em suas primeiras edições.

Antes da IV Bienal (1957), edição “divisora de águas” na trajetória de Isai Leirner, a I e a II Bienais foram de extrema importância para o cenário artístico nacional. A primeira edição do evento, além de colocar à prova os esforços políticos e econômicos dos grupos ligados ao MAM, continuou o projeto iniciado no museu, apostando na projeção da abstração e no sustento de um novo movimento artístico no país, o concretismo. Já a II Bienal, realizada em 1953, é considerada até hoje pela crítica a mais importante já realizada (AMARANTE, 1989; ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). A seguir, delinearemos os contornos gerais desses dois eventos.

Em 1951, a premiação do suíço Max Bill[84] como melhor escultor estrangeiro com a obra *Unidade tripartida* chancela o florescimento das tendências construtivas sob um olhar matemático e arquitetônico na arte brasileira, que aqui irão se reunir sob a denominação de concretismo. Segundo Annateresa Fabris, o concretismo brasileiro é fundado na "serialidade, na modulação e na adoção de processos técnicos de derivação industrial (compensado, plexiglass, pistola etc.)" (FABRIS, 2001, p. 12). Dotado de pensamento racional e geométrico, o concretismo teve como propósito "romper com a construção renascentista do espaço, fundada na perspectiva, para sublinhar a construção de uma linguagem abstrata que atendesse aos rigores da forma e criasse no público modalidades de percepção ainda inexistentes" (VILLAS BOAS, 2014, p. 266).

Em 1952, o MAM-SP sediou a mostra "Ruptura", reunindo o trabalho de artistas como Waldemar Cordeiro, Lothar Charroux, Kazmer Féjer e Luís Sacilotto em um grupo homônimo à mostra. No Rio de Janeiro, os concretistas formaram o Grupo Frente, composto por Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, entre outros, sob o aporte teórico de Ferreira Gullar[85].

Se retomarmos o percurso das primeiras Bienais, perceberemos que os consagrados nomes da arte internacional deram o tom da segunda edição, em 1953. Também conhecida como "a Bienal de 'Guernica'", por trazer a importante obra do espanhol Pablo Picasso para o Brasil, a II Bienal de São Paulo foi um evento de grandes dimensões. Concomitante aos festejos do IV Centenário da cidade, a exposição foi prolongada para coincidir com a inauguração de um grande marco paisagístico e urbanístico de São Paulo, o coroamento do projeto moderno paulistano: o Parque do Ibirapuera. Nessa edição, obras de Picasso, Paul Klee, Georges Braque, Marcel Duchamp, Oskar Kokoschka e Constantin Brancusi foram enviadas pelas delegações, criando um efêmero museu de arte moderna (AMARANTE, 1989).

Além da exposição de obras, a Bienal de São Paulo contava com um sistema de premiações divido em duas categorias: premiação regulamentar (quantia em dinheiro) e de aquisição (quantia em dinheiro e incorporação ao acervo do MAM). Empresários, associações, intelectuais e até mesmo galerias de arte se propuseram a patrocinar a premiação das Bienais, negociando com a instituição artística.

---

[84] Max Bill (1908-1994) foi autor de um importante texto de divulgação das tendências construtivas, intitulado "O pensamento matemático na obra de arte de nosso tempo".

[85] Para o presente estudo, optamos por apresentar somente os principais contornos do concretismo e não estender para as disputas do próprio movimento e seus derivados, como o neoconcretismo, por conta do recorte temporal.

Por ocasião da III Bienal (1955), foi ofertado o Prêmio Tricot-Lã, de aquisição no valor de Cr$ 20.000,00, em nome da indústria dirigida pela sociedade dos irmãos Isai e Zimon, a primeira láurea concedida em nome de um Leirner, que foi atribuída à pintura de Elisa Martins da Silveira[86]. Piauiense morando no Rio de Janeiro a partir de 1945, a pintora possui uma interessante trajetória ligada ao Grupo Frente, de tendências concretas, expondo suas obras ao lado de Ivan Serpa, Lygia Clark e Franz Weissmann. Ao contrário das tendências construtivas dos artistas pertencentes ao grupo, Elisa Martins da Silveira desenvolveu uma pintura considerada primitiva ou *naïf*. Frequentou o Curso Livre de Pintura de Ivan Serpa no MAM-RJ, onde desenvolveu obras com temáticas populares, como festas religiosas[87]. Apesar de não ter sido possível localizar mais informações sobre qual obra da artista fora premiada, a escolha de uma pintura figurativa *naïf* ligada a um grupo de tendências construtivas demonstra uma política de aquisição em sintonia com o debate de seu tempo.

Como consta na correspondência entre os patrocinadores do prêmio de aquisição e o MAM-SP, a premiação de aquisição era constituída apenas por valores doados ao museu, sem interferência direta dos doadores na escolha dos vencedores, apesar da existência de um diálogo inevitável entre os doadores e a instituição. Em 1961, a indústria de combustíveis Shell doou quantia para premiação de aquisição estabelecendo a condição de que deveria ser premiado um artista figurativo[88]. Em resposta, Ciccilo Matarazzo redigiu carta à empresa explicando que o prêmio em questão deveria ser atribuído a uma pintura, sem maiores especificações de quanto à técnica de execução e a tendência, que deveria ser deixada "livre", conforme orientação de Mário Pedrosa. Todavia, a empresa poderia escolher se o artista seria nacional ou internacional[89]. Em resposta, a Shell diz estar de acordo com as orientações de Pedrosa, porém, ao deixar em aberto a escolha de escolas de pintura, "nossa impressão é que, ultimamente, a tendência dos Júris tem sido a de premiar exclusivamente as escolas mais avançadas (mas nem por isso mais modernas…), isto é, os abstracionistas, concretistas, calígrafos.", acusando os certames de "discriminação contra os figurativistas – mesmo os mais talentosos"[90].

---

[86] LISTA de Prêmios de Aquisição: I a VI Bienal. **Arquivo Wanda Svevo.**
[87] Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/elisa/index.html>.

[88] CARTA da Shell Brazil Limited à Francisco Matarazzo Sobrinho. **Arquivo Wanda Svevo**. São Paulo, 7 de abril de 1961.
[89] CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho à Shell Brazil Limited. **Arquivo Wanda Svevo.** São Paulo, 13 de maio de 1961.
[90] CARTA da Shell Brazil Limited à Francisco Matarazzo Sobrinho. **Arquivo Wanda Svevo.** São Paulo, 22 de maio de 1961.

Para Ana Magalhães, embora a premiação de aquisição das Bienais de São Paulo seja compreendida pela literatura como inferior à láurea regulamentar, antes de tudo, ela tem como objetivo explícito constituir um acervo para as instituições – e por isso deve ser estudada com maior atenção. Segundo Magalhães (2015), existe uma suposição de que não havia critérios para a escolha dessas obras, sendo motivada pela vontade pessoal dos patronos; no entanto, como mostrado anteriormente, havia certa negociação entre patrocinadores e instituições. Tal suposição é corroborada, em parte, pela ausência de discussão em torno da premiação de aquisição nas atas do júri de premiação encontradas no Arquivo Wanda Svevo. Ao contrário dos prêmios regulamentares, não aparecem pormenorizados os embates e escolhas do júri nessa documentação. Porém, é preciso lembrar que

> se, de um lado, tal acervo [de obras adquiridas pela premiação de aquisição] não corresponde a uma narrativa de arte moderna consolidada através dos manuais de história da arte – que trabalham com os grandes nomes, com a noção de obra-prima e com a experiência vanguardista para constituir a definição de arte moderna por excelência –, por outro, ele apresenta uma configuração datada, e por isso mesmo, de grande interesse para a revisão da historiografia da arte moderna. (MAGALHÃES, 2015, p. 115)

Como mostraremos adiante, o sobrenome Leirner será láurea de reconhecimento e atestado de distinção de diversas obras que passaram a fazer parte de acervos em variadas instituições do país por meio do patrocínio de Isai e Felícia. As experiências como tesoureiro no Centro Cultural Brasil-Israel e no MAM-SP e a premiação oferecida na III Bienal, somadas ao sucesso da indústria e à crescente profissionalização de Felícia na escultura, denotam um percurso de inserção de Isai no campo cultural paulistano exitoso, que culmina na criação de um prêmio que chancela e institucionaliza tal percurso: o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.

2.2. Um prêmio chamado Leirner

A história do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea confunde-se com a história da própria Bienal de São Paulo. Se, por um lado, sua fundação foi possível graças à Bienal e ao MAM-SP, foi justamente por conta das polêmicas em torno dos debates artísticos promovidos pelo certame que tal prêmio ganhou independência.

Fundado em 1956 por doação exclusiva de Isai Leirner sob o nome de Prêmio de Arte Contemporânea, a láurea teve um programa muito claro: contribuir para a constituição do acervo do MAM-SP com obras coetâneas à premiação, tornando-se “um documentário

atualizado da arte de vanguarda de nosso país e do estrangeiro"[91]. O regulamento do prêmio indicava que todos os artistas, brasileiros ou estrangeiros, cujas obras tenham sido expostas a partir de 1º de janeiro de 1956 no MAM-SP, Instituto dos Arquitetos ou outras instituições amigas, poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho e gravura. A única outra condição para concorrência no prêmio era de que as obras deveriam ter sido executadas em até dois anos anteriores à exposição[92].

Os convidados presentes à residência do casal Leirner na rua Guadelupe assistiram ao anúncio do resultado da premiação em primeira-mão. O júri composto pelos quadros do MAM-SP[93] dividiram *ex aequo* o 1º prêmio de pintura entre Alfredo Volpi e Milton Dacosta, ficando o 2º prêmio de pintura com Luís Sacilotto. Franz Weissmann ganhou o 1º prêmio de escultura, enquanto Arnaldo Pedroso d'Horta e Lothar Charoux dividiram o 1º prêmio de desenho. Também os prêmios de gravura foram divididos entre Osvaldo Goeldi e Fayga Ostrower. Já o 2º prêmio de desenho foi compartilhado por Fernando Lemos e José Cláudio e o 2º prêmio de gravura entre Lygia Pape e Maria Bonomi. Não foi concedido 2º prêmio de escultura, ficando a verba acumulada para outra aquisição[94]. Para o certame, foram distribuídos os valores de Cr$ 70.000,00 para os primeiros lugares de pintura e escultura, Cr$ 50.000,00 para os primeiros lugares de desenho e gravura e Cr$ 20.000,00 para os segundos lugares de todas as categorias.

Analisando os artistas laureados na primeira edição do Prêmio Leirner, podemos observar a notada presença das tendências concretistas com os nomes de Luís Sacilotto, Franz Weissmann, Lygia Pape e Lothar Charoux em diversas categorias[95]. Obras de tendências construtivas começam a ganhar espaço no debate artístico brasileiro e a fazer parte também do acervo do museu, mas ainda dividem espaço com a figuração de Volpi, por exemplo, que ganhou o prêmio de pintura com a obra *Menina de bicicleta*[96].

---

[91] CONCEDIDOS em S. Paulo os Prêmios Leirner. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.
[92] REGULAMENTO do Prêmio de Arte Contemporânea. **Arquivo Wanda Svevo.** 1956.
[93] Integraram o júri: Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa e Antônio Bento.
[94] CONCEDIDOS em S. Paulo os Prêmios Leirner. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.
[95] A documentação sobre os Prêmios Leirner encontrada até o momento possui lacunas principalmente em relação aos nomes das obras premiadas, ficando somente o registro dos artistas vencedores.
[96] A obra foi identificada na matéria de jornal citada na nota de rodapé acima, porém, a Enciclopédia Itaú Cultural indica a sua realização na década de 40 (MENINA de Bicicleta. **Enciclopédia Itaú Cultural.** Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2823/menina-de-bicicleta). É provável que a Enciclopédia esteja errada, pois como prevê o artigo 4º do regulamento do Prêmio de Arte Contemporânea, "só poderão concorrer aos prêmios as obras executadas dentro dos dois anos anteriores à exposição".

O que mais chamou a atenção da crítica foi a dúvida a respeito da qualidade das obras adquiridas pelo MAM-SP, pois o recorte contemporâneo exigido pela premiação teria dificultado o trabalho do júri, que deveria ter a obrigação de observar que "a qualidade deve ser a primeira condição de escolha das obras adquiridas para os museus"[97]. Se o objetivo da premiação era angariar um acervo contemporâneo para o museu, a premiação reflete as diferentes tendências em disputa e demonstra a aceitação que as tendências concretistas tiveram nos meios artísticos. Mas, observada a distribuição dos prêmios, é notável que a categoria mais valorizada (pintura) fica nas mãos dos artistas de tendências figurativas Volpi e Dacosta.

A gama de artistas que concorreram ao Prêmio de Arte Contemporânea foi das mais variadas: fora os premiados, Juan Ponç, Aldo Bonadei, Moussia Pinto Alves, Lore Koch, Darci Penteado, Italo Cencini, Renina Katz, Oswald de Andrade Filho expuseram nos salões do MAM-SP em mostras de curta duração, com duração média de 20 dias[98]. Também expuseram em grupo os concretistas, gravuristas holandeses contemporâneos e o Ateliê Abstração. No Instituto dos Arquitetos, Anita Malfatti, Alberto da Veiga Guignard e José Antônio da Silva também realizaram mostras concorrentes à premiação[99].

O Prêmio de Arte Contemporânea do MAM-SP teve vida curta: durou apenas uma edição, mas fora o suficiente para a iniciativa ganhasse vida independente do museu nos próximos anos. Por ocasião da IV Bienal e das polêmicas que viriam a acontecer, Leirner retira o patrocínio do prêmio, como será debatido a seguir.

Os debates entre abstração e figuração já antecipados na premiação da III Bienal descrita anteriormente ganhariam grande espaço na opinião pública com uma grande polêmica envolvendo o júri de seleção da quarta edição do evento, em 1957. No ano anterior, São Paulo e Rio de Janeiro sediaram as primeiras exposições de arte concreta do País, e no ano seguinte, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos lançariam seu manifesto a favor da poesia concreta, erguendo um novo movimento no meio artístico brasileiro. O crítico Mário Pedrosa, defensor do abstracionismo e apoiador também do concretismo, analisa que as Bienais alargaram as fronteiras artísticas do país, além de promover "a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo" (PEDROSA, 2015, p. 482). A escolha das palavras mostra claramente o partido tomado por Pedrosa, sinalizando a divisão entre os

[97] CONCEDIDOS em S. Paulo os Prêmios Leirner. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.
[98] REGULAMENTO do Prêmio de Arte Contemporânea. **Arquivo Wanda Svevo.** 1956.
[99] **TRIBUNA da Imprensa**. Rio de Janeiro, 3-4 de março de 1956. HBD/Bndigital.

defensores de cada movimento, cada lado com suas figuras de peso disputando um espaço no controle e na legitimação no campo artístico.

Para se mensurar as dimensões da disputa encenada na IV Bienal de São Paulo que deu origem aos prêmios Leirner, é preciso retomar o caminho do debate entre abstração e figuração no Brasil, tanto em termos estéticos como em termos políticos e sociais.

Segundo Aracy Amaral, os ecos das incursões internacionais na abstração, em principal a geométrica, começam a se fazer sentir desde os anos 1920 no Brasil, a partir de especulações na pintura e com maior presença nas decorações de vitrais, cenografias e interiores (AMARAL, 2006, p. 101). Fundos abstratos e geométricos acompanhando um primeiro plano estilizado (mas ainda figurativo) marcam o início do percurso da arte brasileira na sintetização das formas em obras de artistas como Tarsila do Amaral (*A Negra*), Antonio Gomide (*Nu cubista*), Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. As decorações do primeiro "Baile Futurista" do Automóvel Club de São Paulo e do interior do dito Pavilhão Moderno da residência de dona Olívia Guedes Penteado realizadas por Lasar Segall em 1924 já representavam o aparecimento do geométrico na arte brasileira pelo caminho do ornamento, mas são os trabalhos decorativos de Antonio Gomide, Regina Gomide Graz e John Graz que mostram amadurecimento da proposta abstrata em um sem número de projetos para particulares (AMARAL, 2006, p. 104-105).

No fim dos anos 1930, o III Salão de Maio de 1939 seria uma referência da presença da arte internacional nas paragens brasileiras. Organizado por Flávio de Carvalho, o evento trazia em seu manifesto a proposta da "busca para uma sensibilidade maior", que poderia ser encontrada em duas linhas da contemporaneidade artística, a saber, a abstração e o surrealismo (CARVALHO *apud* AMARAL, 2006, p. 111). Segundo o artista, a arte abstrata se safa do "inconsciente ancestral", se liberta do "narcisismo da representação figurada" e introduz um "aspecto higiênico" presente desde a "linha livre a cor pura, qualidades pertencentes ao mundo do raciocínio puro, a um mundo não subjetivo que tende ao neutro" (CARVALHO *apud* AMARAL, 2006, p. 111). Ao lado de dezenove artistas brasileiros, vinte artistas estrangeiros estiveram presentes no Salão de 1939 em São Paulo, como Magnelli e Alexander Calder. Aracy Amaral atribui importância a esse evento graças a seu caráter internacionalista e à intenção manifesta do debate e da polêmica, sendo "o antecedente direto das Bienais Internacionais de São Paulo" (2006, p. 113).

A década antecedente à criação da Bienal é marcada pela efervescência cultural por todo o país. Em resumo, os anos 1940 são espaço de experimentação para diversos artistas brasileiros e estrangeiros aqui radicados que seriam reconhecidos na década seguinte:

Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Antonio Maluf, Mary Vieira, Samson Flexor, Alvir Mavignier e Ivan Serpa, para citar alguns nomes levantados por Amaral (2006, p. 115-118). O que une tais artistas é o contato direto com debate internacional, que a partir da década de 1940 é parte indispensável do meio artístico brasileiro. Porém, como veremos a seguir, esse diálogo muitas vezes não foi pacífico, despertando reações que seriam intensificadas ainda mais pelas Bienais de São Paulo.

Desde o início daquilo que chamamos de modernismo, a querela entre figurativismo (ou realismo, como também é chamado por alguns autores) e abstracionismo toma espaço no campo artístico, mobilizando tomadas de posição entre artistas, *marchands*, colecionadores, críticos, galerias, museus e público. No Brasil, os debates entre essas duas vertentes artísticas ganham força a partir de 1948, como consequência direta da politização do meio artístico, decorrente da redemocratização e da abertura do país após o fim do governo Vargas, como aponta Aracy Amaral (1984).

Nesse mesmo ano de 1948, "duas exposições capitais", como denominou Mário Pedrosa na ocasião, indicaram o caminho que o debate entre as vertentes artísticas seguiria principalmente nas Bienais de São Paulo: no Rio de Janeiro, o estadunidense Alexander Calder exibira suas obras por iniciativa não-oficial; já em São Paulo, o artista suíço Max Bill expusera no MASP em retrospectiva de sua carreira algumas de suas obras de caráter construtivista, já inclusa na ocasião a *Unidade Tripartida*, vencedora da I Bienal (AMARAL, 1984, p. 229). Segundo Amaral, as duas exposições apresentaram vertentes do abstracionismo, sendo a primeira exposição no Rio de Janeiro fundada na lírica e no intuitivo, e a segunda, em São Paulo, fundada no rigor matemático. Para a autora, é curioso imaginar que essa divisão daria o tom das diferenças entre os movimentos cariocas e paulistas na disputa artística sobre a abstração.

Além da controvérsia estética, há um conflito político subjacente em hipótese: a rejeição de muitos artistas e críticos às tendências abstratas na arte brasileira, em especial simbolizada pela resistência à implantação das Bienais de São Paulo, reflete a indisposição com as interferências estrangeiras em nossa cultura. Como argumenta Amaral, trata-se da "[…] emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância de preponderância, em nosso século na América Latina, a do nacionalismo *versus* internacionalismo" (1984, p. 230). Tomando o caso das Bienais como exemplo dessa contenda política, não é de se espantar a indisposição que a interferência direta de Nelson Rockefeller na fundação do Museu de Arte Moderna paulista ou a contratação de um nome como Leon Dégand para sua direção geraram no meio artístico.

Em meados do século, a imprensa em geral desempenhava um importante papel, não apenas ao difundir o debate estético e político, mas também ao criar um público interessado e ao formar um corpo crítico especializado em artes plásticas composto de jornalistas e outros profissionais. Nomes como Sérgio Miliet, José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz e Luiz Martins vindos da literatura, Lourival Gomes Machado da sociologia, Quirino da Silva e Ibiapaba Martins do próprio jornalismo despontam na crítica de arte dos jornais da época. Em relação aos periódicos especializados, surgem *Fundamentos* em São Paulo, *Horizonte* em Porto Alegre e *Joaquim* em Curitiba (Amaral, 1984, p. 229), que deram espaço em suas páginas para críticos e artistas exporem suas ideias.

Publicada em *Fundamentos* sob o título de "Realismo e Abstracionismo", a conferência de Di Cavalcanti pronunciada no Museu de Arte de São Paulo em 1948 é um exemplo da reação brasileira ao debate internacional. Como mencionado por Aracy Amaral, o texto do artista defende o realismo e a figuração diante das discussões realizadas no último Congresso Internacional de Crítica de Arte realizado no mesmo ano de 1948 em Paris. As posições de críticos e de historiadores da arte presentes no encontro vão desde a defesa da abstração pelo belga Victor Servranckx, passando pelo "ecletismo confuso" do inglês Herbert Read e do italiano Lionello Venturi, até os favoráveis à figuração como os franceses André Lothe e Waldemar Georges. Di Cavalcanti aproveita a ocasião do texto para trazer a definição de Georges sobre o realismo, não se tratando de uma escolha de estilo, mas de "um modo de pensar, uma posição do homem em face do mundo", e mais: "a única posição progressista e revolucionária concebível nos dias em que vivemos" (DI CAVALCANTI *apud* AMARAL, 1984, p. 236). Em oposição, a defesa da abstração assume caráter reacionário, "dialeticamente comprovada pela propaganda que fazem da arte abstrata os homens mais conscientes e ativos da reação, como por exemplo, Nelson Rockefeller." (DI CAVALCANTI *apud* AMARAL, 1984, p. 236).

De um lado, Rockefeller e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, do outro, Francisco Matarazzo Sobrinho e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A figura empreendedora de Ciccilo também não escapa às críticas, como aponta o texto do jornalista Fernando Pedreira "A Bienal – impostura cosmopolita" (*apud* AMARAL, 1984, p. 250). Pedreira rechaça o "espírito empreendedor" de Matarazzo ao comparar sua associação com Rockefeller a uma manobra para colocar sob "o domínio dos tubarões da finança" a produção artística nacional, acusando a posição desses agentes culturais e mecenas de imperialista (*apud* AMARAL, 1984, p. 250). Para o jornalista, a Bienal seria uma resposta do empresariado ao alinhar o meio artístico brasileiro às tendências mundiais de caráter

reacionário, uma "apoteose do moderno decadente" (*apud* AMARAL, 1984, p. 250) causada pela consolidação do mercado de arte, pelo surgimento de uma classe compradora de obras de arte e pela emergência da propaganda como forma de controle e orientação. Vemos na crítica a percepção de que o mundo dos negócios cada vez mais se articula ao mundo das artes, de modo que a consolidação do campo artístico como proposta por Bourdieu ganha contornos observáveis pelos olhos dos intelectuais de época; sendo nítida, em última análise, a preocupação com a interferência econômica no mundo "puro" da cultura.

Na IV Bienal, o júri de seleção foi composto por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio de Aquino e Armando Ferrari, com a direção artística da Bienal de Sérgio Milliet. Entre os artistas que foram completamente recusados pelos jurados, estavam: Flávio de Carvalho, Darcy Penteado, Caciporé Torres, Aldo Bonadei, Maria Bonomi, Genaro de Carvalho e, inclusive, Felícia Leirner (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Arnaldo Pedroso d'Horta, Aldemir Martins, Volpi, Franz Weissmann, Maria Leontina, Waldemar Cordeiro, Lygia Pape, Danilo Di Prete e Bruno Giorgi tiveram parte de seus envios recusados. Em pleno inverno paulista, a "frieza" do júri não passara despercebida por Isai Leirner, que teria oferecido aos jurados "belos casacos de lã" de sua malharia para proporcionar mais "calor" à reunião, segundo Ferreira Gullar[100]. Com ou sem casacos de lã, o resultado continuou o mesmo.

Parte da bibliografia (DURAND, 1989; ALAMBERT; CANHÊTE, 2004) atribui ao júri da IV Bienal uma indisposição especial em relação aos artistas que praticavam tendências figurativas e justifica assim o grande corte em relação aos inscritos nessa edição do evento. Apesar de a abstração contar com apoio institucional do MAM-SP desde sua fundação e centrar o debate artístico daqueles anos, o júri da Bienal não poupou os artistas desse movimento. Desse modo, a hipótese de que os artistas ditos figurativos foram os únicos prejudicados com os escolhidos da IV Bienal precisa ser revista: notadamente, Franz Weissmann, Maria Leontina, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape foram alguns dos artistas de tendências construtivas recusados pelo rigoroso júri. Por outro lado, reunir sob uma mesma escola figurativa nomes como Flávio de Carvalho, Darcy Penteado, Aldo Bonadei e Felícia Leirner, por exemplo, restringe e generaliza a diversidade de propostas artísticas sob um caráter negativo, simplificando as diferentes formas de expressão em uma alcunha tida como ultrapassada para a época.

[100] Júri frio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 9-10 de junho de 1957, p. 9. HBD/Bndigital.

Entre os grandes nomes de edições anteriores, foram completamente aceitos na IV Bienal apenas Fayga Ostrower, Milton Dacosta e Yolanda Mohalyi. Em protesto contra as escolhas do júri, vários artistas renomados não enviaram seus trabalhos à Bienal daquele ano, como Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Anita Malfatti, Lasar Segall, Goeldi e Pancetti, para citar alguns nomes[101]. Para parte da crítica, a delegação brasileira da IV Bienal foi considerada "decepcionante" por prescindir de veteranos e "mais qualificados" – uma "auto-superestimação dos nossos artistas de mais experiência e de mais responsabilidade na história de nossa produção artística"[102].

Convocada pela União dos Artistas Platinos após divulgação dos artistas escolhidos, uma assembleia reuniu diversos pintores, escultores, desenhistas e gravuristas revoltados com as decisões do júri de seleção da IV Bienal e deliberou algumas exigências a serem enviadas ao presidente do MAM-SP, Ciccilo Matarazzo: 1) a instituição do voto secreto na escolha do júri; b) a eleição de pelo menos 5 membros do júri pelos artistas; 3) a criação de um Conselho Artístico, cujos membros seriam eleitos por artistas que participaram das Bienais anteriores; 4) a eleição dos membros da diretoria do museu por artistas veteranos das Bienais[103]. Caso tais condições não fossem aceitas, os artistas que foram parcialmente aceitos ameaçaram retirar seus trabalhos da competição, atitude que efetivamente foi tomada por Bruno Giorgi e Moussia Pinto Alves. No ensejo, a artista afirmara que o júri era "parcial, incapaz do mínimo critério artístico"[104]. Paralelamente, também fora proposta a criação de um "Salão dos Recusados".

Primeiro a falar na assembleia, o artista Flávio de Carvalho solicitou "medidas imediatas" para a instauração de um processo judicial contra a diretoria do MAM-SP, visando à deposição do júri da IV Bienal, bem como da diretoria e de seu presidente[105]. Para o artista, a recusa do júri permitiu que o público conhecesse "[…] o nome dos vencedores do prêmio

[101] Alambert e Canhête (2004) sugerem que a indisposição de artistas e júri já vinha desde a III Bienal, porém a discussão ganhou corpo somente na quarta edição. A recusa de Segall e Portinari é marcante, pois na edição anterior, ganharam salas especiais de exibição.
[102] A SEÇÃO do Brasil na IV Bienal de São Paulo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 6 de outubro de 1957. Arquivo IEB-USP - Fundo Yolanda Mohalyi, 0180.
[103] IV BIENAL: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/Bndigital.
[104] IV BIENAL: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/Bndigital.
[105] IV BIENAL: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/Bndigital.

até 6 meses antes do julgamento"[106], dado o restrito número de artistas selecionados para o certame. Julgada inviável, a ideia do processo não tomou forma.

Na mesma assembleia, foi lida a seguinte carta a Ciccilo Matarazzo:

> Ilmo. Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho,
>
> Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
>
> Tenho procurado, embora modestamente, fazer ouvir a minha voz como Diretor-tesoureiro e membro do Conselho do Museu de Arte Moderna, nos acontecimentos que ultimamente vêm perturbando os artistas e a opinião pública do país. Infelizmente, sr. Presidente, todas as minhas sugestões para uma justa solução para o caso não foram atendidas, só me restando para a salvaguarda da minha responsabilidade, pedir em caráter irrevogável, a minha demissão do cargo de Diretor-tesoureiro e de membro do Conselho. Esperando que esta minha atitude facilite a solução de tão grave crise, aproveito o ensejo para agradecer as provas de consideração de que fui alvo durante minha gestão.
>
> Atenciosamente,
>
> Isai Leirner[107]

Com essa carta divulgada na imprensa e lida em uma assembleia de artistas, fica claro que o industrial estava bem situado em relação às disputas no campo das artes plásticas da época e sabia que a repercussão se somaria à sua figura pública. Com sua renúncia ao cargo, o Prêmio de Arte Contemporânea também deixou de ser oferecido pelo MAM-SP; mas procurado pela imprensa, Leirner afirmou que o certame continuaria a ser oferecido, ainda sem qualquer confirmação. Em 6 de junho daquele ano, Isai também pede demissão do cargo de diretor-tesoureiro do Centro Cultural Brasil-Israel alegando estar ocupado em múltiplas atividades que o impossibilitaram de continuar naquela função[108].

O desligamento do industrial do MAM e do Centro Cultural Brasil-Israel seria o primeiro passo para consolidar sua própria imagem enquanto benfeitor: ele passa a estabelecer, a partir da antiga rede de relações, novos capitais ligados à sua figura individual de patrocinador das artes; e começa a disputar também seu lugar ao sol no campo cultural paulistano. Seria então o início da Galeria de Arte das Folhas e a consolidação do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea – a "marca de uma época"[109] –, que foi antecipado pela exposição "12 artistas de São Paulo".

---

[106] SEM GRANDES resultados a reunião dos artistas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 31 de maio de 1957. Acervo O Estado.
[107] IV BIENAL: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957. HBD/Bndigital.
[108] CARTA de Isai Leirner à Fernando de Azevedo. Arquivo IEB-USP – Fundo Fernando de Azevedo, D7/1,47.
[109] "PRÊMIO Leirner", a marca de uma época. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de março de 1981.

Se o “Salão dos Recusados” proposto na assembleia dos artistas foi apenas idealizado, o dia 19 de setembro de 1957 marcou a “réplica sem palavras à IV Bienal de São Paulo” com a inauguração da mostra “12 artistas de São Paulo” (MORAIS, 1991, p. 29). Sediada no saguão do edifício do Grupo Folha de S. Paulo (que à época publicava os jornais *Folha da Manhã, Folha da Tarde* e *Folha da Noite*) no centro de São Paulo, a exposição reuniu trabalhos, não por acaso, de Felícia Leirner, Flávio de Carvalho, Jacques Douchez. Italo Cencini, Samsom Flexor, Moussia Pinto Alves, Darci Penteado, Aldo Bonadei, Odetto Guersoni, José Antônio da Silva e Bella Karawaeva, todos ditos figurativos. A recusa do júri à obra de Felícia na IV Bienal e o sucesso da mostra “12 artistas” também mostram o quanto as parcerias afetivas operam, influenciam e transformam os rumos das trajetórias profissionais compartilhadas.

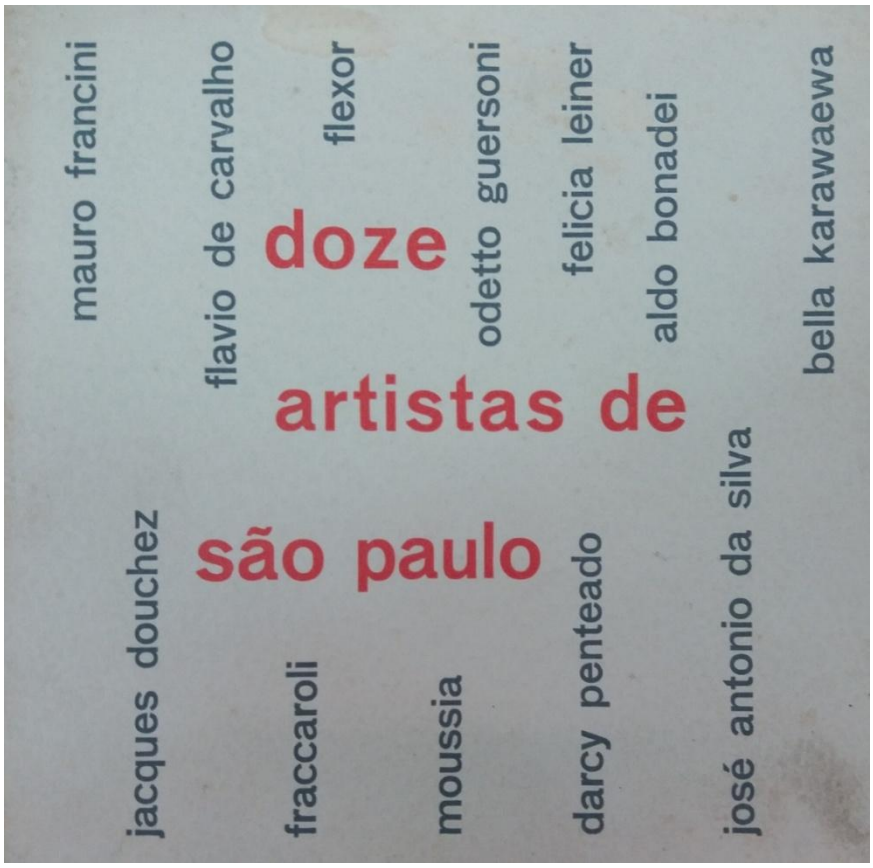

IMAGEM 3 Convite da mostra “Doze artistas de São Paulo”. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

O mesmo saguão do Grupo Folha de S. Paulo recebeu, em 12 de março de 1958, artistas, intelectuais, políticos e empresários que compareceram à inauguração da Galeria de Arte das Folhas. Secretários do Estado de São Paulo dividiam o espaço com Leon Feiffer, cônsul-geral de Israel, e a viscondessa Le Minlier de Léhèle, consulesa da França, para apreciarem a primeira exposição da Galeria: uma retrospectiva de desenhos e gravuras do recém-falecido Lasar Segall. Além dos Waldemar Cordeiro, Leopoldo Raimo, Aldo Bonadei, Samsom Flexor, Darci Penteado e Mário Zanini também estavam presentes antigos colegas de trabalho do MAM-SP, os críticos Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Wolfgang Pfeiffer.

O casal Leirner recebia a todos, verdadeiros anfitriões que eram da ocasião[110]. Em seu discurso de inauguração, o diretor artístico da Galeria, José Geraldo Vieira, afirmou que a instituição nascia de uma "coerência absoluta" entre o desenvolvimento das artes brasileiras e o crescimento da empresa Folha de S. Paulo. A relação entre imprensa e vanguarda foi lembrada por Vieira, que recordou importantes revistas vanguardistas – *Klaxon* no Brasil, *Dada*, *Almanach der Blaue Reiter*, *Zodiaque*, entre outras – e afirmou que a "instalação da Galeria das Folhas na própria sede da empresa jornalística é um fenômeno de coerência com a própria história da arte moderna"[111].

Bem no centro da cidade, a sua localização privilegiada não passou despercebida por Vieira em sua comparação: "[…] as galerias de arte no mundo já definem a civilização e a fisionomia de certos trechos das grandes cidades"[112] – dentre elas, citando a Madison Avenue, a rua 77 de Nova Iorque e as vias Margutta e Gregorianna de Roma. A relação entre metrópole e cultura, mais uma vez, não poderia estar mais clara.

[110] INAUGUROU-SE ontem a Galeria das Folhas. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 de março de 1958, p.1. Acervo Folha de S.Paulo.
[111] Inaugurou-se ontem a Galeria das Folhas. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 13 de março de 1958, p.1.Acervo Folha de S.Paulo.
[112] *Idem, ibidem.*

IMAGEM 4 Exposição retrospectiva do Prêmio Leirner na Galeria de Arte das Folhas. Fonte: *Folha de S.Paulo*, 05/06/1962. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

A Galeria foi pensada para ser um espaço de exposição e discussão das artes plásticas, mas também para outra finalidade que tange nosso assunto: a de ser depositária do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, doado por Isai. Nesse sentido, assinala um vínculo sistêmico com o MAM de São Paulo e a Bienal, instituições centrais de consagração no campo, mas a partir de um prisma particular: a defesa de certas correntes artísticas. Apesar de ter sido fundada em resposta à ofensiva abstracionista da Bienal, a Galeria das Folhas expôs e premiou muitos artistas ligados aos concretismos paulista e carioca, repercutindo o debate da

época e se somando às instâncias que consagraram esses movimentos. Como será abordado posteriormente, há uma íntima relação entre o Prêmio Leirner e as láureas das Bienais, principalmente por conta dos júris. E ainda no que diz respeito às relações entre entidades, se a demissão de Isai e a criação de uma instituição paralela poderiam enquadrá-lo como concorrente de Ciccilo Matarazzo enquanto empresário benfeitor das artes, verificamos que o próprio Ciccilo escreve ao industrial uma carta parabenizando-o pela iniciativa e pela continuação do Prêmio Leirner[113].

A galeria tinha um programa de atividades muito claro: exposições coletivas de curta duração reunindo obras de mais ou menos quatro artistas de pintura, escultura, desenho e gravura, escolhidos sem maiores critérios. Há poucas mostras de artistas com tendências semelhantes a ponto de serem chamados de grupo (a única exceção encontrada foi justamente a dos concretistas)[114].

Foram realizadas poucas exposições individuais, sendo elas retrospectivas de: Lasar Segall, Cássio M'Boy, Djanira, Samsom Flexor, Francisco Brennand e Felícia Leirner. Chama a atenção Felícia ter sido uma das poucas mostras individuais produzidas, possivelmente beneficiando-se do contato direto que tinha com a instituição; mas, como demonstra o futuro prêmio da Bienal, a exposição nas Folhas sinaliza por outro lado para uma tendência progressiva ao reconhecimento da obra da artista na década de 60.

A seguir, reproduzimos alguns catálogos de exposições que ocorreram na Galeria de Arte das Folhas. Chama à atenção a editoração com nítida inspiração construtiva, com uso de formas geométricas.

[113] Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho à Isai Leirner. São Paulo, 23 de janeiro de 1958. Arquivo Wanda Svevo.
[114] A cronologia de exposições e atividades da Galeria das Folhas pode ser encontrada no **ANEXO 1** deste relatório.

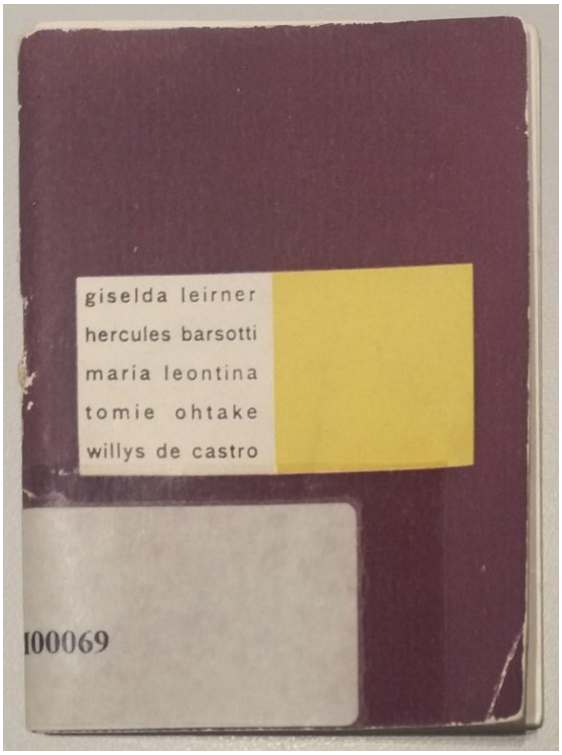

IMAGEM 5 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

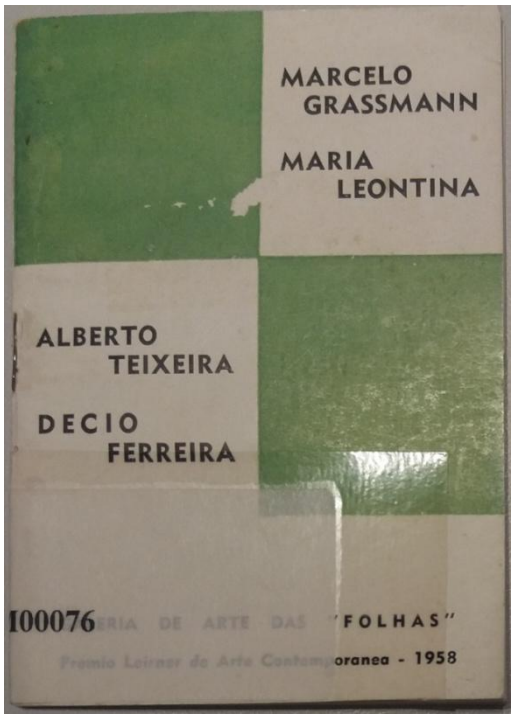

IMAGEM 6 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

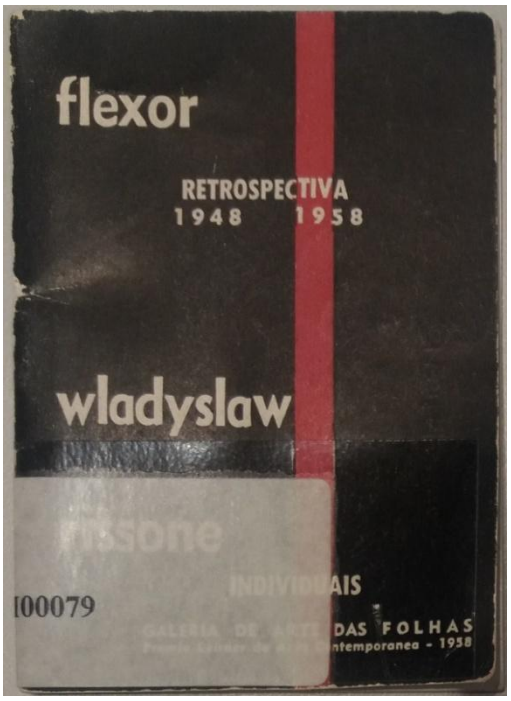

IMAGEM 7 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

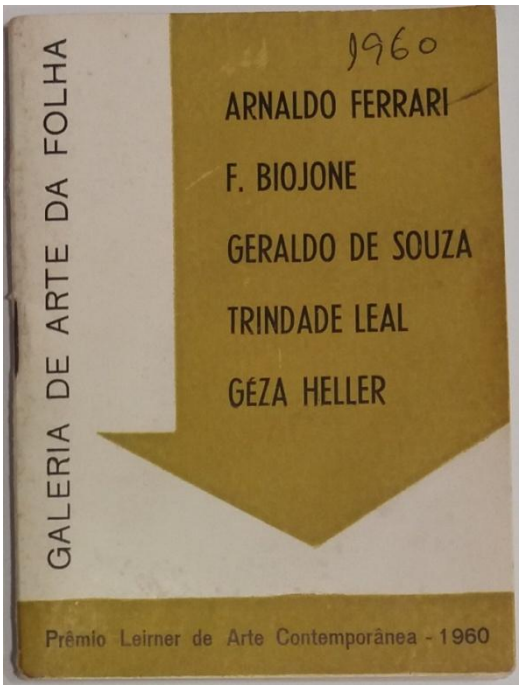

IMAGEM 8 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca Walter Wey. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

IMAGEM 9 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca Walter Wey. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

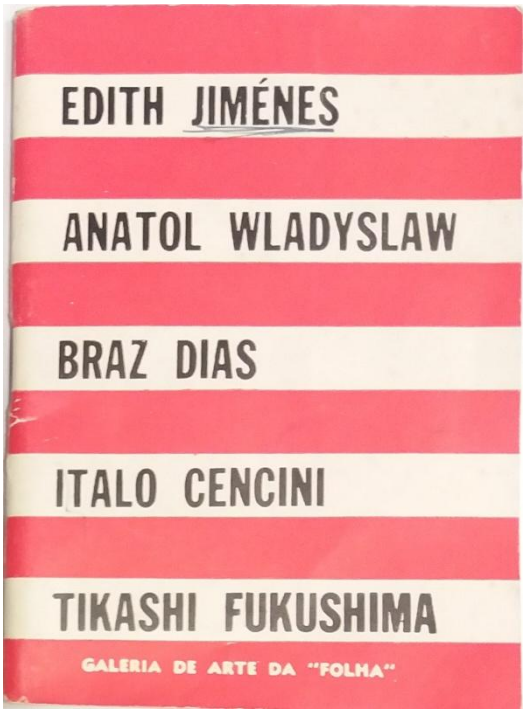

IMAGEM 10 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca Walter Wey. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

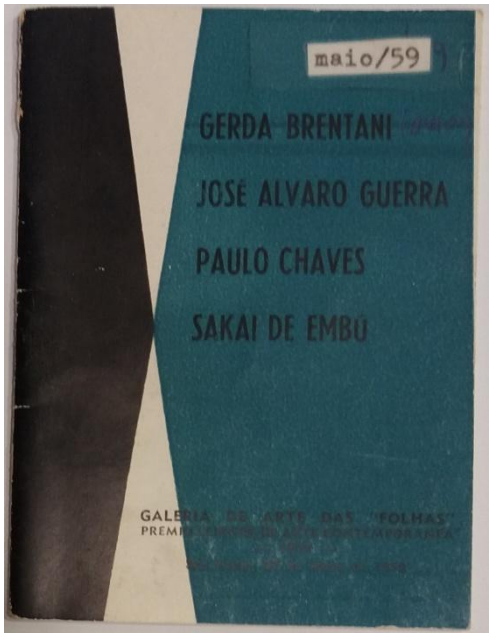

IMAGEM 11 Catálogo de exposição na Galeria de Arte das Folhas. Biblioteca Walter Wey. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

A Galeria de Arte das Folhas também proporcionou visibilidade às carreiras de Giselda e Nelson Leirner, filhos do casal, que realizaram mostras coletivas de seus primeiros trabalhos e concorreram ao Prêmio Leirner.

Além das exposições, foram realizadas conferências de diversos intelectuais e críticos de arte como Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Décio Pignatari, Theon Spanudis, entre outros, com especial referência aos debates promovidos em torno do concretismo.

Mesmo deixando a tutela do MAM-SP, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea continuou obedecendo ao mesmo sistema: os artistas que expuseram na Galeria das Folhas teriam direito a concorrer à premiação referente ao ano de trabalho anterior. Desse modo, são realizadas apenas quatro edições do Prêmio Leirner, referentes aos anos de trabalho de 1958, 1959, 1960 e 1961, pois a Galeria de Arte das Folhas encerra suas atividades no fim de 1962 com a morte de Isai.

Antes da entrega dos prêmios, foram realizadas grandes exposições reunindo todos os artistas concorrentes. Como o objetivo deste trabalho não é analisar os pormenores da Galeria de Arte das Folhas, concentramos nossa análise em sua perspectiva relacional com as outras instituições artísticas, em especial, com as premiações da Bienal.

Para melhor exemplificar as intersecções entre a Galeria de Arte das Folhas e a Bienal de São Paulo, preparamos uma tabela (**TABELA 2**) com o histórico de premiação de artistas nacionais entre os anos de 1955 e 1963, reproduzida a seguir:

TABELA 2 Relação de prêmios entregues aos artistas nacionais na Bienal de São Paulo e no Prêmio Leirner de Arte Contemporânea entre os anos de 1955 a 1963

Ano	Bienal de São Paulo	Prêmio Leirner de Arte Contemporânea
1955	**Pintura:** Milton Dacosta (regulamentar), Ivan Serpa (aquisição), Maria Leontina (aquisição), Elisa Martins da Silveira (aquisição) **Escultura:** Maria Martins (regulamentar), Mário Cravo Jr. (aquisição), Felícia Leirner (aquisição), Franz Weissmann (aquisição) **Gravura:** Marcelo Grassmann (regulamentar), Fayga Ostrower (aquisição) **Desenho:** Aldemir Martins (regulamentar), Carybé (regulamentar)	
1956		**Pintura:** Alfredo Volpi e Milton Dacosta (1º), Luís Sacilotto (2º) **Escultura:** Franz Weissmann (1º) **Gravura:** Osvaldo Goeldi e Fayga Ostrower (1º), Lygia Pape e Maria Bonomi (2º) **Desenho:** Arnaldo Pedroso d'Horta e Lothar Charoux (1º), Fernando Lemos e José Cláudio (2º)
1957	**Pintura:** Frans Krajcberg (regulamentar), Lygia Clark (aquisição), Tereza Nicolao (aquisição) **Escultura:** Franz Weissmann (regulamentar), Zélia Salgado (aquisição) **Gravura:** Fayga Ostrower (regulamentar), Rossini Quintas Peres (aquisição) **Desenho:** Wega Nery (regulamentar), Aldemir Martins (aquisição), Fernando Lemos (aquisição)	
1958		
1959	**Pintura:** Manabu Mabe (regulamentar), Danilo di Prete (aquisição), Yolanda Mohalyi (aquisição) **Escultura:** não foi outorgado prêmio de escultura. **Gravura:** Arthur Luiz Pisa (regulamentar), Maria Bonomi (regulamentar)	**Pintura:** Manabu Mabe (1º), Maurício Nogueira (2º) **Escultura:** não foi outorgado prêmio de escultura. **Gravura:** Ana Leticia Quadros* (1º), Savério Castellano (2º) **Desenho:** Marcelo Grassmann (1º), Fernando Odriozola (2º)

	Desenho: Marcelo Grassmann (regulamentar), Fernando Lemos (aquisição)	
1960		**Pintura:** Sheila Brannigan (1º), Leopoldo Raimo (2º), Tomie Ohtake (aquisição), Elisa Martins da Silveira (aquisição), Domenico Lazzarini (aquisição) **Escultura:** Bruno Giorgi (1º), Clélia Cotrim Alves (2º) **Gravura:** Roberto de Lamonica (1º), Dorothy Bastos (2º), Braz Erci Dias (aquisição) **Desenho:** Abelardo Zaluar (1º), Acácio Assunção (2º)
1961	**Pintura:** Iberê Camargo (regulamentar), Sheila Brannigan (aquisição), Ivan Serpa (aquisição) **Escultura:** Lygia Clark (regulamentar), Fernando Jacson Ribeiro (aquisição) **Gravura:** Isabel Pons (regulamentar), Anna Letycia Quadros* (aquisição) **Desenho:** Anatol Wladyslaw (regulamentar)	**Pintura:** Yolanda Mohalyi (1º), Alberto Teixeira (2º), Aldo Bonadei (aquisição), Mozart Pelá (aquisição), Thomás Ianelli (aquisição) **Escultura:** não foi outorgado prêmio regulamentar; Francisco Stockinger (aquisição) **Gravura:** Trindade Leal (1º), João Luís Chaves (2º), José Lima (aquisição) **Desenho:** Italo Cencini (1º), Odilla Mestriner (2º), Rita Rosenmeyer (aquisição)
1962		**Pintura:** Arcângelo Ianelli (1º), Ismênia Coaracy (2º), Lily Hwa (aquisição) **Escultura:** não foi outorgado prêmio regulamentar; Domenico Calabrone (aquisição) **Gravura:** Dorothy Bastos e Odetto Guersoni (1º), Ann Kendall (aquisição) **Desenho:** José Cláudio da Silva (1º), Gisela Eichbaum (2º), Maria Cecília Manual Gismondi (aquisição)
1963	**Pintura:** Yolanda Mohalyi (regulamentar), Maria Leontina (aquisição), Wega Nery (aquisição) **Escultura:** Felícia Leirner (regulamentar), Liuba Wolf (aquisição) **Gravura:** Roberto de Lamonica (regulamentar), Maria Bonomi (aquisição) **Desenho:** Darel Valença Lins (regulamentar), Fayga Ostrower (aquisição), Fernando Odriozola (aquisição)	

A primeira edição do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, referente ao ano de trabalho de 1958, contemplou Manabu Mabe com o 1º prêmio de pintura, Marcelo Grassmann com o 1º prêmio de desenho e Ana Letícia Quadros com o 1º prêmio de gravura. Já Maurício

Nogueira ficou com o 2º prêmio em pintura, Fernando Odriozola com o 2º prêmio em desenho e Savério Castellano com o 2º prêmio em gravura. Não foram outorgados prêmios de escultura, pois o júri entendeu não haver trabalhos bons o suficiente para tal. Por falar em júri, este fora composto por José Geraldo Vieira, Aldemir Martins, Isai Leirner, Lívio Abramo (no lugar de Antônio Bento), Clóvis Graciano, Bruno Giorgi, Bruno Ferraz, Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet[115]. A premiação, de maneira geral, foi bem-aceita, apesar de o crítico Jaime Maurício do jornal Correio da Manhã atentar para o caráter "regionalista", ao supostamente privilegiar São Paulo na escolha dos laureados[116]. Outra ressalva foi feita pelo defensor do grupo concreto, o escritor Ferreira Gullar, que achou difícil de concordar com as decisões do júri por não outorgar o prêmio de pintura à Lygia Clark:

> Mabe é um pintor, não há dúvida, mas é sobretudo um artesão seguro e exigente. Lygia Clark, ao contrário, é uma artista criada no mais alto sentido, e a sua experiência tem uma importância fundamental no âmbito da pintura brasileira. E é talvez o sinal mais definido de uma fase de realmente independência inventiva que se abre agora no Brasil. Com os neoconcretos, e com Lygia Clark em particular, a arte brasileira começa a influir intimamente no futuro da linguagem plástica moderna.[117]

Embora tenha sido premiado pela Bienal de São Paulo e concorrido ao Prêmio Leirner, o favorito concretista Franz Weissmann não foi escolhido como vencedor[118]. A crítica de Gullar reflete justamente a tomada de posição do escritor em defesa de um determinado projeto para a arte brasileira a ser chancelado pela Galeria das Folhas.

O crítico do Correio da Manhã, Jaime Maurício, também aponta rumores de que o já consagrado escultor Bruno Giorgi, membro do júri, teria indicado Weissmann; mas a maioria da banca teria preferido Moussia Pinto Alves, amiga íntima de Felícia Leirner – e que por essa razão teria sido forte candidata a ganhar o prêmio, mas não houve acordo[119].

Naquele mesmo ano de 1959, a V Bienal de São Paulo reverberou a escolha do Prêmio Leirner ao premiar o jovem Manabu Mabe como melhor pintor nacional. O amparo simbólico lançado pela Bienal, instituição com anos de atividade e com projeção internacional, conferiu à Galeria de Arte das Folhas a aprovação necessária para o reconhecimento de sua pertinência ao campo. No catálogo de 1961 do Prêmio Leirner, tal fato seria celebrado como um sinal da seriedade e do compromisso da instituição.

---

[115] POR QUÊ? **O Semanário**. Rio de Janeiro, semana de 9 a 15 de abril de 1959. HBD/Bndigital.
[116] À MARGEM dos Prêmio Leirner. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1959. HBD/Bndigital.
[117] PRÊMIO Leirner e premiados. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1º de abril de 1959, p.8. HBD/Bndigital.
[118] Segundo o colunista Nelson Coelho, Weissmann não pôde concorrer ao prêmio de escultura por ter enviado ao júri uma cópia em material plástico da peça original, que foi para uma exposição fora do país. Cf.: PÓS-ESCRITOS de São Paulo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1959, p. 8. HBD/Bndigital.
[119] À MARGEM dos Prêmio Leirner. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1959. HBD/Bndigital.

No fim da década de 1950 e começo dos anos 1960, a disputa estética no Brasil colocava não mais a figuração contra a abstração, mas partia da oposição entre o abstracionismo geométrico dos concretistas e o abstracionismo informal, também chamado de expressionismo abstrato ou pejorativamente de tachismo (COUTO, 2000). No contexto internacional, uma grande retrospectiva da obra de Jackson Pollock no MoMA marcou o debate, colocando em evidência a informalidade dos gestos e os usos de cores. No Brasil, esse movimento seria recebido pelos grupos concretos como mais uma "colonização cultural" estadunidense. Novamente, a discussão estética era permeada por tomadas de posição política.

Segundo Maria de Fátima Couto, os principais críticos da época, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, insistiram sobre a

> […] primazia do pensamento construtivo na história da arte moderna brasileira, denunciando o caráter internacionalista do tachismo e propagando a ideia de que seu florescimento representaria uma provável interrupção do processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país (COUTO, 2000, p. 208).

A escolha do pintor imigrante japonês Manabu Mabe para o primeiro prêmio de pintura do Prêmio Leirner e da Bienal reflete a chegada de novas tendências abstratas. Por isso, é notada a lacuna deixada pelo concretista Weissmann ao não ganhar o prêmio.

Em 1961, seria a vez do Prêmio Leirner antecipar mais uma vez a láurea de melhor pintor nacional para Yolanda Mohalyi, também ligada ao abstracionismo informal. Naquele ano, ela ganhou o principal Prêmio Leirner de Arte Contemporânea com obras abstratas informais, tendência novamente validada pelo júri da Galeria das Folhas. Por ocasião da VII Bienal, Mohalyi recebeu o prêmio máximo nacional da exposição, dividindo o páreo com a ex-aluna Felícia Leirner, que recebeu o prêmio de melhor escultura brasileira.

A recepção da premiação de Felícia em 1963, apesar de integrar o crescente reconhecimento de sua obra, levantou polêmica por coincidir com a doação do prêmio de aquisição à Bienal na mesma edição. Além disso, uma suposta ligação telefônica do júri teria sido feita à artista concorrente, Liuba Wolf, perguntando se abdicaria do prêmio, que deveria ser "dinheiro para o artista pobre"[120]. De fato, Felícia Leirner doou a quantia de Cr$ 500.000,00 para um prêmio de aquisição, continuando a política de investimentos que já realizava na parceria com o marido. Prova disso é a carta de Ciccilo Matarazzo endereçada à Felícia, não em seu endereço particular, mas à indústria de malha (indicando também a

[120] "SUBORNO" na Bienal. **Última Hora**, São Paulo, 16 de novembro de 1963. HBD/Bndigital.

atuação da artista nos negócios), pedindo a colaboração com a doação de verbas de aquisição para a Bienal de 1963[121].

O prêmio, intitulado "Isai Leirner", homenageando o industrial falecido no ano anterior à VII Bienal, adquiriu escultura de Joanne Spteris-Veropolou para o acervo do museu[122]. A colaboração dos Leirner com a aquisição de obras para o MAM vinha de longa data: além do prêmio em nome da Tricot-Lã em 1955 e o mencionado anteriormente, os Leirner também doaram quantias em 1959 (outorgadas à pintura de Minoru Kavabata) e 1961 (outorgadas à escultura do iugoslavo Zoran Petrovic e à gravura do espanhol Juan Vilacasas).

Já por ocasião da VIII Bienal (1965), a láurea intitulada "Isai Leirner" seria regulamentar (não implicava em aquisição), também em homenagem ao industrial[123]. Para esta pesquisa, a mudança de estatuto do prêmio chamado Leirner indica o pleno reconhecimento de um nome e sobrenome no campo cultural.

À época da Galeria das Folhas, o casal Leirner passou efetivamente a fazer parte dos eventos da elite paulistana, tornando-se figuras recorrentes nas colunas sociais. Diversas ocasiões foram levantadas: a comemoração dos 10 anos de fundação do Estado de Israel na companhia dos Mindlin, Nimiroski e Klabin (1958); a recepção do Congresso Psicanalítico Pan-Americano (1958); a exposição de mosaicos de Ravenna organizada pelo MAM-SP (1958); a exposição de xilogravuras na Galeria Ambiente (1958); além, é claro, de frequentarem as aberturas de mostras das Folhas e seus debates[124]. Tais eventos demonstram a plena inserção do casal junto a setores da elite econômica e cultural paulistana.

Em visita ao MAM do Rio de Janeiro em 1959, Isai e Felícia, acompanhados da filha Giselda, conheceram as instalações e os acervos guiados por Muniz Sodré e acertaram os últimos detalhes para a instituição ofertar mais um prêmio doado pelos Leirner: o Prêmio Brasília de Crítica de Arte[125]. Por ocasião do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Crítica de Arte de setembro de 1959, que foi realizado simultaneamente em São Paulo, Rio e Brasília, foi oferecido um prêmio no valor de US$ 1.000,00 para o melhor trabalho de crítica sobre a cidade de Brasília publicado em jornais ou revistas do país[126].

---

[121] CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho à Felícia Leirner. **Arquivo Wanda Svevo.** São Paulo, 5 de setembro de 1963.
[122] LISTA de prêmios de aquisição. **Arquivo Wanda Svevo.** 1965.
[123] LISTA de prêmios de aquisição (1965). **Arquivo Wanda Svevo.**
[124] FOLHA de S. Paulo. São Paulo, 4 de maio de 1958. **Acervo da Folha de S.Paulo.**
[125] CONTRIBUIÇÃO ao congresso de críticos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1959, p.14.
[126] PRÊMIO Leirner Brasília de Crítica de Arte. **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1959, p.7. HBD/Bndigital.

Transitando entre políticos, intelectuais, artistas e empresários, os Leirner começaram a despertar o interesse na imprensa por seu patrocínio ligado ao sucesso empresarial, sendo comparados a outros personagens de seu tempo:

> Francisco Matarazzo Sobrinho já não está mais só como Mecenas. Outros de alto quilate começar a surgir. Isai Leirner apareceu há já algum tempo e agora desponta um novo, lançado por Ciccilo, Ernesto Wolf (que foi indicado pelo Matarazzo para o júri de seleção da V Bienal). É um grande colecionador de arte e de dinheiro. Quem já leu História da Arte sabe da importância básica do mecenato no florescimento dos grandes períodos.[127]

Sugerindo uma espécie de genealogia do mecenato em São Paulo, o texto reflete o papel fundamental do capital financeiro na animação do campo artístico. Pela leitura do excerto, é possível notar a escrita de uma narrativa de dependência das iniciativas culturais nas mãos de seus patrocinadores, que por meio de seus anseios pessoais teriam possibilitado a existência dos meios artísticos.

A citação aponta também um novo mecenas, o industrial imigrante Ernesto Wolf, o qual foi o substituto de Isai Leirner no cargo de diretor-tesoureiro após sua renúncia. A trajetória de Ernesto Wolf guarda grandes semelhanças com a de Leirner, justificando a comparação do jornalista: além de também doador de prêmios de aquisição, foi fundador da Galeria São Luís, importante precursora do mercado de arte paulistano[128]. Não fosse suficiente, também era casado com uma escultora, Liuba. Salta aos olhos o fato de Wolf também ser judeu imigrado vindo de uma família de comerciantes, trazendo na bagagem europeia uma série de capitais culturais, sociais e econômicos que possibilitaram sua plena inserção no meio paulistano enquanto colecionador e empresário[129].

Porém, a inserção plena dos Leirner, que lhes trouxe privilégios de fama e poder, também acarretou em dissabores. Um exemplo é o processo de desquite de Giselda, filha de Isai e Felícia, do empresário estadunidense Abraham Louis Klinger, que foi tornado público em editais na imprensa. Giselda publicou um edital de protesto contra qualquer alienação ou oneração de bens comuns do casal, pois pedira o desquite e desde então, passados 6 meses, não recebera nenhuma pensão, apesar de Klinger "se encontrar na posse exclusiva da vultosa fortuna do casal, administrando em benefício próprio – sem qualquer participação da esposa e meeira – todo o patrimônio comum"[130]. Em resposta, o empresário promoveu um edital de

---

[127] PÓS-ESCRITOS de São Paulo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 8-9 de abril de 1959, p.8. HBD/Bndigital.
[128] Outro membro da Bienal, Arturo Profili, também abriria sua própria galeria de arte na rua São Luís, no centro de São Paulo1, mostrando a consolidação do mercado de arte na cidade.
[129] Disponível em: <https://www.lempertz.com/en/press/detail/the-exceptional-collection-of-liuba-and-ernesto-wolf.html>
[130] EDITAL de protesto requerido por Giselda Leirner Klinger. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 de novembro de 1958, p.22. Acervo O Estado de São Paulo.

contra-protesto em refutação à Giselda e também contra Isai Leirner. O motivo da dupla acusação parte, além da contestação da versão da ex-esposa, do argumento de que a artista age "insuflada por seu pai, Isai Leirner, que leva a filha a destruir o lar de seus netos, unicamente pelo motivo de afastar a um concorrente industrial"[131]. Segundo Louis, Giselda teria feito tal publicidade como "instrumento de inveja de seu pai" contra o genro, seu concorrente, criando-lhe prejuízos.

O prestígio dos Leirner também emprestou e foi emprestado da coleção de arte do casal que foi exposta na Galeria de Arte das Folhas em 1961 (POMIAN, 1985). Além das obras que ganharam o Prêmio Leirner e passaram pelas mãos de Isai e Felícia antes de serem doadas[132], o casal também possuía uma importante coleção de artes plásticas. Segundo o catálogo da mostra exibida na Galeria das Folhas, entre os artistas que compunham tal coleção, encontramos os brasileiros Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Goeldi, Leontina, Ostrower, Pancetti, Abramo, Guignard, Djanira, José Antônio da Silva, Cássio M'Boy, Volpi, Mohalyi, Mabe, Flexor, Odriozola. Já entre os internacionais estão Picasso, Toulouse-Lautrec, Dufy, Moore, Chagall e outros.

A coleção também circulou no Rio de Janeiro, sendo exposta no Instituto Brasil-Estados Unidos. Comenta-se, dessa segunda exposição, uma "enorme tela de Tarsila [do Amaral] da fase antropofágica" que não consta no catálogo mencionado anteriormente e também não possui reprodução[133]. A presença de tantos nomes que passaram pela Galeria das Folhas e de alguns vencedores do Prêmio Leirner mostra o íntimo contato dos patrocinadores com seus artistas. Até a finalização dessa pesquisa, não foi possível identificar paradeiro público da coleção Leirner, levando a crer que as obras continuaram como espólio dos membros da família.

---

[131] EDITAL de contra-protesto requerido por Abraham Louis Klinger. **O Estado de São Paulo**, 29 de novembro de 1958, p.16. Acervo O Estado de São Paulo.

[132] Em 1961, foi feita uma grande doação ao Museu Nacional de Belas Artes com obras de Yolanda Mohalyi, Alberto Teixeira, Italo Cencini, Odila Mestriner, Trindade Leal, João Luiz Chaves, José Lima, Rita Rosenmeyer, Francisco Stockinger, Aldo Bonadei, Mozar Fella e Tomás Ianelli. Outros museus também receberam obras, mas faltam informações a respeito do destino. **Módulo Brasil Arquitetura**, Rio de Janeiro, ed. 25, 1961, p. 46. HBD/Bndigital.

[133] PINTURA brasileira no IBEU. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1961. Arquivo Wanda Svevo.

IMAGEM 12 Isai Leirner recebe homenagem de artistas. Felícia está ao fundo. Fonte: *Folha de S. Paulo,* 11/06/1962. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

O sucesso da Galeria de Arte das Folhas, em convivência e coexistência com a Bienal de São Paulo encontrou seu limite no ano de 1962, em virtude do falecimento de seu mecenas. Isai faleceu no dia 13 de novembro daquele mesmo ano:

> Faleceu em São Paulo, após dolorosa enfermidade, o sr. Isai Leirner, cidadão dos mais prestigiosos da coletividade israelita e na metrópole paulista. Nos meios artísticos de São Paulo, o nome do sr. Isai Leirner se projetou pela instituição do Prêmio Leirner, adjudicado em anos sucessivos a dezenas de jovens expositores. Ao mesmo tempo dedicou grande carinho ao Pavilhão de Israel nas Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Deixa o extinto a esposa da. Felícia, escultora conhecida, uma filha Giselda, gravadora e pintora, e o filho Nelson, continuador do pai à frente da indústria Tricot-Lã[134].

Com a morte de Isai, as atividades da Galeria de Arte das Folhas foram encerradas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea deixou de ser atribuído. Em 1962, a Sociedade

[134] ISAI Leirner. **Nossa Voz**, São Paulo, 22 de novembro de 1962, ed. 957. HBD/Bndigital.

Israelita “Beth Jacob” de Campinas iniciou as obras de conclusão de nova sede, lançando a pedra fundamental “Isai Leirner”[135]. A morte do industrial marca a cerimônia de colocação do primeiro bloco de pedra de uma instituição física, mas também marca a construção de uma outra instituição simbólica: o sobrenome Leirner.

Alguns dias após a morte de Isai, o deputado estadual Jacob Zveibil faz requerimento de voto de “profundo pesar” na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. No texto protocolado, tal voto se justifica pela perda de uma personalidade capital nos meios artísticos paulistas. Não há menção alguma à face empresarial de Isai, lembrando-se apenas do industrial como incentivador das artes plásticas. Para tal, são enunciados seus feitos:

> […] organizou exposições, instituiu prêmios e, dentre esses, o ‘Prêmio Leirner’, de Arte Contemporânea, distribuído aos artistas que expõem na Galeria da Folha de São Paulo. Adquiria, ainda, obras de arte, não só para formar sua própria pinacoteca, como também para doá-las a vários museus de arte.[136]

É relembrada também sua participação na direção do MAM-SP, CCBI e das Bienais de São Paulo, com ênfase ao papel intermediador das relações Brasil e Israel.

Também de autoria de Jacob Zveibil é o Projeto de Lei nº 1349/1962, que tem por objetivo renomear o Grupo Escolar da Vila Invernada, bairro da cidade de São Paulo, em homenagem ao industrial. Com seu decreto publicado em 28 de novembro de 1962 no Diário Oficial do Estado de São Paulo, o texto denomina-o, então, “Grupo Escolar Isai Leirner”. Atualmente, a escola estadual mantém o seu nome.

Analisemos, então, o texto do projeto de lei com a justificativa de homenagem, uma vez que, para nosso trabalho de análise de trajetória, é de extrema valia compreender quais os contornos biográficos que permeiam esses textos. Além de configurarem reconhecimento social, conformam também narrativas pessoais que serão reafirmadas ou contestadas ao longo do tempo.

Assim como o voto de falecimento, o texto do projeto de lei em questão não menciona em nenhum momento a trajetória empresarial, mas se destina a “homenagear a memória de ilustre cidadão que tão assinalados serviços prestou a nossa pátria nos setores artístico e científico”[137]. Como argumentamos nesta dissertação, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea é incontornável para entender a trajetória do industrial e aparece como ápice de seu percurso como mecenas na justificativa do projeto de lei. O excerto relembra a passagem pelo MAM-SP como diretor e a fundação da láurea, dando especial importância

[135] ISAI Leirner. **Nossa Voz**, São Paulo, 22 de novembro de 1962, ed. 957. HBD/Bndigital.
[136] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, 17 de novembro de 1952, página ilegível, número 251, ano 62.
[137] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 28 de novembro de 1962.

para sua autonomia com a criação da Galeria de Arte das Folhas e para a sua dupla função de exposição e patrocínio por meio de quantia em dinheiro.

A relevância da Galeria é justificada no projeto de lei pelo reconhecimento nacional e internacional alcançado por artistas que lá expuseram e foram premiados, sendo mencionados Manabu Mabe, Marcelo Grassman, Sheila Brannigan, Abelardo Zaluar, Roberto Delamoncia, Bruno Giorgi, Yolanda Mohalyi e Ianelli. Vale destacar a relevância de alguns nomes de pintores da abstração lírica e informal aqui presentes para a época, a saber, Mabe, Brannigan e Mohalyi.

Relembra-se também a atuação de Isai na formação de acervos de museus de arte com a doação das obras premiadas para as seguintes instituições assim citadas: “Museu da Bahia”, “Museu Nacional de Belo Horizonte”, “Museu de São Paulo”, “Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro” e “Museu de Florianópolis e Porto Alegre”. O texto continua por celebrar os feitos no campo cultural, pontuando a pinacoteca particular do industrial, a criação do Prêmio “Leirner-Brasília” em 1961 e, novamente, a promoção do intercâmbio cultural entre Brasil e Israel por meio das Bienais de São Paulo.

Outro ponto que chama a atenção nessa narrativa biográfica é a organização de uma “Fundação Isai Leirner”, que funcionaria conjuntamente com o Instituto de Cardiologia do Estado de São Paulo. A Fundação teria por objetivo edificar um banco de válvulas aórticas para o coração e chegou a enviar um profissional de saúde aos Estados Unidos para estudar a então inovação no campo da medicina. Segundo o texto, a instituição teria sido fundada em início de 1962, estando Isai ainda vivo, o que deixa a hipótese de sua idealização estar relacionada a algum problema de saúde do industrial. Infelizmente, não foi possível encontrar informações adicionais sobre a iniciativa além do que foi publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo, sugerindo que o projeto não foi levado adiante pelo poder público ou pela iniciativa familiar.

Neste capítulo, procurei analisar a trajetória de Isai Leirner e o modo com que progressivamente inscreveu seu nome no campo artístico paulistano. Para compreender de que modo ocorreu a sua consagração, foi preciso esboçar a trajetória profissional e pessoal do industrial em diálogo com as transformações que a cidade de São Paulo passou durante a primeira metade do século XX. Em meio ao sucesso empresarial de diversos homens e mulheres de negócios, a origem judaica surge como marcador social que reflete as possibilidades de inserção e promoção em um ambiente econômico e competitivo. Na arte, as diferentes disputas estéticas levadas a cabo no efervescente campo cultural da época exigiram

tomadas de posições e negociações, que acabaram por legitimar um lugar de destaque para nosso objeto de estudo.

Porém, além de Isai, acompanhamos várias pedras fundamentais sendo colocadas ao longo de anos: Felícia, Giselda, Nelson, Jac, Adolpho, Sheila, entre tantos outros membros da família Leirner que serão devidamente analisados no próximo capítulo, de forma a compreender de que modo acontecem essas “contaminações de prestígio”. A parceria entre Isai e Felícia merecerá um subcapítulo independente, pois a longa trajetória compartilhada pelo casal mostra os inúmeros entrelaçamentos entre afetos, profissionalização, família e negócios. A dissertação caminhará até chegar à obra de Nelson Leirner, um dos artistas plásticos mais importantes, reconhecidos e irreverentes do Brasil.

Capítulo 3. “Contaminações de prestígio”: Isai e Felícia Leirner, um projeto em parceria

Em *O espírito das roupas: a moda no século XIX* (1987), Gilda de Mello e Souza procura entender as significações sociais da moda oitocentista. Recorrendo a diversas fontes como ilustrações, pinturas, fotografias, pranchas de moda e textos literários, a autora propõe uma análise ímpar na produção sociológica brasileira em sua Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1950.

De inspiração para esse capítulo, intitulado “‘Contaminações de prestígio’: Isai e Felícia Leirner, um projeto em parceria”, está uma ideia utilizada entre aspas pela autora ao defender que entre os casais de artistas, intelectuais etc, há mais do que uma troca pura de afetos, mas também influências, redes de sociabilidade e de inserção, e, por conseguinte, de reconhecimento. No texto, tal expressão cunhada por Gilda de Mello e Souza alude aos encontros da sociabilidade oitocentista, nos quais a vestimenta ganhava papel de destaque ao marcar os contornos de classe, criando convergências entre os pares e divergências entre o grupo.

Nessa confluência entre os casais, ocorrem diferentes movimentos de distinção e apropriação, sendo esses prestígios contaminados e contaminantes de maneira desigual, implicando que ocorra apenas harmonia entre os pares. Como argumenta Pontes (2014), criações compartilhadas implicam também em reconhecimentos díspares carregados de marcas de gênero que geram ambiguidades e assimetrias entre os parceiros, implicando em uma análise que considere essas diferenças generificadas.

A partir dessa noção desenvolvida inicialmente por Gilda de Mello e Souza para comentar as trocas de prestígio entre casais nos eventos sociais do século XIX, estruturamos esse capítulo a partir da perspectiva das relações entre os gêneros como construções “relacionais”, que, inicialmente envolvem o casal Isai e Felícia Leirner, mas posteriormente se espraiam por diversos membros dessa família tão central para as artes em São Paulo, dos anos 1950 até o presente.

Nesse capítulo, pretendemos mostrar as diferentes trajetórias dos membros dessa família protagonista do campo artístico brasileiro, desde os anos 50 até os dias de hoje.

Assim, dedicaremos um primeiro tema à Felícia, desde o início de sua carreira como artista à sua consagração. Em "Se é Leirner, é bom", apresentaremos as trajetórias de alguns outros membros do clã, com especial atenção para Sheila, Jac e Adolpho, mostrando seus diálogos e interpenetrações. Já em "Por fim, *O Porco*", analisamos a emblemática obra de Nelson Leirner para demonstrar de que modo tal operação só fora possível por conta do reconhecimento de seu sobrenome no campo cultural.

3.1. De Feiga à Felícia

Felícia Leirner (Varsóvia, 1904 – São Paulo, 1996) possui uma trajetória singular dentre os artistas brasileiros. Mesmo iniciando sua carreira artística tardiamente, a escultora foi consagrada ainda em vida e nomeia hoje o Museu Felícia Leirner, inaugurado em 1978, situado em Campos do Jordão e dedicado exclusivamente às suas obras. Não é de se espantar que a bibliografia coloque nosso objeto de estudo, Isai, nas notas de rodapé quando se fala da artista, contrariando uma tendência geral nas relações de gênero em que os homens usualmente ocupam o centro das narrativas, e as mulheres as bordas. Em uma dissertação dedicada à trajetória do industrial, portanto, é preciso dedicar tópico inteiramente dedicado à Felícia.

O primeiro contato de Felícia com a escultura se deus pelas mãos de Elisabeth Nobiling, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Segundo as lembranças de Giselda (2014), foi em aulas com a Nobiling que primeiro teve contato com o barro, um dos suportes iniciais para aprendizado em modelagem.

A orientação total à escultura se deveu ao empenho de Felícia em convencer o artista Victor Brecheret[138], que à época já ocupava lugar consagrado no meio artístico paulista, a ensiná-la seu ofício, isso já nos anos 1950. Segundo Morais (1991) e Giselda (2014),

[138] Victor Brecheret foi um dos mais expressivos escultores do modernismo brasileiro: inicia sua formação artística no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em 1912 e no ano seguinte, viaja para Roma, onde estuda com o escultor Arturo Dazzi. Ganha bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo em 1921 e viaja à Paris, onde entra em contato com obras de Henry Moore, Emile Antoine Bourdelle e Constantin Brancusi. Na mesma época, liga-se ao grupo modernista de São Paulo, inclusive expondo algumas obras na Semana de Arte Moderna de 1922. Sua maior obra pública e mais conhecida é o *Monumento às Bandeiras* (1953), instalado junto ao Parque do Ibirapuera. Fonte: *VICTOR Brecheret. In**: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras***. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1634/victor-brecheret>. Acesso em: 05 de Set. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Brecheret de início não aceitou Leirner como aluna por não acreditar que a escultura fosse um trabalho possível para uma mulher. Porém, devido à insistência da artista, Brecheret aceitou-a como sua única aluna, como a própria narra:

> Quando, sozinha, me apresentei a esse homem, para mim tão diferente, fiquei sem saber como reagir. O que esta mulher loira, miúda, corretamente vestida (eu estava de branco), num contraste gritante com sua figura de trabalhador braçal, mãos calejadas, sujas de gesso, poderia querer? (...) Nossa convivência foi muito bonita. Como discípula, logo dei provas de grande dedicação à escultura. Brecheret, que jamais teve alunas, aprendeu a me respeitar. E ganhando confiança em mim, admitiu, mesmo com grande dificuldade em aceitar uma mulher escultora, que eu era uma verdadeira artista" (LEIRNER, 1991, p. 10)

Esse depoimento traz uma chave interpretativa acerca do aceite por Brecheret que carrega uma negociação marcada duplamente por gênero e classe. Se, mesmo com aprendizado profissional anterior em artes plásticas, apenas por ser mulher Felícia não poderia ser aceita como aprendiz pelo escultor; as lembranças assinalam ainda que sua condição social de mulher de elite impunha uma outra variável à sua aceitação. Como patrocinadora e cliente em potencial, a futura escultora teve de manejar seus capitais sociais e econômicos a fim de ter o necessário para se sobrepor ao preconceito de Brecheret. Segundo Morais, Felícia inclusive trabalhou em sua famosa obra "Monumento às Bandeiras" (1953), em frente ao Parque do Ibirapuera, ao lado de seu tutor.

O cabedal proporcionado pelas "contaminações de prestígio" também pode ser outra chave interpretativa para entender o início da carreira de Felícia. Nos anos 1950, Isai despontava como um importante apoiador das artes ao integrar os quadros administrativos do CCBI e do MAM-SP. Se à época ainda não possuía o reconhecimento público trazido pelos Prêmios Leirner e pela Galeria das Folhas, o industrial já fazia parte de um círculo social de influência no campo artístico paulista. Giselda também desempenhou importante papel no começo da carreira de sua mãe, pois foi por meio do contato com as professoras de artes de sua filha, a saber, Elisabeth Nobiling e Yolanda Mohalyi, que Felícia iniciou seu percurso profissional.

A partir do aprendizado com Brecheret, Leirner pode se dedicar à escultura de modo definitivo. A profissionalização de Felícia acompanhou a consolidação das Bienais de Arte organizadas pelo MAM-SP, como aponta Morais: "Tudo girava em torno da Bienal de São Paulo. Nela Felícia aprendia como que por osmose. Bastava-lhe a presença das obras. Era como se, através do que estava na Bienal, ela participasse do fluxo maior da arte (...)." (MORAIS, 1991, p. 17). De fato, ela não participava apenas como espectadora: na II Bienal

de 1953, em uma das mais importantes edições do evento já realizadas, ela enviara suas primeiras obras ao certame, sendo aceita pelo júri de seleção com um Estudo em bronze daquele ano.

Por meio dessa exposição, Felícia fez contato com diversos expoentes da escultura moderna e estabeleceu diálogos com artistas da mais variadas vertentes, sejam elas figurativas ou abstratas. Morais elenca como principais referências nomes consagrados no campo internacional da escultura como o inglês Henry Moore, o ucraniano Alexander Archipenko, o italiano Marino Marini, o francês Aristide Maillol (MORAIS, 1991, p. 27). Dentre as figuras elencadas pelo crítico, destacam-se também algumas mulheres artistas, tais como a francesa Germaine Richier, a britânica Barbara Hepworth, a argentina Alícia Penalba, a chilena Marta Colvin e a brasileira Lygia Clark. Todas artistas muito reconhecidas que despontam no rol de referências fundamentais para compreender a obra de Felícia, merecendo estudos futuros mais detalhados sobre o papel de mulheres na escultura[139].

Em apresentação ao catálogo da exposição da artista no MAM-SP, realizada entre março e abril de 1961, o crítico Mário Pedrosa filia diretamente Felícia Leirner às Bienais de São Paulo, chamando-a de "legítima floração da semeadura" do evento. Para ele, se sua sensibilidade vem de uma vocação "das profundezas de seu ser", o estímulo e a motivação para essa vocação "foram soprados pelo contato ao vivo dos grandes criadores de seu, nosso tempo, expostos em Ibirapuera" (PEDROSA, 2004, p. 331). Tal expediente é válido não só para Felícia, mas para toda uma geração de escultores coetâneos que Pedrosa enxerga como devedores da exposição. Em particular, ele aponta as figuras de Franz Weissmann, Mário Cravo e Lygia Clark como os grandes nomes da escultura da época ao lado de Felícia. E completa:

> Se Cravo fosse o esforço do localismo regional para, superando o folclórico, alcançar a modernidade e Clark, o de atingir a universalidade pela transformação da disciplina formal plástica em expressão vivenciada, Felícia seria o esforço da continuidade cultural geral para atingir sua individualidade. (PEDROSA, 2004, p. 331)

[139] Sobre mulheres artistas brasileiras na escultura, consultar: CERCHIARO, Marina Mazze. "Maria Martins e os bastidores da II Bienal de São Paulo: articulações entre arte e política". In: **XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte: Rompendo fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza.**, 2018, São Paulo. Rompendo Fronteiras : arte, sociedade, ciência e Natureza.. São Paulo: MAC:USP, 2018. p. 221-231. CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Em sua apresentação ao trabalho de Leirner, Pedrosa coloca a artista na linhagem de "expressão cosmopolita da corrente internacional moderna" do inglês Henry Moore[140], nome essencial para compreender a escultura do século XX. Dentre as qualidades do trabalho de Felícia que o crítico pontua, estão sua capacidade de simplificação plástica, a preocupação do trabalho com os planos e a modelagem do claro-escuro. Em termos cronológicos, Pedrosa segue o mesmo percurso de Morais, ao entender a obra da artista sempre a caminho da abstração (PEDROSA, 2004: 332). Tal entendimento aponta para dois expedientes conjuntos: primeiro, reafirma o pensamento de Pedrosa sobre o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil e suas tendências da figuração à abstração na arte moderna, como aponta Lorenzo Mammi (2015); segundo, se considerarmos o itinerário crítico de Pedrosa, a obra de Felícia é utilizada como argumento que prova uma tese, colocando-a em lugar privilegiado dentre os artistas nacionais escolhidos e apoiados pelo crítico.

Por último, é interessante notar que Pedrosa antecipa de certo modo a vocação paisagística do trabalho da artista. Escreve:

> As esculturas de Felícia Leirner convivem conosco, no seu jardim, ou no vosso jardim, leitor, com perfeita naturalidade. Eis aí uma qualidade positiva de toda escultura autêntica, pois significa que não somente adorna ambientes como, sobretudo, marca os espaços envolventes de acentos e articulações que os tornam parte de nosso viver. Não pode haver melhor destino para a criação de um artista (PEDROSA, 2004, p. 334).

Considerando que o texto foi publicado em 1961, coetâneo à primeira retrospectiva de Felícia na Galeria das Folhas, mas anterior à sua premiação na Bienal de São Paulo, o discurso de Mário Pedrosa se mostra quase como uma antecipação dos caminhos que levariam a artista à consagração nos anos seguintes.

O diálogo da escultora com as Bienais atravessa a instituição também no plano administrativo. Por meio de Isai, Felícia tinha o acesso possibilitado não só os bastidores do evento, como também ao quadro de intelectuais e profissionais da arte que orbitavam o circuito do MAM-SP. Um dos diretores do museu à época das primeiras Bienais, Wolfgang Pfeiffer, chegou a preparar uma coleção de slides narrando o percurso da escultura da Pré-história ao século XX (MORAIS, 1991, p. 17).

[140] O inglês Henry Moore (1898 – 1986) dedicou grande parte de sua carreira à figuração, porém, sua incursão à abstração também rendeu fama ao seu trabalho. Predomina na crítica o reconhecimento de seus trabalhos de grandes dimensões em bronze fundido e mármore. Felícia Leirner estabelece um diálogo importante com esse artista, principalmente em sua fase "orgânica" no final da carreira.

O prestígio social alcançado pelos Leirner fora notado na época. Segundo Morais, infelizmente sem mencionar o nome ou qualquer referência ao texto original, “um dos nossos críticos mais atuantes” referiu-se com ironia às “senhoras da escultura” brasileira (MORAIS, 1991, p. 38). Referindo-se à existência de várias mulheres escultoras atuantes em meados do século XX no Brasil, o crítico em questão arrola Liuba Wolf, Pola Rezende, Bella Karaweva e Moussia Pinto Alves junto à Felícia Leirner a um rol de mulheres artistas de elite, “bem casadas”, com prestígio no colunismo social e influência no campo cultural de maneira pejorativa. Morais, porém, defende que essa crítica é infundada por não haver qualquer característica que pudesse agrupar as artistas, com possível exceção talvez à origem do Leste Europeu da maioria delas. Completa: “Nunca é demais lembrar que escultura é uma arte cara, que exige espaços amplos, equipamento, tecnologia e materiais caros, além de auxiliares” (MORAIS, 1991, p. 38).

As condições econômicas eram favoráveis à Felícia em seu percurso pela escultura. Em depoimento sobre sua mãe, Giselda recorda que fora construído “um enorme ateliê no fundo do belíssimo jardim” da mansão dos Leirner, à rua Guadalupe do Jardim América (LEIRNER, 2014, p. 140). Sheila também relembra o ofício de Felícia no lar, quando fazia companhia à sua avó enquanto ela trabalhava em seu ateliê. O custo dos materiais, o transporte difícil, a ajuda de auxiliares, a necessidade de espaço são alguns dos fatores que transformam a escultura em um fazer artístico marcado por classe, assim, a escolha de Felícia por esse campo também atravessa essas questões.

Com condições favoráveis ao seu fazer artístico, Leirner construiu grande parte de sua carreira por meio das Bienais de São Paulo. Foi selecionada e apresentou trabalhos em 1953, 1955, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967 e 1973. Dessas edições, fica o destaque para 1963, quando recebeu o prêmio de melhor escultor[a] nacional, e 1965, quando foi agraciada com uma sala especial. As poucas individuais que realizou durante a carreira confirmam a centralidade da Bienal para compreensão da trajetória de Felícia: sua primeira retrospectiva aconteceu não por acaso na Galeria de Arte das Folhas, em 1957, logo após sua fundação, em resposta à recusa dos artistas daquele ano; em 1960 e 1961, expôs nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, instituições diretamente ligadas ao certame.

Fora das Bienais, Felícia também expôs na Galeria de Arte das Folhas e teve suas obras musealizadas em importantes coleções, como Museu de Arte Contemporânea da

Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Museu Stedelijk em Amsterdã, Tate Gallery em Londres e o Hermitage na Rússia (MORAIS, 1991, p. 101).

A Galeria de Arte das Folhas desempenhou função catalisadora na parceria entre Isai e Felícia Leirner. As colunas sociais dos jornais se constituem em fontes preciosas para entender de que modo o casal opera em favor de seus projetos profissionais. Apesar de ser tratada como espaço inferior na imprensa, a coluna social é rico espaço documental para vislumbre da sociabilidade de uma época. A Galeria das Folhas ganhou destaque no jornal Folha de S.Paulo por proporcionar o encontro e a circulação dos mais importantes nomes das artes, política e intelectualidade da época na sede do grupo editorial, emprestando também seu prestígio à imprensa.

IMAGEM 13 Isai e Felícia Leirner em exposição retrospectiva de 10 anos de escultura da artista. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

IMAGEM 14 Isai e Felícia Leirner na retrospectiva “47 artistas” na Galeria de Arte das Folhas. Fonte: Folha de S.Paulo, 22/03/1959. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

Como observamos nas reproduções selecionadas acima, Isai e Felícia aparecem constantemente juntos nas fotografias, reforçando a imagem de casal de sucesso tanto no campo econômico quanto no campo cultural. A Galeria de Arte das Folhas, antes de ser um empreendimento exclusivo de Isai, também é um empreendimento de Felícia, que também se utiliza da instituição como parte de estratégia de afirmação.

Do início da carreira com o aprendizado com Niobling, Mohalyi e Brecheret, aos anos de sucesso nas Bienais e a Galeria das Folhas, a trajetória de Felícia Leirner ganha um novo capítulo com o falecimento de Isai em 1962. No livro de Morais, a morte do industrial é tratada como um acontecimento importante para compreender os últimos 30 anos da produção da artista. Em especial, o crítico aponta que “a resposta artística de Felícia à morte do marido foi a admirável série de “Cruzes”, que tinha um lado pungente, emocional, mas que era também um avanço formal irrecusável em sua arte. Felícia tornara-se afinal, irremediavelmente, uma artista” (MORAIS, 1991, p. 38). Inclusive, ele corrobora seu

argumento com trecho de texto de Mário Pedrosa datado de 1965, que interpreta as últimas obras da artista em virtude da experiência dolorosa.

IMAGEM 15 Felícia Leirner. Cruzes I. 1963. Bronze. 123 cm. Coleção Museu Felícia Leirner. Fonte: Felícia Leirner: arte como missão, Frederico Morais, 1991. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

De fato, é impossível dissociar um acontecimento tão importante da vida pessoal da vida profissional. Porém, o argumento central para a narrativa de Morais que irá desembocar na mudança de Felícia para Campos do Jordão, ou seja, o ponto de partida ao ápice de sua trajetória, pode ser confrontado com a própria produção da artista de alguns anos anteriores à morte de Isai. Reproduzida abaixo está a figura de uma escultura produzida em 1957, encontrada em coletânea de artigos de Pedrosa (2004).

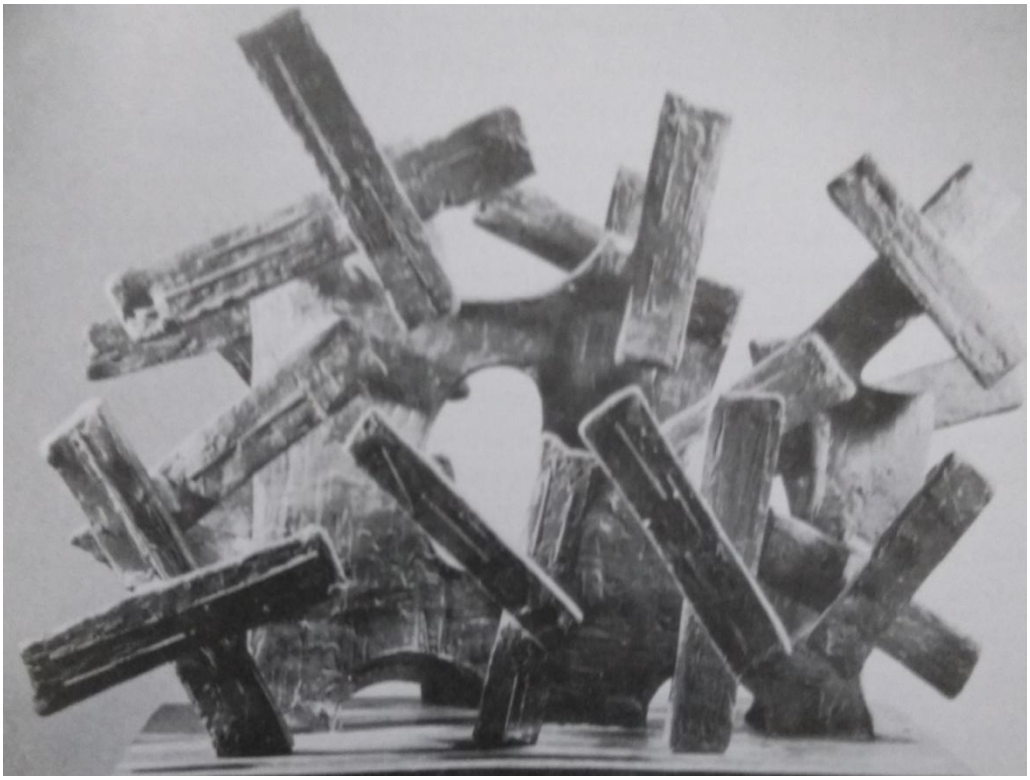

IMAGEM 16 Felícia Leirner. Sem título. 1957. Bronze. Fonte: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*, Mário Pedrosa, 2004. Reprodução: Fernando Oliveira Nunes de Souza.

Como podemos observar, a semelhança entre os trabalhos de 1957 e 1963 é enorme. Utilizando as próprias palavras de Pedrosa ao descrever a série "Cruzes" em 1965, Felícia "descobriu outra redução formal radical que passou a utilizar, como um leit-motif, em construções, antes dos planos bidimensionais que de volume. Essa redução era feita de partes cruzadas, verdadeiras cruzes" (in: MORAIS, 1991, p. 38). O próprio Pedrosa de 1961 já anunciava o alcance da "abstração expressiva" no trabalho com "planos que avançam e planos que recuam" (PEDROSA, 2004: 334). Assim, o excesso biográfico ao interpretar as obras acaba por exagerar um aspecto importante de sua vida ao fazer artístico, diminuindo o valor da pesquisa plástica da artista em função de sua intimidade[141].

Nesse ponto da trajetória de Felícia, pode-se dizer que "a fase de Campos do Jordão" é incontornável. A cidade paulista, localizada à 230 km da capital, faz divisa com Minas Gerais e está incrustada na Serra da Mantiqueira. De estância para tratamento da tuberculose em seus sanatórios devido à altitude e qualidade do ar, Campos do Jordão passou a ser rota importante

[141] Sobre o argumento do excesso psicobiográfico na análise das obras de mulheres artistas, consultar: MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo**: contra el mito. Madrid: Cátedra, 2008.

para passagem e residência de inúmeros artistas. Entre eles, passaram Lasar Segall, José Pancetti e outros do Grupo Bernardelli, Victor Brecheret, Djanira da Mota e Silva, Elizabeth Nobiling, Manabu Mabe, Alfredo Volpi, Antônio Gomide Graz e Milton Dacosta (MORAIS, 1991, p. 69). Aos poucos, a partir dos anos 1950, a cidade se transformou em polo turístico de lazer e cultura, sobretudo na temporada de inverno, devido ao clima ameno[142].

Campos do Jordão também desempenha papel geopolítico por sediar o Palácio Boa Vista, residência oficial do governador do Estado de São Paulo. Finalizado em 1964, a construção abriga importante coleção de arte brasileira, com destaque para obras do modernismo brasileiro dos anos 1930 e 1940. Além disso, é anexa à residência uma capela de caráter modernista projetada por Paulo Mendes da Rocha[143]. Além disso, desde 1970 é realizado anualmente o Festival de Inverno na alta temporada, com concertos de música erudita nacional e internacional, atraindo além do turista de classe média, setores da elite paulista.

Esquadrinhadas as principais características da municipalidade, notamos que a escolha de Felícia Leirner por Campos do Jordão não foi por acaso, mas também pode ser entendida como parte dos investimentos da artista em sua trajetória durante os 20 anos que residiu na Serra da Mantiqueira. De acordo com Morais (1991), Felícia vendeu imóveis e parte da coleção de arte da família para fixar nova residência no ano seguinte à morte de Isai.

Em pesquisa sobre a história da instituição, Giuliano Amadeu Baroni (2014) analisa os aspectos museográficos desse aparelho cultural, entendendo-o como um parque de esculturas. A tradição de parques de esculturas não é nova, como aponta Baroni (2014, p. 54), e proporciona um contato direto entre público e obra por meio de um paisagismo elaborado justamente para esse fim. No Brasil, um dos mais conhecidos parques dessa natureza é o de Francisco Brennand, inaugurado em 2000, com uma exposição permanente de 51 obras do ceramista. No Nordeste, também há o Parque de Esculturas Nilo Coelho, que acolhe os trabalhos de artistas e artesões regionais. No Sudeste, há o Parque Natural Municipal da Catacumba, que conta com obras de Sérgio Camargo, Alfredo Ceschiatti, Roberto Moriconi, entre outros, localizado à beira da Lagoa Rodrigo de Freitas. Já no Sul, inaugurado em 2014,

[142] Para mais informações sobre Campos do Jordão, consultar: FILHO, Pedro Paulo. **História de Campos do Jordão**. Aparecida, SP. Editora Santuário. 1986.
[143] Sobre o Palácio Boa Vista e sua coleção de arte, consultar: KLEMENC, Alexandre. **Expografia em palácios do governo**: um estudo sobre o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. 2016.

fica o Parque das Esculturas Ilse Teske, em Brusque - SC, reunindo obras de Oscar Niemeyer, Francisco Brennand e Tomie Ohtake. Como espaços menores, há jardins de esculturas como o Parque da Luz e o Jardim de Esculturas do MAM, em São Paulo, ambos anexos a instituições maiores.

De início, as obras que compuseram o acervo inicial do Museu Felícia Leirner estavam acomodadas na própria residência da artista, no centro da cidade. Segundo Morais, ao comentar depoimento de Felícia, a doação das obras para compor o parque de esculturas foi um convite do então governador do Estado, Paulo Egydio Martins, em 1978[144] (1991, p. 82). A pretensão inicial do governador era compor a paisagem de uma outra instituição, o Auditório Cláudio Santoro, palco principal do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Como explica Baroni, "a intenção primeira, que presidiu a criação do museu, era aliar o ambiente do Auditório Campos do Jordão (sic) a um parque de esculturas, proporcionando aos visitantes uma experiência multi-sensorial no campo das artes" (2014, p. 71).

Em depoimento, a artista relembra:

> Um dia, o então governador Paulo Egydio Martins me convidou a visitar o local do auditório que pretendia construir em Campos. Ele queria todas as minhas esculturas reunidas em um só parque. O lugar me emocionou. (...) Que privilégio para uma artista ver seus trabalhos reunidos num dos lugares mais lindos do país. Na primeira visita já antevia flores silvestres misturando-se à música tocada no auditório, numa viagem por caminhos pontilhados por minhas esculturas. Trabalhei arduamente e concluí a obra como uma declaração de amor à natureza. (LEIRNER, 2014, p. 117)

Atualmente, o Museu Felícia Leirner conta com 84 esculturas; sendo 43 em bronze, 40 em cimento branco e 1 em cimento armado, distribuídas em 35 mil metros quadrados. Para fins administrativos, a gestão do Museu é feita pela Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (ACAM Portinari). Como aponta Baroni (2014, p. 73), a proposta curatorial do parque segue as divisões estabelecidas por Frederico Morais em seu livro sobre Felícia, levantando a hipótese de que curadoria e escrita tenham sido realizadas em sintonia. A saber, o crítico cinde a produção da escultura nas seguintes fases: figurativa (1950 – 1958), a caminho da abstração (1958 – 1961), abstrata (1963 – 1965) e orgânica (1966 – 1970).

[144] Sugerimos para consulta o "Contrato de Doação de Obras de Arte para Campos do Jordão" publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo em 13 de Julho de 1978.

Reproduzimos a seguir algumas das obras do museu em seu percurso curatorial, a fim de ilustrar a proposta de integração entre natureza e arte:

IMAGEM 17 Vista do Museu Felícia Leirner. Reprodução: Museu Felícia Leirner, divulgação.

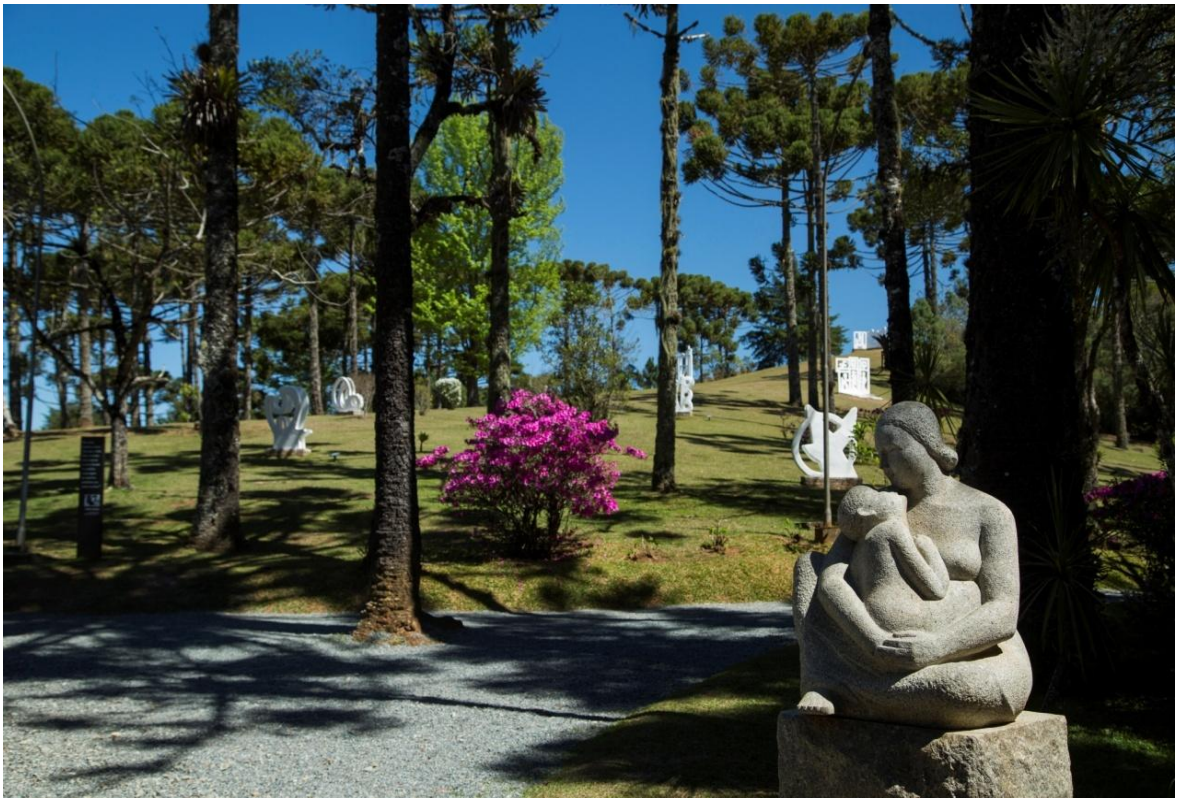

IMAGEM 18 Vista do Museu Felícia Leirner. Reprodução: Museu Felícia Leirner, divulgação.

A influência de Felícia se dá desde sua chegada na cidade, em 1963. Como demonstra o projeto de lei municipal numero 471 de 1963 da Câmara Municipal de Campos do Jordão, a rua escolhida pela artista ao fixar residência em Campos do Jordão foi batizada em homenagem ao falecido marido pronta sua mudança.

A mudança para o interior do Estado não afastou Felícia da administração da indústria, a qual sempre se dedicou. Pelo contrário, a ausência de Isai, presidente da Tricot-Lã desde sua fundação, abriu espaço para que a artista capitaneasse os empreendimentos da família. Como observamos em ata de assembleia de sócios de 1963 apresentada no primeiro capítulo da dissertação, Felícia sugere a nova composição da diretoria da empresa, proposta aprovada por todos os presentes[145]. Cabe salientar que a documentação encontrada na pesquisa aponta que a artista tinha papel de destaque na condução das assembleias de sócios presidindo a cerimônia.

[145] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 25 de maio de 1963, p. 18, número 97, ano 73. Imprensa Oficial.

Prova dessa liderança empreendedora pode ser encontrada em carta enviada por Ciccilo Matarazzo à Tricot-lã, endereçada diretamente à Felícia[146]. Na correspondência, Matarazzo roga à artista a colaboração com a Fundação Bienal de São Paulo, em uma atitude típica de prospecção de patrocínio, salientando a importância do evento e a quantidade insuficiente de prêmios da edição daquele ano. A recompensa oferecida ao patrocinador é o destino e denominação da láurea.

A trajetória empresarial de Felícia pode ser observada também em outro empreendimento sob controle dos Leirner, a Agrijax S/A – Agrícola e Comercial, que ganha status de sociedade anônima em 1962. Em relatório contábil do ano seguinte, após o falecimento de Isai, Felícia é listada como "Diretor Administrativo" sob a rubrica de "Feiga Leirner". Os outros cargos da diretoria são ocupados por Zimon, Adolfo Alberto, Horácio, Adolpho, Nelson e Giselda[147]. As antigas parcerias marcadas pelo judaísmo imigrante como pano de fundo continuam nesse novo empreendimento: para compor o Conselho Fiscal, são escolhidos os industriais Leon Feffer e Henrique San Mindlim, além dos comerciantes Jan Korsuski, Julio Goichberg e Izrael Rozentraub[148]. Na documentação sobre a Agrijax encontrada, como amostra para análise, selecionamos as atas de assembleias gerais de sócios de 1965[149], 1967[150] e 1970[151]. Nesses documentos, assim como nos mencionados anteriormente, Felícia aparece apenas registrada como Feiga Leirner, variante de seu nome de registro. Ao "abrasileirar" seu nome de artista, a escultora também construiu deliberadamente sua própria imagem, negociando sua nacionalidade nominal.[152]

Mesmo comparecendo regularmente aos negócios da família na capital paulista, ela nunca deixou de lado o fazer artístico. Pelo contrário, os 20 anos vividos em Campos do Jordão ajudaram a dinamizar sua produção. Em Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos,

---

[146] CARTA de Francisco Sobrinho Matarazzo à Felícia Leirner. São Paulo, 5 de setembro de 1963. **Arquivo Wanda Svevo**. São Paulo.

[147] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 3 de junho de 1963, p. 11, número 101, ano 75. Imprensa Oficial.

[148] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 11 de julho de 1963, p. 44. Número 128, ano 73. Imprensa Oficial.

[149] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 29 de junho de 1965, p.44, número 168, ano 75. Imprensa Oficial.

[150] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 28 de janeiro de 1967, p. 12, número 19, ano 77. Imprensa Oficial.

[151] DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. 25 de abril de 1970, p. 29, número 77, ano 80. Imprensa Oficial.

[152] Sobre a nomeação pessoal como dispositivo social de diferenciação, consultar: PONTES, Heloisa. "Inventando nomes, ganhado fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68". **Etnográfica**, Lisboa , v. 12, n. 1, p. 173-194, maio 2008 . Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65612008000100009&lng=pt&nrm=iso>.

publicado em 2014 pelos historiadores J. Guinsburg e Sergio Kon, a pesquisa estética da escultora ganha forma por meio de sua escrita poética. Nos textos póstumos, encontramos algumas chaves de leitura possíveis para entender as esculturas nos próprios termos de Felícia, em trechos que versam sobre a natureza, a maternidade, a religião e espiritualidade. Além da apresentação dos organizadores da coletânea, ninguém menos do que Giselda e Sheila Leirner, filha e neta de Felícia, respectivamente, tornam-se porta-vozes e críticas do trabalho da artista É um dos momentos em que se percebe a autorreferencialidade que perpassa as contaminações de prestígio comuns à família.

Nas palavras escritas pela própria Felícia, em matéria do jornal Folha de S.Paulo em 1992, a artista faz retrospectiva de sua trajetória na Serra da Mantiqueira:

> Metade de minha obra foi feita em Campos do Jordão, onde vivi 20 anos. Era uma casa pequena, que fui reformando e ampliando. E trabalhava, sempre, nas esculturas, deixando o bronze e adotando o cimento, fiel à filosofia segundo a qual não importa o material. Foram 20 anos de trabalho exclusivo. Não viajei, vivi com meus sonhos, minha angústia e solidão, com as janelas abertas e muita música. Como Proust, tranquei-me e me dediquei ao trabalho. Minha vida era em casa ou no auditório, onde construía o museu. No parque no qual se encontram minhas esculturas eu também me encontro. Entre árvores, sentindo as raízes em movimento sob a terra, os longos galhos a me abraçar, quis também abraçar as árvores e com esculturas as emoldurei[153].

Se permitida a licença poética, a natureza aqui ganha destaque como agente fundamental em parceria com Felícia, compartilhando com a artista suas criações, contaminando com elas seu prestígio na definitiva consagração da escultora no campo artístico brasileiro. Felícia faleceu em 1996, em São Paulo, em seu apartamento no bairro de Higienópolis, com 92 anos.

3.2. Se é Leirner, é bom

Além de Felícia, outros Leirner do núcleo central também se destacam no campo das artes e cultura. Começando por Giselda (1928, São Paulo), filha de Isai e Felícia, que também é artista plástica ligada ao desenho e à gravura. Na busca de sua profissionalização, ainda

[153] NATUREZA da região não foi respeitada. Felícia Leirner. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, SP. 11/06/1992.

adolescente ela procuraria suas primeiras aulas de pintura, abrindo talvez as portas do meio artístico para o resto da família. Além das aulas com Yolanda Mohalyi, estudou com Poty Lazzarotto[154] e Di Cavalcanti[155]. Ao longo da carreira, expôs nas Bienais de São Paulo e publicou diversos livros, estando em atividade até os dias de hoje. Entre os principais títulos, estão: *O nono mês* (2016, Editora Perspectiva), *Nas águas do mesmo rio* (2005, Ateliê), *Auto retrato, tempo e memória* (2017, Amazon), *Naufrágios* (2011, Editora 34), *A filha de Kafka* (2016, Massao Ohno), com traduções para inglês e francês.

Um dos nomes mais reconhecidos da família junto ao campo artístistico brasileiro é o de Nelson Leirner. Filho de Isai e Felícia, nascido em 1932, o artista deixou a carreira na engenharia têxtil na indústria da família para se dedicar às artes, conseguindo reconhecimento e sucesso profissional ímpares. Se parte do trabalho de Nelson Leirner foi a contestação das instituições e do sistema artístico, isso se deu justamente devido a sua entrada "facilitada" no meio das artes, patrocinada principalmente pelo capital social de seus pais, que também mobilizaram esforços no início da carreira do filho. Chiarelli (2002) aponta que em 1961, Isai conseguiu que a Galeria São Luiz fizesse uma exposição individual de Nelson, que ainda era iniciante, sem ao menos que a proprietária visse as obras antes. O núcleo central da família também inclui Adolfo, que é medico e engenheiro[156].

Filha de Giselda, Sheila Leirner (1948, São Paulo) é uma importante crítica de arte, tendo participado ativamente das Bienais de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Considerando a história desse evento, Sheila teve um papel fundamental na consolidação daquilo que a bibliografia chamou de a "era dos curadores", período que abrange principalmente as décadas de 80 e 90, em que a função do curador em destaque na feitura das Bienais.

Filho de Simão Leirner, irmão de Isai, Adolpho (1935, São Paulo) é engenheiro e industrial, mas ganha destaque no campo das artes por ser um dos maiores colecionadores de arte concreta brasileira e também membro vitalício do Conselho de Administração da

[154] Poty Lazzarotto é o nome artístico de Napolen Potyguara Lazzarotto (1924 – 1988). Nascido em Curitiba – PR, transitou por diferentes suportes, como desenhista, gravurista, ceramista e também atuou na pintura mural.
[155] Emiliano Di Cacvalcanti (1897 – 1976) é um dos mais reconhecidos artistas modernos brasileiros. Com uma trajetória pela pintura, desenho, gravura, muralismo e caricatura, Di Cavalcanti é reconhecido pelo seu trabalho com cores vibrantes e temática entendida como tipicamente “brasileira”, como o exotismo e a tropicalidade.
[156] É recorrente a confusão entre Adolfo Leirner, filho do industrial, e Adolpho Leirner, filho de Simão Leirner, irmão de Isai. Não são só pesquisas rápidas em sites de busca que confirmam a desinformação: até mesmo a bibliografia aqui consultada (MORAIS, 1991) coloca o colecionador como filho de Isai.

Fundação Bienal. Jac Leirner (1961, São Paulo) filha de Adolpho, é um grande nome da arte contemporânea do Brasil, com boa repercussão crítica e aceitação no mercado.

3.2.1. Sheila Leirner

Nascida em São Paulo em 1948, Sheila é curadora, jornalista e crítica de arte. Apoiada pela mãe, Giselda, estudou cinema e sociologia da arte na França, seguindo os passos da família no campo artístico, desta vez, sob a égide das instituições de consagração. Em sua vasta carreira, transitou como crítica de arte no jornal *O Estado de São Paulo*, fez parte da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte, além de integrar o *International Council of Museums*. Dentre suas realizações, Sheila Leirner marcou a história da arte brasileira com suas curadorias da Bienal de São Paulo, como afirma Ana Maria Basic Pozzeti (2003), que serão comentadas a seguir.

Realizada no final do ano de 1985, a XVIII Bienal de São Paulo ficou conhecida como a "Bienal da 'Grande Tela'". Intitulada oficialmente "O homem e a vida", essa edição do evento marca a consolidação do que Canhête & Alambert (2004) chamam de "era dos curadores" da Bienal, em contraposição à "era do museu", iniciada com o MAM-SP. Nessa classificação, ela sucede Walter Zanini na afirmação da figura do curador como peça fundamental do evento.

A "Grande Tela" foi uma proposta polêmica. De acordo com Pozzetti (2003, p. 81), Sheila procurou dar uma visão universalista, internacional e contemporânea da arte ao borrar as fronteiras entre tempo e espaço em sua proposta curatorial. Como justificado no texto introdutório do catálogo escrito pela crítica, "no tempo, porque a Bienal une a história ao presente; no espaço porque ela apaga os limites geopolíticos tradicionais. A Bienal faz parte, afinal, de um processo político, social e intelectual que – desde a I Grande Guerra - vem dissolvendo as tradições locais, regionais e nacionais, que são cada vez mais absorvidas pelos amplos sistemas universais"[157].

Para realizar tamanha empreitada, a mudança ocorrida na direção Bienal de São Paulo foi capital. A atuação do então presidente, o engenheiro e jornalista Roberto Muylaert, no

[157] Introdução ao Catálogo da XVIII Bienal. 1985, p. 13.

fomento ao marketing cultural da instituição captou da iniciativa privada grande parte dos recursos necessários para sua realização. Em termos políticos, Muylaert também relembra a importância de intenso trabalho de convencimento para trazer obras do exterior por conta de censuras sofridas durante o regime militar (Pozzetti, 2003, p. 83). Ainda sim, o jornalista relembra que Sheila Leirner ainda sentia que a dependência econômica da Fundação Bienal minava o curador da escolha de parte dos artistas estrangeiros. De todo modo, a divulgação planejada angariou maior número de visitantes em relação às edições passadas.

Uma proposta como "A Grande Tela" só fora possível por conta das reformulações que a Bienal de São Paulo passara em edições passadas pelas mãos de Walter Zanini[158], passando de um panorama de estandes nacionais para uma apreciação crítica da produção de seu tempo. Para a edição de 1985, foi escolhido o tema "O Homem e a vida", que para a curadora é "um nome vago e poético, mas inequívoco e muito significativo do 'espírito' que marca o grande evento. Caracteriza uma empatia imediata e direta com a arte de hoje, revelando-a com maior profundidade". Continua:

> O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir de problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade (vida, biologia, antropomorfismo), autobiografia (onde "persona", psique, condição humana e arte estão entrelaçados de alguma forma), culto teatral e temporalidade. O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas, que certamente tendem – junto com a nova pintura – para o ontológico. O grande pensamento metafórico que revela desta vez o contemporâneo, por outro lado, não é literário como está tão em voga nas exposições internacionais europeias. É simplesmente "o espetáculo". (...) Nós vivemos a época pré (ou pós)-apocalíptica do espetáculo, e isto está patente em cada manifestação. O artista de hoje – com a visão prospectiva de sempre (basta lembrar Leonardo) – já detonou a bomba nuclear e renasce das cinzas como uma Fênix, encenando o próprio drama da humanidade. A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. Mito, tradição e reverência, narcisismo, são questões muitas vezes representadas teatralmente, sobretudo em nossos dias, com o culto exacerbado as subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade. O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e a neutralidade da

[158] Para compreender as mudanças implantadas por Zanini, ver: "Bienais de São Paulo : ações curatorial e educativa", dissertação de Ana Maria Basic Pozzetti, 2003.

> "caixa branca" como o espaço de galeria, museu ou Bienal, para poder se desenvolver. (LEIRNER, CATÁLOGO da XVIII Bienal de São Paulo)

A proposta curatorial de Leirner demonstra sintonia com o debate internacional da época em termos culturais, principalmente por enxergar na crise da pintura, na emergência de novos fazeres artísticos e nas discussões sobre a "espetacularização" da vida, reflexão proposta por um autor como Guy Debord em 1967.

A Bienal de São Paulo foi dividida em dois núcleos de curadoria, Núcleo I e Núcleo II. A proposta de "A Grande Tela" se encontrava no Núcleo I da Bienal, dedicado explorar as pluralidades das mídias e das linguagens. A ação consistiu em três corredores de 100 metros de extensão por 6 metros de largura repletos de telas de grandes dimensões separadas por um pequeno intervalo de 10 centímetros. Segundo Pozzetti (2003, p. 85), foram escolhidas somente obras da vertente do neo-expressionismo, movimento em voga no circuito internacional da época, gerando exagero e repetição propositais. A proposta de "A Grande Tela" recebeu críticas dos artistas expostos, que ameaçaram retirar suas obras do espaço, o que não se concretizou.

Para o crítico Agnaldo Farias, a importância de "A Grande Tela" reside na experimentação do público os problemas da prática curatorial. Escreve:

> Analisada retrospectivamente, a XVIII Bienal foi necessária para que se pensasse o problema da 'pasteurização' das informações, a transposição acrítica dos modelos estabelecidos em outros contextos, a cavaleiro de tradições pictóricas mais sofisticadas e, por último, o perigo da institucionalização prematura de artistas emergentes, engolidos sofregamente por um mercado precário. A tese central de Sheila Leirner era a de que os artistas de todos os quadrantes compartilhavam de uma mesma cultura imagética, o que estaria gerando resultados discutíveis, inclinados à homogeinização, seja nas dimensões, seja na técnica, no tema ou no estilo. (FARIAS, Agnaldo. "Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 199)". In: *Bienal Brasil Século XX*. Organizador Nelson Aguilar, 199. FBSP, p. 432.)

Como traz Pozzetti, a visão da própria Sheila Leirner está contida no catálogo da exposição: "A Grande Tela" é defendida como um espaço de articulação em um "desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso", que ao invés de coletivo e linear, pretende-se revelar "o

atrito, choque e antagonismo" em um lugar "perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea" (Pozzetti, 2003: 89). As transformações que marcaram os anos 1970 e 1980 na arte contemporânea, suas crises e triunfos de linguagens e práticas, aliados a um mercado que ainda aprendia a absorver e promover essas obras, colocam "A Grande Tela" em sintonia com o enredo internacional dominante naquele momento

Em 1987, a XIX Bienal permanece com Sheila Leirner na curadoria, mas a presidência da Fundação Bienal é assumida por Jorge Wilheim, arquiteto e urbanista que passou por instituições culturais, governamentais e de pesquisa. A edição se motivou por uma pergunta: o que poderia ser considerado "contemporâneo" segundo os cânones pouco precisos que a arte oferecia no final da década de 80? Para solucionar tal problema, "tal Bienal, pautando-se pelo cênico e espetacular, tentou atingir a convergência entre arte, design, arquitetura, música, fotografia, enfim, todos os suportes centrifugados pela contemporaneidade" (Pozzetti, 2003: 92). Se na edição anterior "A Grande Tela" foi o destaque, seria a vez da proposta "A Grande Coleção" marcar a curadoria de Leirner.

'A Grande Coleção', como foi chamada essa disposição de obras em torno das rampas de acesso, expandia-se por toda extensão vertical, do 1º ao 3º andar do prédio da Bienal. Considerada pela curadoria como um museu dinâmico, teatral, hierárquico, erguia-se a partir do térreo, serpenteando num cilindro espiralado", explica Pozzetti (2003: 93). Porém, esse arranjo de obras despertou críticas do público especializado, pois dificultava o acesso e apreciação às obras na arquitetura singular do edifício. Ao contrário da proposta da edição passada, "A Grande Coleção" não ganhou o mesmo destaque na historiografia das Bienais. De maneira geral, o projeto da XIX Bienal deu continuidade à virada curatorial das últimas edições, destacando-se os espaços críticos e metafóricos com ênfase em uma visão globalizante, na tentativa de recuperar o prestígio internacional da instituição (Pozzetti, 2003: 94).

Ao lado da participação de Sheila Leirner e seu legado na história das Bienais de São Paulo, é importante se destacar também sua obra enquanto crítica de arte. Publicado pela Editora Perspectiva em 1982, "Arte como medida" é uma reunião de ensaio críticos de publicados entre 1975 e 1982. A introdução da coletânea é de J. Guinsburg, autor que também colaborou com Leirner em outra obra, "O surrealismo", também da Editora Perspectiva.

Segundo nota da autora, a maioria dos ensaios publicados na coletânea foram publicados na editoria de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, enquanto parte advém da revista de nicho *Módulo*. O livro é dividido em cinco grandes conjuntos: "Reflexões, tendências e linguagens contemporâneas", no qual Leirner analisa temas amplos do debate da época; "Criação, ética e ideologia - conceitos", marcado pela crítica da obra de alguns artistas nacionais e internacionais, incluindo artigo sobre sua mãe, Giselda; "Criação e personalidade - retratos", trazendo o perfil de diversos artistas nacionais coetâneos, incluindo dois textos sobre Nelson Leirner, seu tio; "O passado, hoje", conjunto menor de textos sobre temas da História da Arte europeia; "O moderno, hoje", uma análise do legado modernista brasileiro e estrangeiro nas artes, que traz um artigo sobre sua avó, Felícia; e por fim, "Brasil e EUA: o processo revolucionário do contemporâneo", uma pequena seção que debate aproximações estéticas entre os dois países.

A seguir, comentaremos alguns textos exemplares da coletânea para analisar a produção de Sheila Leirner, com especial destaque para os artigos referentes aos familiares artistas.

> Não há parentesco ou afetividade que oblitere a noção de uma verdade. Seja qual for o envolvimento, na arte há sempre momentos inquestionáveis em que se sabe perfeitamente quando se está diante de uma manifestação reveladora e modificadora. Resta penetrar ali e retroceder até o processo inicial do artista, para se chegar à visão totalizante de sua expressão. (Leirner, 1982, p. 145)

Em crítica sobre o trabalho de sua mãe, Giselda Leirner, Sheila não hesita em deixar claro o envolvimento afetivo e familiar com seu objeto. Tal tomada de posição acompanha o início do texto ao trazer em primeira pessoa a análise da obra da artista, ao utilizar verbos como "acompanhei", "vivi" e "vi", criando uma narrativa de proximidade e conhecimento profundo com o processo artístico que será descrito ao longo do ensaio. Tal recurso narrativo é novamente utilizado para a crítica da obra de Felícia:

> Acho que só há pouco tempo comecei a compreender minha avó. Antes, para mim, a sua fantasia era loucura. Sua obra, enigma. Sua vida, comum. Hoje acompanho suas experiências místicas, sua visão do homem e do mundo, com um certo deslumbramento. Observo seus trabalhos da mesma forma como a ouço, e começo a considerar sua vida mais uma daquelas que só se reservam às pessoas muito especiais.

> As que sabem que têm algo muito importante a cumprir e que possuem uma força vital que aumenta na medida exata de sua tarefa (Leirner, 1982, p. 357)

No texto dedicado à análise da obra de Felícia, a autora também começa o ensaio deixando evidente a relação afetiva com a produção escultórica e carreira de sua avó, como mostrado no trecho acima. Assim como apontado por Frederico Morais no próprio título do livro sobre Felícia, Sheila também traz a temática da missão como noção capital para compreender a obra da escultora. Desse modo, vida e obra se entrelaçam em uma só narrativa que encontra novamente em Campos do Jordão seu desenlace.

O traçado cronológico da obra/vida de Felícia adotado pela autora começa com a oposição entre dois momentos muito distintos, a saber, o passado na Europa e o presente no Brasil. Ao tratar do "nascimento longínquo na Polônia", Sheila evoca termos como "ideais românticos", "tolices", "cerejas", "flores no chapéu", "frio", "pobreza", "bosques", "anti-semitismo", "talmudistas", "estudantes", "curiosidades", "frustrações", "música", "moralidade", "amor", "puritanismo", "medo" e "fantasia". Na transferência do "europeu para o tropical", são opostas as palavras "família", "gente", "livros", "quadros", "terra", "plantas", "bichos" e "esculturas". Notamos que a noção de natureza, tema caro à trajetória de Felícia, já se fazia presente na Europa, mas ganha contornos de fertilidade e abundância no Brasil, onde, segundo Sheila, as obras da escultora "encontram seu florescimento e essência" (LEIRNER, 1982, p. 358). Outra importante fonte de trabalho atribuída ao fazer escultórico evocada pela autora é a "família tão diversificada", discurso que parece incontornável ao se tratar dos Leirner.

Ao contrário de Frederico Morais, Sheila não lembra de Isai em nenhum momento de seu ensaio. É preciso sublinhar que se para Morais a morte de Isai incide em uma fase de luto marcada pelas esculturas denominadas de cruzes e a mudança para Campos do Jordão, para Sheila, o caminho da figura humana para as cruzes abstratas é resultado apenas do amadurecimento da pesquisa estética. A mudança de chave interpretativa libera a análise da trajetória de Felícia do cunho autobiográfico exagerado pelo qual as carreiras de muitas mulheres artistas são confinadas, atribuindo excessivo peso aos seus pares afetivos à razão de seu sucesso profissional.

Mais do que isso, apesar do cunho autobiográfico do qual se reveste toda a trajetória de Felícia, a vida se mostra mais como caminho do que destino para compreender a obra.

Felícia é colocada em diálogo direto com Maillol, Naum Gabo, Pevsner, Max Bill, Giacometti, Henry Moore, dentre outros importantes nomes da escultura internacional. Ademais, é preciso notar que o texto "Felícia" se encontra na seção "O moderno, hoje", colocando a escultora em um lugar privilegiado e central da arte moderna junto a nomes como Cézanne, Klee, Léger, Dalí, Brecheret, Segall e Bonadei.

Não por acaso, encontramos a presença de textos sobre membros da família Leirner na coletânea de textos de Sheila. Corroborando nossa hipótese, o reconhecimento no campo artístico dos membros do clã Leirner é constantemente reiterado pelos pares mais próximos, ou seja, a própria família e sua posição privilegiada no campo artístico criam um ciclo virtuoso de autorreferencialidade.

3.2.2. Adolpho Leirner

O nome de Adolpho Leirner é sinônimo de colecionismo de qualidade no Brasil. No catálogo da exposição "Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner", realizada em 1998 no MAM-SP, o colecionador dá a chave interpretativa para compreender seu empreendimento. Em ensaio intitulado "Colecionar é uma busca", Leirner reafirma sua posição ímpar no campo artístico brasileiro. Seu maior prestígio (e orgulho pessoal) advém de sua coleção de arte construtiva, iniciada na década de 1960.

Filho de Zimon e Sarah, Adolpho Leirner descreve os colecionadores, logo, a si mesmo, como "maníacos, paranoicos e apaixonados, vaidosos, mas são eles que desempenham papel fundamental na formação dos poucos museus e bibliografia que temos hoje no Brasil" (LEIRNER, 1998). Para ele, estes amadores da arte foram cruciais para as instituições de consagração, pois "foram os colecionadores que fizeram a ligação entre os artistas e instituições, fomentando o mercado de arte, a crítica e exposições (...)" (LEIRNER, 1998).

É importante notar que a coleção de Adolpho não foi herdada. Mas ainda assim, ele atribui papel decisivo em seu destino ao convívio familiar com seus pais, Sarah e Zimon, além é claro de seus tios, Felícia e Isai. Para além do núcleo da família, ele afirma que sua:

> formação profissional na Inglaterra como engenheiro têxtil contribuiu decisivamente para meu olhar e raciocínio. No estudo dos corantes e desenho têxtil eu não podia abster-me de conviver sempre com uma folha de papel quadriculado sobre minha mesa de trabalho. Com grande interesse pela arquitetura e pelo design, dirigi minha atenção para os movimentos suprematista e construtivista russos, para o movimento holandês De Stijl, para a Bauhaus alemã e o art decó, que me precipitaram neste mundo de linhas, formas, cores, planos e tensões, no domínio da ordem sobre a desordem, me fazendo sentir mais perto do pensamento racional. (LEIRNER, 1998).

O ponto de partida para conceber a ideia de sua coleção foi a discussão entre abstração formal e informal que emergia nos anos 1950 e 1960. Naquele momento a a arte abstrato-geométrica não possuía ainda um valor pecuniário tão elevado, o que permitiu a formação da coleção de Leirner. É de grande valor para entender a construção da coleção de Adolpho transcrever longo trecho de seu texto de apresentação ao catálogo. Os trechos aqui selecionados demonstram, mesmo sob a narrativa enviesada de seu autor, as relações, trocas e negociações entre diferentes agentes necessários para a consolidação de seu acervo:

> **Contatos diretos com artistas enriqueceram meus conhecimentos e foi primordial, na formação da coleção, sentir de perto as suas emoções**. Recordo-me que da primeira vez que Willys de Castro esteve em nossa casa ele se deparou com um quadro de Milton Dacosta (*Em vermelho*, 1958). Afirmou que dos sete quadros que lá estavam era o único que lhe agradava. Por coincidência, este foi o primeiro quadro construtivo da coleção. Pedi a ele que me mostrasse a sua produção, ele sorriu e não me respondeu. Eu tinha 25 anos, não era artista nem intelectual. O que senti nesse momento é que ainda não estava apto a possuir um filho seu. Ele tinha ciúme doentio em relação às suas obras e seus "objetos ativos", sua pequena casa na rua Haddock Lobo era intransponível. Suas ideias e pensamentos sempre me entusiasmaram. Foi um líder de nosso movimento racional. Seria depois um dos meus gurus.
>
> (...) **De John Graz, que decorou o apartamento de meus pais na década de 50 no Guarujá, lembro-me de conversas durante passeios no Clube de Campo de São Paulo. De Regina Gomide Graz, recordo-me de visitas ao seu ateliê ainda menino, com minha mãe, para ver seus tapetes que forravam nossa casa em fins dos anos 40.** E o privilégio de ter descoberto outros tapetes dos anos 30, aqui ilustrados, na casa de leilões do querido Luís Sayad!

Lembro-me da emoção de Alberto Teixeira e Marina Helena Andrés, quando souberam que suas obras foram expostas na Bienal Brasil Século XX. De ser amigo de Norberto Nicola (Nicolino) e receber de presente essa obra fantástica, Trama ativa, já um prenúncio de suas futuras tapeçarias. De sentir no fundo os olhos lacrimejantes de Antônio Maluf, um homem com uma sensibilidade única. **De ouvir histórias de Helena, mulher de Waldemar Cordeiro: quando morávamos no mesmo prédio no Bom Retiro ela me carregava no colo no Jardim da Luz. De Anatol Wladyslaw, deixando-me arrepiado com seu sotaque de polonês, lembrando-me a figura de meu pai.** Da seriedade e delicadeza de Judith Lauand e de muito mais: sentar em frente à mesa de trabalho de Charoux e observar o Abstrato geométrico de 1952.

Trocar ideias sobre música com Sacilotto, em sua casa em Santo André. Sentir a ironia (...)

Corresponder-me com Cícero Dias e da alegria de encontrar na Galeria Denise René, em Paris, quatro telas suas da década de 50. Frequentar a casa de Volpi e me emocionar com seu environment, com essa pessoa ingênua e simples, que considero um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos. Sentir a emoção de Piza reencontrando o seu Ovo , um antigo trabalho em madeira, em nossa casa. **Ter o privilégio de ter estado com Mário Schemberg e Theon Spanudis e com eles discutir sobre algumas peças de cerâmica construtiva que fazem parte da coleção. Conviver com Margot e Samson Flexor, amigos de meus pais**. Outras emoções me ocorrem, não diretamente ligadas aos artistas, como resgatar as únicas peças conhecidas, tapetes e móveis, de Cássio M'Boy, famoso decorador da década de 30. Descobrir a cama fantástica de Frederico Oppido na Associação de Caridade Samburá, na Vila Mariana. Encontrar um Aparelho cinecromático de Palatnik em Paris. Possuir um dos raros óleos (*Vermelho cortando um branco*) e um *Relevo espacial* original de Oiticica. Lembro-me de um dos últimos eventos performáticos dele, "Mitos vadios", quando, travestido, desce de um helicóptero em plena rua Augusta.

Ouvir palestras de Lygia Clark na PUC e descobrir *Planos em superfície modulada nº 1* ainda com o selo do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, na Galeria de Arte das Folhas, idealizado pelo meu tio Isai Leirner, grande incentivador das artes nos anos 50 e 60. Emoção em sentir a reação dos curadores de grandes instituições internacionais em visita à coleção nos últimos anos, admitindo, por exemplo, a comparação feita por mim da obra da fase concreta de Volpi dos anos 50 com os minimalistas americanos da década de 60. Ou considerarem o Aparelho cinecromático de Palatnik um dos precursores da arte cinética internacional. Observarem nos abstratos geométricos brasileiros um prenúncio do movimento Neo Geo pela utilização de suas cores arrojadas, como verde-limão, roxo, rosa, um

> colorido brasileiro e alegre como, por exemplo, nas obras de Cícero Dias da década de 50. Descobrirem a linha orgânica de Lygia Clark, seus "bichos" e "trepantes" ou um Relevo espacial de Oiticica, ou um trabalho de Mira de 1954, um prenúncio de sua série matérica e seus futuros "sarrafos". Surpresas com a obra de Maurício Nogueira Lima (*Objeto rítmico*, 1952), prenúncio do movimento Op Art. Perplexos diante de um Objeto ativo de Willys de Castro. Sentirem o trabalho Branco preto de Barsotti "movendo-se" na parede. Observarem o desenho original do cartaz da I Bienal de 1951, de Maluf." (LEIRNER, 1998) [Grifos nossos].

A grande citação traz alguns pontos fundamentais: o papel que a convivência direta entre o colecionador e os artistas promoveu em termos de conhecimento sobre as tendências artísticas e a possibilidade de um acesso direto às obras, sem mediadores. O contato direto com os críticos de arte também é apresentado como um elemento importante de demonstração das tendências em voga por parte do colecionador, que é portanto apresentado como um agente fundamental na consolidação do campo. É interessante ressaltar o quanto os nomes oriundos da própria família são assinalados no interior dessa rede de agentes com absoluta naturalidade. Em nossos grifos, queremos mostrar como as redes de sociabilidade e afeto constroem também os percursos da coleção. O prestígio dos pais e tios de Adolpho no campo cultural é peça fundamental para entender de que modo o contato com artistas e suas criações se dá pelo âmbito familiar, por meio da convivência com obras de arte desde a infância. Ao operar dentro do circuito artístico, Leirner também produz efeitos de reconhecimento, chancela tendências, valoriza determinadas correntes e artistas.

Ao comentar sobre a Coleção Adolpho Leirner, Tadeu Chiarelli elabora um panorama evolutivo para compreensão da emergência das tendências construtivas, sobretudo no meio paulista, tributando seu início ainda nos anos 30. Em meados do século, o historiador estabelece a importância dessas tendências para "criação de uma nova consciência sobre o papel da arte e do artista na sociedade brasileira do pós-guerra e seus influxos ficaram invisíveis na transformação estrutural do design, da arquitetura e do urbanismo" (CHIARELLI, 1998). Se hoje os artistas brasileiros das tendências construtivas possuem reconhecimento institucional no país e no exterior, Chiarelli credita à Coleção Adolpho

Leirner fundamental contribuição para tal, a medida em que pode ser considerada a única coleção de arte brasileira de caráter monográfico[159].

IMAGEM 19 Adolpho Leirner ao lado de sua coleção. Reprodução: Museu of Fine Arts, Houston, divulgação.

Além das imagens acima reproduzidas, listamos no **ANEXO 2** dessa dissertação o rol de artistas com obras presentes na coleção de Adolpho. Em 2007, Leirner vendeu sua coleção ao museu de Huston, no Texas, institutição norteamericana, que passou a savalguardar o acervo. A transferência dessa importante coleção não passou sem protestos dos meios artísticos e

[159] Sobre o reconhecimento da arte dos anos 50, consultar: MOURA, Flavio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Tese de Doutorado em Sociologia.

culturais brasileiros, como mostra reportagem da Folha de S. Paulo de março daquele ano[160]. Após ter tentado, sem sucesso, vender sua coleção para diversas instituições nacionais, os colecionadores Fulvia e Adolpho Leirner, aquiesceram com a venda para o exterior. Na época, a imprensa noticiou que a venda foi avaliada em 15 milhões de dólares, o equivalente a 31 milhões de reais na ocasião. Com ou sem sua coleção em solo nacional, Adolpho Leirner, ao lado de Fulvia, construíram uma sólida reputação no meio artístico brasileiro enquanto colecionadores emblemáticos.

3.2.3. Jac Leirner

Em entrevista à crítica e historiadora de arte Adele Nelson, Jac Leirner (São Paulo, 1961) relembra o impacto que o ambiente familiar exerceu em seu interesse pelas artes: "Crescer cercada de arte é algo muito especial; é uma experiência que você vive antes mesmo de entender. (...) Eles [os pais] amavam o estilo e a beleza dos mais diversos materiais e formas – *art déco*, a*rt nouveau*, e logo as pinturas, as esculturas e o design do construtivismo brasileiro" (LEIRNER & NELSON, 2013, p. 31). Além dos objetos colecionáveis que compunham o lar, a lembrança da música clássica como constante na infância também colabora para entender seu impacto na formação dos hábitos, dos gostos, das inclinações pessoais. Não por acaso, a própria introdução dá entrevista já traz ao leitor a narração de uma trajetória profissional marcada sobretudo sobre a influência familiar, cara ao nosso estudo:

> Jac Leirner nasceu em 1961, em São Paulo, numa família de fortes ligações com o mundo da arte. Seus pais, Adolpho e Fúlvia Leirner, bem como o tio-avô Isai Leirner, são colecionadores; sua tia-avó, Felícia Leirner, as tias Giselda Leirner e Jeanette Musatti, o tio Nelson Leirner e a irmã Betty Leirner são artistas; a prima Sheila Leirner é crítica de arte; e o tio Bruno Musatti é marchand. (LEIRNER; NELSON, 2013, p. 31)

A tópica familiar, seja a própria família parental ou a noção de familiaridade com os objetos artísticos é um lugar discursivo importante não só para a apreciação crítica do trabalho de Jac Leirner, mas também para a própria artista, que o utiliza ao seu favor. "Meus pais sabiam que estava adquirindo objetos preciosos e de valor inestimável por um preço irrisório. Para eles, colecionar era como um jogo que os apaixonava. Mas eu não faço isso. Sinto de

[160] *Venda da coleção de Leirner gera protesto*. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200707.htm.

outra maneira. Não compro. Busco apenas uma linguagem" (LEIRNER; NELSON, 2013), explica a artista, sem deixar de inventar sua própria individualidade em contraposição às atividades dos pais.

Se no Ensino Médio Jac Leirner já demonstrava seu interesse no fazer artístico, sua formação na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) entre 1979 e 1984 é marco definitivo na escolha de sua carreira como artista. Para Adele Nelson, o momento histórico da redemocratização do país e a presença de artistas e pensadores proeminentes em seu campo deram condições para a emergência da carreira de Jac e de outros artistas formados na instituição naquela época. A entrevistadora faz questão de lembrar a presença do tio de Jac, Nelson Leirner, no corpo docente da instituição, junto a nomes como Regina Silveira e Walter Zanini (2013, p. 34).

Segundo a crítica de arte, Nelson Leirner participou de intensa reforma no currículo da Faap, "acentuando o rigor tanto da formação técnica quanto da formação teórica". Em seu período de formação, Jac relembra que trabalhava como assistente de alguns professores durante o dia e a noite estudava e ainda elogia a estrutura disponível para os alunos. Inspirada na Bauhaus, as disciplinas de formação básica visavam o "estudo experiencial e abstrato da cor, da forma, da textura e dos materiais", com ênfase na "experimentação e no conhecimento profundo dos materiais", características que interferiram na abordagem técnica de Jac Leirner (Nelson, 2013, p. 35).

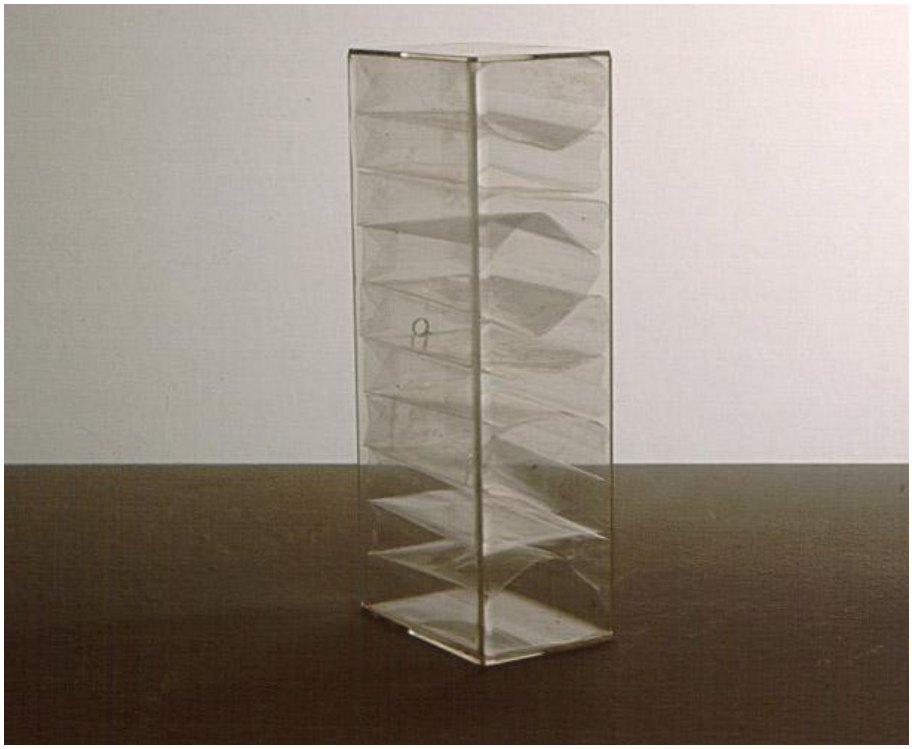

IMAGEM 20 Jac Leirner. *Pulmão*. 1987. Acrílico e celofane. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução: Museu de Arte Moderna de São Paulo, divulgação.

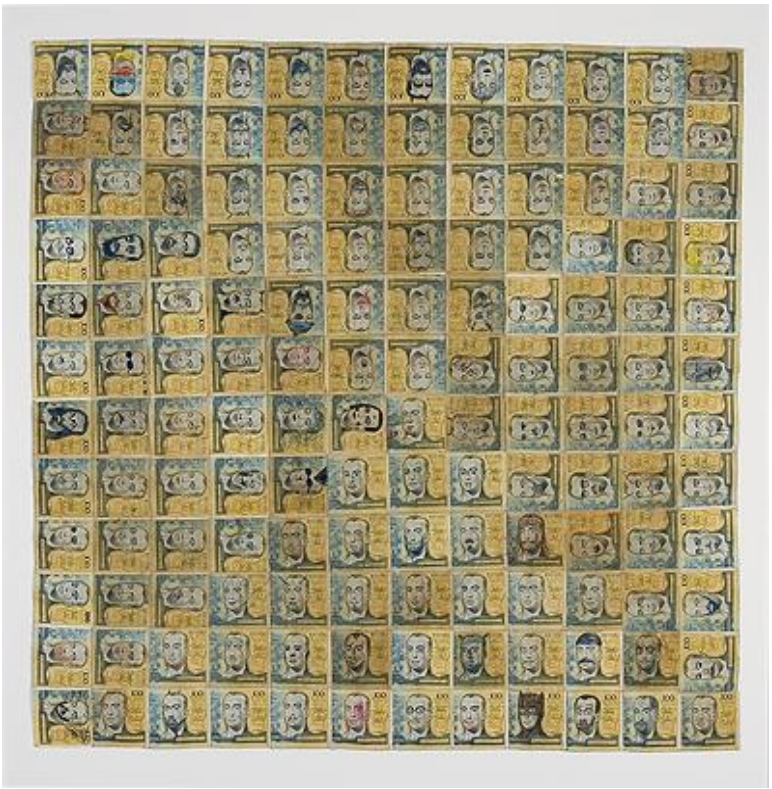

IMAGEM 21 Jac Leirner. *Blue Phase (Defacements)*. 1992. Colagem em papel. Coleção Banco Itaú. Reprodução: Instituto Itaú Cultural.

A interpretação do trabalho da artista à luz de Nelson não escapara aos olhos dos curadores da exposição “Por que Duchamp?”. Realizada em 1999 no Paço das Artes em São Paulo, a mostra foi subtitulada “Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros” e contou com curadoria conjunta de Tadeu Chiarelli, Agnaldo Farias, Vitoria Daniela Bousso e Ricardo Ribenboim. Para a exposição, foram escolhidos dentre vários artistas Jac e Nelson Leirner como representantes de uma questão duchampiana latente em seus trabalhos. Na fortuna crítica de Jac, Agnaldo Farias primeiro faz uma primeira abordagem da questão do colecionismo antes de focar no problema do objeto.

Em texto do catálogo, Farias afirma que no trabalho da artista “tudo começa pela coleta do objeto” (1999: 49). A imposição da peça trivial, que pelas mãos de Jac se transmuta em item dotado de significância, mostra para o crítico o fascínio causado por um fazer artístico que traz uma “súbita revelação”. Continua: “Embora o primeiro passo do processo da artista seja invariavelmente a acumulação, ele acontece de maneiras variadas quanto à relação que ela mantém com o objeto a ser acumulado” (FARIAS, 1999, p. 49).

O trabalho de Jac não pode ser dissociado de práticas caras a dois outros Leirner: Adolpho e Nelson. Em primeiro lugar, o colecionismo de Adolpho repercute como tópica subjacente à boa parte dos trabalhos da artista, onde a acumulação de objetos, muitas vezes inúteis, mas por algum critério rigoroso, traça os limites para se entender a prática. Em decorrência das passagens opacas entre coleção e acumulação, entre significado e desordem, a ironia do trabalho de Nelson lança sua sombra ao entendimento da obra de Jac. Assim como seu primo, a artista é consciente sobre sua posição no campo da arte paulistano e integra essa consciência ao seu próprio fazer e discurso artístico.

3.2.4. Os outros Leirner além dos Leirner

A constelação Leirner foi ressaltada primeiramente por Frederico Morais no livro sobre Felícia (1991). As trajetórias dessas “estrelas da arte brasileira” aqui resumidas são derivadas principalmente dos apontamentos feitos pelo crítico na obra já mencionada, publicada em 1991. Ao acompanhar de perto a carreira de Felícia, Morais acabou por delinear um rigoroso panorama das relações da família Leirner, mostrando a interdependência entre seus membros. Nesse sentido, trata-se de um caso interessante em que a chancela da

excepcionalidade individual de modo interligado a cada um dos membros da família e seus aportes específicos para o campo da cultura paulistano.

Em primeiro lugar, Giselda ocupa papel de destaque nesse estudo por ser a primeira Leirner a se interessar profissionalmente no campo das artes plásticas e almejar seguir carreira no *métier*. Das aulas de pintura com Yolanda Mohalyi iniciadas aos 14 anos da artista, Giselda foi estudar no Art Students League, onde décadas antes Anita Malfatti havia também estudado, em Nova York aos 18 anos. Em regresso ao país, tomou aulas com Poty Lazarotto no MAM-SP, recebendo ali sua primeira premiação no Salão Paulista de Arte Moderna. A fim de continuar aprimorando sua prática na pintura, também estudou com Di Cavalcanti. Seu trabalho nas artes plásticas evoluiu principalmente na predileção pelo desenho em detrimento da pintura. Chegou a participar da Bienal de São Paulo nos anos 50 e 60 e dedicou parte de seus esforços criativos das últimas décadas à literatura, tendo publicado diversas obras de ficção.

Irmão de Giselda e Nelson, Adolfo Leirner cresceu na tradicional família paulistana ligada às artes, mas demorou para entrar profissionalmente nesse meio. Formado em engenharia pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e, posteriormente, em medicina pela USP, foi professor de cardiologia na mesma escola de formação e diretor do Centro de Tecnologia Biomédica do Instituto do Coração do Hospital das Clínicas, onde se aposentou em 2009. Como médico, participou da criação do primeiro coração artificial do Brasil e do projeto do primeiro marcapasso de dupla câmara do mundo.

Com a aposentadoria, Adolfo se profissionalizou no que antes era apenas um hobby e, atualmente, segue carreira na fotografia, seguindo caminhos já percorridos por outros membros de sua família. Sua primeira exposição foi em 2010, com a mostra conjunta *4 viagens*, exibida no Espaço de Arte Trio, em São Paulo.

Filha de Adolpho e irmã de Jac, Betty Leirner é formada em cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP e seguiu carreira artística trabalhando as relações entre palavras e imagens. Em 1977, recebeu menção honrosa do Prêmio Michel Jordi de Fotografia, em Genebra. Lançou o livro poetográfico *Squares of Light*, o qual, dois anos mais tarde, deu origem à primeira exposição individual da artista no Masp, em 1978. Já em 1985, Betty realizou o projeto *Palavra Mágica*, exibido no MAC-USP, em São Paulo, no qual trabalhou intersecções entre linguagens no Brasil (MORAIS, 1991).

Ainda no círculo principal dos Leirner, encontramos o filho de Nelson, Piero de Camargo Leirner. Piero possui formação em ciências sociais pela USP, com especialização em Antropologia. Atualmente é professor associado de antropologia na Universidade Federal de São Carlos. Como pesquisador, Leirner estuda antropologia da guerra e sistemas hierárquicos. Em 1997, lançou o livro *Meia Volta, Volver*, onde analisou a hierarquia militar. Em 2003 lançou o livro *Hierarquia e individualismo,* onde faz um estudo comparativo entre a ideologia holística da Índia e igualitarismo ocidental, a partir da obra de Louis Dumont. Já em 2008 lançou o livro *Antropologia dos Militares - Reflexões Sobre Pesquisas de Campo*, em parceria com o também antropólogo Celso Castro, onde analisam a rotina do cotidiano militar.

Artista plástica nascida em São Paulo, Jeanete Musatti é filha de Zimon e Sarah Leirner, irmã de Adolpho. Trabalha principalmente abstrações geométricas e vestígios imagéticos do cotidiano em suas obras. Inscrita na linha da colagem cubista, a artista morou em Londres por um período e traz, em suas obras, registros, retalhos e réplicas de percepções sobre as diversas regiões do mundo por onde passou e temáticas da realidade. Na carreira artística, Jeanete Musatti fez parcerias com artistas caros ao círculo social dos Leirner, como a pintora Yolanda Mohalyi e o pintor, Joan Ponç, que já foram professores de Felícia, Giselda e Nelson. Além da carreira artística, Musatti é colecionadora de arte contemporânea junto com seu marido, Bruno.

Bruno Musatti é empresário e colecionador de arte-contemporânea brasileiro. Iniciou seu acervo no fim da década de 1960, quando comprou um desenho do pintor catalão Joan Ponç. Atualmente, Bruno mantém um acervo em permanente mudança e, periodicamente, compra e vende as obras adquiridas. Em 2016, organizou, junto com sua esposa Jeanette, a mostra 'Recortes de uma Coleção', na Ricardo Camargo Galeria. Além de expor sua coleção, que conta com obras de artistas como Tunga, Leda Catunda, Cildo Meireles, Leonilson, Nelson Leirner e Adriana Varejão, o casal colocou a venda 58 peças de seu acervo.

Em resumo, essa pequena catalogação dos principais expoentes no campo artístico da família Leirner demonstra a plena inserção dos membros desse grupo em suas diferentes áreas de atuação. Concentrando ao mesmo tempo poder econômico e cultural, os Leirner além de Isai são ricos objetos de estudo não só por suas conquistas individuais, mas sobretudo pela interdependência entre suas trajetórias. Como os fios de um tecido, os Leirner são parte de uma trama indissociável.

3.3. Por fim, O Porco

IMAGEM 22 Nelson Leirner. *O Porco*. 1966. Engradado de madeira e porco empalhado. 159 cm x 83 cm. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução: Pinacoteca do Estado de São Paulo, divulgação.

Seria impossível terminar uma dissertação sobre a trajetória de um Leirner sem abordar uma das mais paradigmáticas obras de arte brasileiras contemporâneas. "O porco" ou "Porco empalhado", de 1966, foi o trabalho que colocou Nelson Leirner definitivamente em seu lugar ao sol no campo artístico nacional. Nessa dissertação, não queremos percorrer um exaustivo percurso por toda a carreira de Nelson Leirner, uma vez que seus mais de 60 anos dedicados à arte são motivos de diversas obras[161]. Assim, escolhemos esmiuçar um episódio

[161] Dentre as principais obras sobre a trajetória de Nelson Leirner, citamos: CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner:** arte e não arte. São Paulo: Takano 2002. MORGADO, Lenir; VENTRELLA, Roseli. **Nelson Leirner.**

específico dessa longa trajetória como ponto de inflexão fundamental para compreender não só o trabalho de Nelson, mas também da trajetória de nosso objeto principal de estudo, Isai.

Atendendo às expectativas da família na continuidade dos negócios, Nelson começa sua carreira estudando engenharia têxtil no Lowell Technological Institute, em Massachusetts, mas nunca concluiu o curso. A volta ao Brasil inaugura o início de seu percurso nas artes plásticas: Leirner começa a frequentar o ateliê de Joan Ponç (1927 – 1984) em 1956, onde toma suas primeiras lições na pintura, segundo narra o historiador da arte Tadeu Chiarelli (2002). Em seguida, mesmo que rápida, a passagem pelo Ateliê Abstração de Samson Flexor em 1958 imprime indelével marca nos primeiros anos de sua produção, ao trabalhar principalmente em diálogo com a abstração informal, tendência em voga ao final dos anos 50 no país.

Nelson expôs os resultados de seus primeiros anos trabalhos na Galeria de Arte das Folhas, ao lado de sua irmã e sua mãe. Ao lado de Giselda, também realizou duas exposições em 1964, nas galerias Solarium e Margs, em São Paulo e Porto Alegre, respectivamente (DARZÉ & DARZÉ, 2011). Mesmo com trabalhos com rumos totalmente distintos, os irmãos Leirner compartilham os benefícios dessa parceria fraterna.

"A minha vida artística divide-se em AP e DP: antes e depois do pai" (LEIRNER, 2002, p. 31). Em entrevista à Chiarelli, o artista não esconde as "contaminações de prestígio" que seu pai proporcionou ao início de sua carreira. Se parte do trabalho de Nelson Leirner é a contestação das instituições e do sistema artístico, isso se deu justamente devido a sua entrada "facilitada" no meio das artes, patrocinada principalmente pelo capital social dos progenitores, que também mobilizaram esforços no início da carreira do filho. Em entrevista à Agnaldo Farias (DARZÉ & DARZÉ, 2011), Nelson conta que em 1961, Isai conseguiu que a Galeria São Luiz fizesse uma exposição individual de seus trabalhos como iniciante sem ao menos que a proprietária visse as obras antes, somente por conta da amizade com o curador.

Nelson relembra que a residência dos pais era um ponto de encontro importante para a sociabilidade que marcou a era dos museus e das primeiras Bienais, frequentada por intelectuais, críticos, empresários e artistas atuantes: "artistas como [Sansom] Flexor, Yolanda Mohalyi, Flávio de Carvalho e outros dessa geração, e Ciccillo Matarazzo, Mário Pedrosa,

---

São Paulo: Moderna, 2006. LEIRNER, Nelson [*et al*.]. **Nelson Leirner:** a arte do avesso. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson, 2012.

Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Quirino da Silva (...)" (CHIARELLI, 2002, p. 30). Além disso, Nelson conta que, à época da Galeria das Folhas, seus pais mantiveram uma residência para artistas com dificuldades financeiras. Funcionando quase como um "albergue cultural", nas palavras do artista, o espaço recebeu músicos, dançarinos e artistas plástico em um "universo felliniano"[162].

A coletividade também marca outro importante evento da trajetória do artista: o Grupo Rex. Fundado em 1966, o coletivo agrupou Nelson Leirner, Wesley Duke Lee (1931 – 2010) e Geraldo de Barros (1923 – 1998) em torno de uma temática crítica ao mercado de arte, as instituição e o público (FARIAS, 2012, p. 15). O predomínio da linguagem pop, o humor e a irreverência se tornaram marca do grupo, que realizou *happenings*, palestras e exposições coletivas, principalmente em São Paulo.

A radicalização da pesquisa artística de Leirner com o Grupo Rex alcança seu clímax em notório episódio da arte brasileira, conhecido como o "*Happening* da crítica". Enviada originalmente ao certame sob o título de "Matéria e Forma", o porco empalhado acompanhado de um presunto e um tronco de madeira junto a uma cadeira foram as obras aceitas pela comissão julgadora do 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. Por falar em júri, fora composto pelo seguinte grupo: Frederico Morais, Mário Pedrosa, Walter Zanini, Mário Barata e Clarival do Prado Valadares (MORAIS, 1991).

Após o aceite de suas obras pelo respeitado júri, Leirner publicou uma carta na imprensa questionando as razões pelas quais a obra havia sido aceita. A atitude ousada do artista reverberou não só na comissão avaliadora, mas também nos jornais da época. De acordo com Morais, membro do júri, o desconforto causado por Leirner produziu efeitos adversos nos outros avaliadores. Enquanto Pedrosa respondera com "observações argutas e inteligentes", outro membro não nomeado tergiversou ao assumir uma posta de "aparente erudição para fugir à discussão específica" (MORAIS, 1991, p. 40). Já os outros dois membros sequer deram uma resposta à polêmica.

Morais avalia que aceitou a "provocação" de Nelson e justificou seu voto publicamente:

> O júri não aceitou o porco tal como insinua o jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse, ainda que no título equivocada. Tanto que seu envio não

[162] Na mesma residência, Nelson recebeu aulas de pintura do espanhol Juan Ponç entre 1955 e 1956. A artista Sheila Braninghan também manteve ateliê no espaço (CHIARELLI, 2002, p. 32).

> constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação entre produtos e derivados, ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. Ora, no IV Salão de Brasília você deu outro nome às obras: "Matéria e Forma", um título mais comprometido com os problemas da estética. À crítica aberta não interessa a obra em si, ela não mais julga, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição, e como ela foi resolvida. Para mim tudo é válido, tudo é passível de se transformar em arte: a vida, o próprio homem. Até o porco de Leirner. (MORAIS, 1991, p. 41)

Em avaliação posterior, o crítico completa que esse episódio revelou uma:

> tentativa de se desmontar o edifício da arte. (...) Como se quisesse destruir essa herança deixada pelos pais incorporada por toda a família e que se tornou uma presença fortíssima na arte brasileira desde os anos 50. (1991, p. 39).

O que fica evidente na narrativa de Morais é sua receptividade à atitude do artista. Mais do que apenas enxergar na materialidade da obra, ele valoriza a reflexão sobre o sistema artístico provocado pela obra. O curioso do "*Happening* da crítica" é que justamente é o animal empalhado, hoje parte da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ser apenas o resto, mas não a obra em si, ou seja, parte de um museu que colecionou apenas as sobras, caindo na armadilha do artista. Como observamos na avaliação do próprio Leirner:

> O interessante do "Porco", no fundo, não foi só a polêmica que causou, foi a *split decision* do júri. Só que quando esse tipo de decisão ocorre no esporte, sempre é dado o direito de revanche ao perdedor. Numa decisão não unânime, a revanche tem que ser dada. Que revanche o artista tem numa *split decision* contra ele? Vocês dão revanche? "O Porco" entrou porque dois membros do júri votaram contra e três a favor dele no Salão. Os cinco membros deveriam ter, supostamente, a mesma capacidade de avaliação. (LEIRNER, 2009).

O Porco é o começo e o fim dessa pesquisa. O começo por se tratar do gesto inaugural da carreira de Nelson Leirner como o artista que é conhecido hoje e que fez reverberar seu sobrenome nos meios artísticos paulistanos. O fim por, em um só golpe, reunir os argumentos que levantamos ao longo dessa dissertação: a crítica ao sistema provocada pela obra só é possível quando feita por um artista absolutamente "integrado" ao sistema, que conhece as regras do jogo com maestria. Não há como não nos lembrarmos da análise de Pierre Bourdieu

sobre Marcel Duchamp, que ao enviar para um Salon seu célebre urinol colocou em xeque os valores e critérios de julgamento usualmente empregues pelo sistema, deslocando o sentido de arte do objeto para a proposição do criado:

> Oriundo de uma família de artistas [...] Marcel Duchamp está no campo artístico como um peixe na água [...]. Conhecendo jogo na ponta da língua, produz objetos cuja produção como obras de arte supõe a produção do produtor como artista: inventa o ready-made, esse objeto manufaturado promovido à dignidade de objeto de arte por um golpe de força simbólico do artista [...]" (Bourdieu, 1996, pp. 278-279)

Tal como Duchamp, também Nelson Leirner participa do campo artístico brasileiro como um "peixe na água". Se pode parecer tautológico escolher como fim o próprio argumento inicial, é porque justamente um dos sentidos da obra de Leirner, herdeira das contaminações de prestígio de todos os outros Leirner, é a compreensão das regras da arte, para referenciar a obra de Pierre Bourdieu (1996) sobre a gênese do campo artístico.

Considerações finais

Não é por acaso que escolhemos terminar essa dissertação com O Porco, de Nelson Leirner. A famosa obra de arte marca a um só tempo um início e um fim. Para Nelson, o "happening da crítica" marca definitivamente o início de sua carreira e é uma das propostas mais lembradas na historiografia da arte brasileira. Para nossa dissertação, analisando a trajetória de Isai Leirner, é o fim que melhor exemplifica o percurso teórico, metodológico e documental dessa pesquisa.

Só foi possível ao artista burlar e questionar o júri e a crítica devido ao seu conhecimento das regras da arte. A posição privilegiada no campo marca a carreira de Nelson Leirner: grande parte de seu trabalho gira em torno justamente na torção das normas, princípios e critérios do fazer artístico. Só um artista que conhece tão bem as regras do jogo consegue utilizá-las ao seu favor, mesmo quando se é contra. A favor do artista desde sua primeira exposição individual estava seu pai, que conseguiu que suas pinturas fossem expostas sem que o crítico responsável pela exibição ao menos tivesse visto as obras antes.

"Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes". O título dessa dissertação deixa claro nossa proposta: colocar em um mesmo plano de análise dois campos que parecem ser totalmente distintos e antagônicos, mostrando justamente o contrário. Ao escolhermos como objeto de estudo a trajetória de Isai Leirner, queremos evidenciar as convergências entre o mundo da arte e o mundo dos negócios por meio de uma pesquisa que aborda desde a indústria têxtil da família Leirner, passando pela Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner como pontos de inflexão centrais, até deslindar as relações entre os membros do clã.

O recorte temporal também corrobora nossa proposta: meados do século XX na cidade São Paulo foi uma época ímpar para o desenvolvimento dos campos artísticos e econômicos da capital, como já demonstrado por Maria Arminda Arruda. A fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949), e sobretudo da Bienal de Arte de São Paulo (1951) em um curto espaço de tempo nos mostra o porquê desse período merecer nossa atenção. É justamente na consolidação do campo artístico paulista que Isai Leirner constrói sua trajetória como industrial e também patrocinador das artes.

O Prêmio Leirner de Arte Contemporânea foi láurea inicialmente filiada ao MAM-SP, criada com o objetivo de construir acervo coetâneo para a instituição. Em meio às disputas estéticas da época, Isai marca sua posição ao defender a independência de sua premiação, fundando então a Galeria de Arte das Folhas, em resposta à polêmica entre abstração e figuração da IV Bienal em 1957.

A criação das instâncias de consagração e legitimação das artes plásticas que surgem nesse momento profícuo balizam sobretudo as manifestação modernistas nacionais e suas decorrentes, a saber, movimentos fundantes da arte contemporânea brasileira como o concretismo e o neoconcretismo.

Os nomes dos artistas que passaram pela Galeria de Arte das Folhas não nos são estranhos hoje, em sua maioria. Os galardoados da pintura, escultura, gravura e desenho que expuseram nas mostras no saguão da sede da Folha de S.Paulo constam na maioria dos livros, manuais, teses e dissertações sobre artes plásticas brasileiras. Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Lygia Pape, Fayga Ostrwoer, Milton Dacosta, Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Tomie Ohtake, Bruno Giorgi, Yolanda Mohalyi e Aldo Bonadei são alguns dos nomes de laureados com o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.

O reconhecimento que esses artistas tiveram em nossa historiografia pode ser explicado por diversas maneiras: a primeira é simples, seria preciso apenas caucionar a consagração na qualidade ímpar de seus trabalhos; a segunda maneira, mais trabalhosa, porém de maior interesse para nosso trabalho, é compreender os mecanismos de legitimação que fazem com que esses nomes perdurem e imagens de suas obras sejam reproduzidas, formando nossa memória visual.

O modelo proposto por Pierre Bourdieu ao tratar do campo artístico nos dá instrumentos não só para compreender a transformação de quadros, esculturas e artistas em História da Arte, como também entender tal como processo instável e contínuo. Como fica claro com a nossa pesquisa das Galerias de Arte das Folhas, o campo artístico de meados do século XX é balizado pelas disputas entre pares, movimentos, instituições na dominação simbólica, um movimento duplo de exclusão e inclusão.

Porém, a sutileza das disputas do campo ganha contorno com nosso estudo de caso: se em um primeiro momento a Galeria surge como contraposição clara e explícita à Bienal de São Paulo, como poderiam ser explicados os rumos tomados logo na primeira edição do

Prêmio Leirner? Que tipo de contestação é essa que não só referencia o concorrente, como também chancela suas escolhas?

Apesar de ter sido fundada a partir de uma resposta à ofensiva abstracionista na Bienal, a Galeria das Folhas expôs e premiou muitos artistas ligados ao concretismo e ao abstracionismo informal, repercutindo o debate da época e somando às instâncias que consagraram esses movimentos. As disputas estéticas em torno de abstração e figuração são permeadas por disputas políticas e sociais, evidências que desestabilizam em parte a noção de autonomia do campo.

Reconhecer as ambiguidades da disputa é um exercício que essa dissertação propôs fazer ao delinear de que modo a Galeria de Arte das Folhas se relaciona com a Bienal e o MAM-SP. Ao contrário de negar nossa hipótese de trabalho, o observado intercâmbio de artistas, críticos, intelectuais e patrocinadores mostra as nuances nas quais um nascente conjunto institucional para a cultura se desenvolveu na capital paulista da época. Ao mesmo tempo em que reclamamos a sua consolidação, mostramos sua fragilidade. Disputas e alianças se confundem e corroboram o porquê desse período ser escolhido para análise.

Se a história da Galeria das Folhas está intimamente ligada ao MAM-SP, e principalmente às Bienais, é porque faz parte da narrativa do adensamento cultural da capital em meados do século XX, derivada da acumulação de capitais econômicos advindos da industrialização paulista. Assim, a trajetória de Isai como empresário pode revelar como estudo de caso os instrumentos pelos quais a cultura ganha destaque na metropolização de São Paulo.

A documentação contábil da Tricot-Lã revelou-se um grande achado para compreender não só a inserção dos Leirner no empresariado paulista. Por meio das atas de assembleias de acionistas, encontramos além do percurso administrativo da indústria, uma rica fonte de vestígios de uma sociabilidade econômica que perpassa marcadores religiosos, étnicos e raciais. A saber, é notável a participação de nomes de famílias judias tradicionais no campo cultural de São Paulo nos negócios dos Leirner, como Mindlin e Nemirovsky. Se a presença desses empresários judeus mostra a intencionalidade benéfica desse tipo de associação comercial marcada por aspectos não-econômicos, também é preciso ressaltar que a relevância dessas famílias para o campo cultural paulista não é por acaso.

Lançamos então a hipótese de que a cultura e a arte são meios privilegiados por esses grupos notadamente judeus e imigrantes para inserção na elite econômica e social de São Paulo. Por mais sutil que possa parecer, a ideia de que os capitais econômicos e sociais dependem do capital cultural (sendo aqui o contrário também válido) não é distante das evidências encontradas na pesquisa. Identificamos, então, um projeto de investimentos no campo artístico que acompanha os investimentos econômicos, responsável pelas conquistas coletivas que são alicerce para o sucesso individual reconhecido pelos pares.

Falando em reconhecimento, é incontornável pensar como nosso estudo de caso se mostra privilegiado para refletir sobre as condições pelas quais legitimação e consagração são alcançadas no campo. Na família Leirner, as fronteiras entre artistas, críticos e patrocinadores são borradas, em uma dialética entre sucesso individual dos membros e prestígio coletivo. Ao mesmo tempo em que Isai, Felícia, Nelson, Giselda, Adolpho, Sheila e Jac possuem trajetórias individuais consolidadas em seus diferentes campos de atuação, é impossível não recorrer à genealogia como fator determinante para esse sucesso. Inclusive, borrar as fronteiras entre indivíduo e grupo faz parte das estratégias de inserção dos Leirner em suas carreiras. Alianças em exposições em grupo, referências em críticas e textos e participação nos mesmos negócios são algumas das estratégias utilizadas nessas "contaminações de prestígio".

Privilegiamos em nossa análise o papel central da parceria afetiva e profissional de Isai e Felícia, que juntos construíram trajetórias individuais contaminadas um pelo outro. Apesar do industrial ser o mote dessa dissertação, não seria possível construir sua trajetória sem a sua esposa escultora. Felícia tem um percurso ímpar na história da arte brasileira, com uma carreira artística profissional iniciada tardiamente, mas que ainda em vida foi consagrada não só pelas instituições, como também foi apoiada pelo Estado na criação de seu próprio museu monográfico.

Esperamos aqui deixar algumas pistas para mais pesquisas sobre a trajetória de Felícia Leirner. A contribuição desse trabalho é ir além de sua produção artística e mostrar sua intensa participação nos negócios da família. Desde o começo da indústria, a escultora participa das decisões administrativas da Tricot-Lã, e depois da morte de Isai, assume a liderança dos negócios da família. Enxergar Felícia também como empresária contradiz a imagem pacífica e doméstica construída em seu único trabalho monográfico de fôlego até o momento, publicado pelo próprio museu da artista. Aliás, o excesso biográfico calcado em

sua vida particular – que parece ser constante na biografia de muitas mulheres artistas – interfere também na própria análise de suas esculturas. Cabe à Sheila Leirner, sua neta, romper com essa visão ao analisar seriamente a produção em diálogo com as propostas escultóricas do momento, em texto ao mesmo tempo familiar e profissional; uma contaminação positiva entre o público e o privado.

As condições de reprodução da criação artística são exemplificadas nas trajetórias compartilhadas dos Leirner: condições materiais favoráveis, exposição precoce ao meio artístico, educação profissionalizada e extensa rede de sociabilidade são alguns dos fatores que ajudam a explicar o êxito desse grupo em seus percursos profissionais. Mais do que um estudo de um percurso individual, nosso objeto mostra que é preciso pensar trajetórias, invariavelmente no plural.

Uma pesquisa também tem sua própria trajetória. A dissertação aqui apresentada, assim como o partido epistemológico escolhido, está longe de ter percorrido um caminho unívoco, teleológico. O produto final mais do que tudo é uma edição, um recorte, uma amostra controlada de um trabalho do qual não nos parece justo deixar de reconhecer também suas dificuldades encontradas ao longo do caminho. Entre o individual e o coletivo, tensão sempre presente ao longo da dissertação, a pesquisa emerge também como uma criação contaminada e compartilhada de prestígios. Como bem nos lembra Felícia Leirner, citada na introdução dessa dissertação, fomos muitos.

ANEXOS

Anexo 1

Fonte: "Building on a construct the Adolpho Leirner collection of Brazilian constructive art at the Museum of Fine Arts, Houston", 2009. .

Lista de artistas com obras presentes na coleção Adolpho Leirner de Arte Construtiva: Maria Helena Andrés, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Ubi Bava, Aldo Bonadei, Sergio Camargo, Aluisio Carvão, Amilcar de Castro, Willys de Castro, Lothar Charoux, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Waldemar da Costa, Milton Dacosta, Danilo Di Prete, Cícero Dias, Arnaldo Ferrari, Hermelindo Fiaminghi, Samson Flexor, Hein Kün, Judith Lauand, Maria Leontina, Maurício Nogueira Lima, Rubem (Mauro Cardoso) Ludolf, Antônio Maluf, Almir Mavignier, Wega Nery, Norberto Nicola, César Oiticica, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Raul Porto, Leopoldo Raimo, Luis Sacilotto, Ione Saldanha, Dionisio del Santo, Mira Schendell, Ivan Serpa, Alberto Teixeira, Rubem Valentim, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Franz Weissman, Goebl Weyne, Anatol Wladyslaw, Alexandre Wollner.

Anexo 2

Fonte: Folha de S. Paulo, junho de 1981. Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Cronologia de atividades da Galeria de Arte das Folhas

A exposição 12 artistas de São Paulo, inaugurada em 19 de setembro de 1957, deu oriem à Galeria de Arte da “Folha” e ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Realizou-se na saguão da “Folha de S.Paulo”, à Alameda Barão de Limeira nº 425, como as demais exposições que se seguiram.

Participaram dessa mostra os seguintes artistas: Jacques Douchez, Flávio de Carvalho, Mauro Francini, Caetano Fraccaroli, Samsom Flexor, Moussia Pinto Alves, Darci Penteado, Felícia Leirner, Aldo Bonadei, Odetto Guersoni, José Antônio da Silva e Bela Karawaeva.

A fundação oficial da Galeria de Arte da "Folha" deu-se em dezembro de 1957, sendo que sua primeira diretoria estava assim constituída: Diretor - Claret Costa; Assessoria artística - José Geraldo Vieira; Assessor social - Isai Leirner; Conselho diretor - Críticos: Carlos Pinto Alves, Luis Martins e José Geraldo Vieira; Artistas: Alfredo Volpi, Leopoldo Raimo, Mauro Francini, Marcelo Grassmann, Hermelindo Fiaminghi, Mario Gruber e Bruno Giorgi.

No decorrer de 1958 foi nomeado o conselho da Galeria de Arte da "Folha" para o biênio 58/59, mas que se manteve em 1960: Diretor - Ruy Bloem; Assessor artístico - José Geraldo Vieira; Assessor social - Isai Leirner; Membros: Alfredo Volpi, Cassio M'Boy, Flávio Mota, Hermelindo Fiaminghi, Leopoldo Raimo, Luis Martins, Marcelo Grassmann, Maria Eugênio Franco, Moussia Pinto Alves, Sérgio Milliet e Yolanda Mohalyi; Secretário - José Leoncio de Almeida Coelho.

1958

12 de março - Inauguração da Galeria de Arte da "Folha" com exposição de desenhos e gravuras de Lasar Segall.

28 de março - Mesa-redonda para a apreciação da obra artística de Lasar Segall, por ocasião do encerramento da exposição, com a participação de artistas, críticos e intelectuais. Local: auditório da "Folha", adjacente à galeria.

6 de maio - Inauguração da exposição de trabalhos de Cassio M'Boy. Durante a mostra, foram realizados conferências abordando a obra deste artista, proferidas por Sérgio Milliet, Rossini Tavares de Lima, Sérgio Buarque de Holanda e Monitti del Picchia.

4 de junho - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ernani Mendes Vasconcelos, Abraham Palatnik e Karoly Pichler.

20 de junho - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Gisela Eichbaum, Clara Heteny e Savério Castellano.

8 de julho - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Leopoldo Raimo, Marina Caram e Manabu Mabe.

29 de julho - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Odetto Guersoni, Mauro Francini e Italo Cencini.

14 de agosto - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Alberto Teixeira e Décio Ferreira.

3 de setembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Bela Prado, Wega Neri, Wlater Levy, Tikashi Fukushima e Acácio Assunção.

23 de setembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ligia Clark, Franz Weissmann e Lothar Charoux.

Por ocasião desta exposição, houve uma mesa-redonda presidida pelo crítico José Geraldo Vieira e com a participação de Mário Schenberg, Décio Pignatari, Lívio Abramo, Theon Spanudis, Ferreira Gullar, Maria Eugênia Franco, Valdemar Cordeiro, Ligia Clark e Lothar Charoux. Tema: "O Espaço na arte visual". Local: auditório da "Folha de S.Paulo".

10 de outubro - Inauguração da retrospectiva da obra de Djanira da Mota e Silva.

29 de outubro - Inauguração da exposição de trabalhos de 6 artistas: Ana Leticia Quadros, Aluísio Carvão, Rubem Mauro Cardoso Ludolf, Frank Schaeffer, Mário Toral e Sérgio de Camargo.

18 de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 6 artistas: Yolanda Mohalyi, Lsa Flicker Hoffmann, Moussia Pinto Alves, Fernando Odriozola, José Antônio da Silva e Raimundo de Oliveira.

5 de dezembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 7 artistas: Helou Mota, Mariane Peretti, Aldo Bonadei, Carmélio Cruz, Mário Zanini, Raimundo Nogueira e Osvaldo de Andrade Filho.

19 de dezembro - Inauguração da exposição retrospectiva da obra de Samsom Flexor (1948-1958) juntamente com a exposição de trabalhos de Anatol Wladyslaw e de Paulo Rissone.

1959

21 de janeiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 6 artistas:Valdemar Cordeiro, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Kazmer Fejer, Maurício Nogueira Lima e Luis Sacilotto.

2 de fevereiro - Debate: "Considerações sobre Concretismo", com a participação de críticos e dos artistas concretistas que expunham na Galeria de Arte da "Folha". Local: auditório da "Folha".

24 de março - Inauguração da exposição coletiva de trabalhos de 47 artistas concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1958, que expuseram na Galeria de Arte da "Folha" no decorrer de 1958 e início de 1959. Expositores: Abraham Palatnik, Acácio Assunção, Alberto Teixeira, Aldo Bonadei, Aloísio Carvão, Ana Leticia Quadros, Anatal Wladyslaw, Carmélio Cruz, Clara Heteny, Décio Ferreira, Ernani Vasconcelos, Fernando Odriozola, Frank Schaeffer, Franz Weissmann, Gisela Eichbaum, Helou Mota, Hermelindo Fiaminghi, Yolanda Mohalyi, Italo Cencini, Judith Lauand, Kazmer Fejer, Leopoldo Raimo, Ligia Clark, Lisa Ficker Hoffmann, Lothar Charoux, Luis Sacilloto, Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Marianne Peretti, Mario Toral, Mario Zanini, Marina Caram, Mauro Francini, Moussia Pinto Alves, Odetto Guersoni, Oswaldo de Andrade Filho, Paulo

Rissone, Raimundo de Oliveira, Rubem Mauro Ludoff, Saverio Castellano, Sergio de Camargo, Tikashi Fukushima, Valdemar Cordeiro, Walter Lewy e Wega Neri.
23 de abril - Entrega dos prêmios no auditório das "Folhas". Foram conferidos apenas seis galardões do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1958, pois não houve premiação em escultura (este prêmio ficou acumulado). Artistas vencedores:
1º prêmio de pintura - Manabu Mabe
1º prêmio de desenho - Marcelo Grassmann
1º prêmio de gravura - Ana Leticia Quadros
2º prêmio de pintura - Maurício Nogueira Lima
2º prêmio desenho - Fernando Odriozola
2º prêmio de gravura - Savério Castellano
23 de abril - Após a premiação, Lourival Gomes Machado fez uma conferência sobre o tema: "Perspectivas Atuais de um Arte Americana". Local: auditório da "Folha".

6 de maio - Inauguração da exposição retrospectiva que se denominou "Dez Anos de Escultura de Felícia Leirner".

25 de junho - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Anésia Pacheco e Chaves, Darci Penteado, Fábio Barbosa, Paulo Becker e Nilson Seoane.

17 de julho - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Maria Célia A. C. du Pin e Almeida, Bruno Giorgi, Loio Pérsio e Mauro Francini.

6 de agosto - Inauguração da exposição de trabalhos de 6 artistas: Edelweiss de Almeida Dias, Eli Bueno, Sheila Brannigan, Cid de Souza Pinto, Diogo Serra e Montex Magno.

22 de agosto - Inauguração da exposição de trabalhos de 7 artistas (residentes em Campinas): Maria Helena Motta Paes, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Mário Bueno, Raul Parto e Tomás Perina.

3 de setembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Norberto Nicola, Dorothy Bastos, Aldo Bonadei, Izar de Amaral Berlinck e Jacques Douchez.

22 de setembro - Em homenagem aos comissários da 5º Biena de Arte Moderna de São Paulo e aos membros do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte foi reapresentada a exposição coletiva dos trabalhos de 47 artistas que concorreram ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1958.

9 de outubro - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Clélia Cotrim Alves, Renina Katz, Francisco Brennand e Leopoldo Raimo.

13 de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Giselda Leirner, Hércules Basotti, Maria Leontina, Tomie Ohtake e Willys de Castro.

1º de dezembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Elisa Martins da Silveira, Benjamin Silva, Ernani Mendes de Vasconcelos e Ubi Bava.

18 de dezembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Abelardo Zaluar, Carlos Magano, Domenico Lazzarini, Mário Ormezzano e Rossini Perez.

1960

19 de janeiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Annie Galitzen, Acácio Assunção, Roberto De Lamonica e Savério Castellano.

22 de fevereiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Anatol Wladyslaw, Braz Erci Dias, Italo Cencini, Edith Jimenes e Tikashi Fukushima.

19 de maio - Inauguração da exposição coletiva de trabalhos de 55 artistas concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1959, que expuseram na Galeria de Arte da "Folha" de maio de 1959 a março de 1960. Expositores: Abelardo Zaluar, Acácio Assunção, Aldo Bonadei, Anatal Wladyslaw, Anésia Pacheco Chaves, Annie Galitzen, Bernando Cid de Souza Pinto, Braz Erci Dias, Bruno Giorgi, Carlos Magano, Clélia Cotrim Alves, Darci Penteado, Diogo Serra, Dorothy Bastos, Domenico Lazzarini, Edelwiss de Almeida Dias, Elisa Martins da Silveira, Ely Bueno, Ernani Vasconcelos, Fábio Barbosa, Felícia Leirner, Francisco Brennand, Franco Sacchi, Geraldo Jugersen, Geraldo de Souza, Gerda Brentani, Giselda Leirner, Hérculos Barsotti, Italo Cencini, Izar do Amaral Berlinck, Jacques Douchez, José Álvaro Guerra, Leopoldo Raimo, Loio Persio, Maria Célia A. C. Du Pin e Almeida,

Maria Helena Motta Paes, Maria Leontina, Mário Bueno, Mário Ormezzano, Mauro Francini, Montex Magno, Nilson Seoane, Norberto Nicola, Paulo Becker, Paulo Chaves, Raul Porto, Renina Katz, Roberto de Lamonica, Rossini Perez, Savério Castellano, Sheila Brannigan, Tada Kiyo Skai, Thomaz Perina, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Ubi Bava e Willys de Castro.

15 de junho - Entrega do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1959 aos vencedores:

1º prêmio de pintura - Sheila Brannigan

1º prêmio de escultura - Bruno Giorgi

1º prêmio de desenho - Abelardo Zaluar

1º prêmio de gravura - Roberto De Lamonica

2º prêmio de pintura - Leopoldo Raimo

2º prêmio de escultura - Clélia Cotrim Alves

2º prêmio de desenho - Acácio Assunção

2º prêmio de gravura - Dorothy Bastos

Prêmios de aquisição - Pintura: Tomie Ohtake, Elisa Martins da Silveira e Domenico Lazzarini; Gravura: Braz Erci Dias.

30 de junho - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Iara Tupinambá, Ismênia Coaraci, Fernando Odriozola e Nelson Leirner.

28 de julho - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Arnaldo Ferrari, Francisco Biojone, Géza Heller, Geraldo de Souza e Trindade Leal.

22 de agosto - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Ernestina Karman, José Antônio da Silva, Mozart Pelé, Pietro Nerici e Thomaz Ianelli.

15 de setembro - Inauguração da exposição de tapeçarias, cartões e colagens de Genaro de Carvalho.

28 de setembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Leila Perrone-Moisés, Geraldo Décourt, João Luiz Chaves e Hedwig Ziegler.

12 de outubro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Valdemar Cordeiro, Kazmer Fejer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Luiz Sacilotto.

7 de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Anésio Pacheco e Chaves, Lula Cardoso Aires, Carlos Magano, Arcângelo Ianelli e Ubi Bava.

30 de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Maria Antonieta de Souza Barros, Luigi Zanotto, Paulo Becker, Rita Rosenmeyer e Diogo Serra.

15 de dezembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Niobe Xandó, Moacir Rocha, Murilo Penteado, Raul Porto e Thomás Perina. Na mesma ocasião foram expostas jóias de autoria de Moussia Pinto Alves, mas não constam do catálogo.

1961

27 de janeiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Isabel Pons, Odilla Mestriner, Maria Helena Motta Paes, Bernardo Cid de Souza Pinto e Mario Francisco Ormezzano.

24 de fevereiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Tikashi Fukushima, José Lima, Franco Sacchi, Francisco Stockinger e Bela Magori Vargha.

22 de março - Inauguração da exposição de trabalhos de 5 artistas: Italo Cencini, Anatol Wladyslaw, Edith Jimenes, Antonio Henrique e Mário Zanini.

17 de abril: Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Yolanda Mohalyi, Darci Penteado, Aldo Bonadei e Alberto Teixeira.

31 de maio - Inauguração da exposição coletiva de trabalhos de 59 artistas concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1960 que expuseram na Galeria de Arte da "Folha" de junho de 1960 a abril de 1961. Expositores: Antonio da Silva, Arnaldo Ferrari, Anésia Pacheco e Chaves, Antonio Henrique, Aldo Bonadei, Francisco Biofone, Paulo Becker, Italo Cencini, Valdemar Cordeiro, Arcângelo Ianelli, Geraldo Décourt, Darci Penteado, Tikashi Fukushima, Diogo Serra, Geraldo de Carvalho, Geraldo de Souza, Geza Heller, Isabel Pons, José Lima, Ismênia Coaraci, Edith Jimenes, Judith Lauand, Ernestina Karman, Kazmer Fejer, Luiz Chaves, Leila Perrone, Lula Cardoso Aires, Odilla Mestriner, Francisco Stockinger, Franco Sacchi, Bernando Cid de Souza Pinto, Luiz Sacilotto, Alberto

Teixeira, Trindade Leal, Yolanda Mohalyi, Hedwig Ziegler, Mário Zanini, Mozart Pelá, Maria Helena Motta Paes, Moacyr Rocha, Carlos Magano, Murilo Penteado, Moussia Pinto Alves, Maurício Nogueira Lima, Niobe Xandó, Nelson Leirner, Mário Francisco Ormezzano, Fernando Odriozola, Pietro Nerici, Thomás Perina Rita Rosenmeyer, Raul Porto, Thomaz Ianelli, Ubi Bava, Bela Magori Vargha, Anatol Wladyslaw, Iara Tupinambá e Luigi Zanotto.
25 de julho - entrega do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1960 aos vencedores:
1º prêmio de pintura - Yolanda Mohalyi
1º prêmio de desenho - Italo Cencini
1º prêmio de gravura - Trindade Leal
2º prêmio de pintura - Alberto Teixeira
2º prêmio de desenho - Odilla Mestriner
2º prêmio de gravura - João Luís Chaves
Prêmio de aquisição: Gravura - José Lima; Desenho - Rita Rosenmeyer; Escultura - Francisco Stockinger; Pintura - Aldo Bonadei, Mozart Pelá e Thomás Ianelli. Obs.: Não foram outorgados os prêmios de Escultura.

6 de setembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Leopoldo Raimo, Heinz Kühn e Gisele Eichbaum.

1º de outubro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ernestina Karman, Aldo Bonadei e Decio Ferreira.

1º de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ernani Mendes de Vasconcelos, José Gamarra e Odetto Guersoni.

24 de novembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ennio Angelo Bertoncini, Carlos Sobrino e Domenico Calabrone.

12 de dezembro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Ann Kendall, Regina Silveira e Geraldo Décourt.

1962

16 de janeiro - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Francisco Biojone, Geraldo de Souza e Fábio Barbosa.

13 de março - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Betty King, Raul Porto de Carlos Garcia Aires.

3 de abril - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Neli Frade, Luigi Zanotto e Maria Helena Andrés.

16 de abril - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Darci Penteado, Maria de Lourdes Sanches, José Cláudio da Silva e Arcângelo Ianelli.

27 de abril - Inauguração da exposição de trabalhos de 3 artistas: Maria Cecilia M. Gismondi, Anésia Pacheco e Chaves e Lily Hwa.

21 de maio - Inauguração da exposição de trabalhos de 4 artistas: Ione Saldanha, Mário Silésio, Dorothy Bastos e Pietro Nerici.

4 de junho - Inauguração da exposição coletiva de trabalhos de 36 artistas concorrentes ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1961, que expuseram na Galeria de Arte da "Folha" de julho de 1961 a maio de 1962. Expositores: Aldo Bonadei, Anésia Pacheco e Chaves, Ann Kendall, Arcângelo Ianelli, Ernestina Karman, Betty King, Fábio Barbosa, Francisco Biojone, Geraldo Décourt, Geraldo de Souza, Heins Kuhn, Gisele Eichbaum, Ione Saldanha, Carlos Garcia Arias, Carlos Sobrino, Darci Penteado, Décio Ferreira, Domenico Calabrone, Dorothy Bastos, Ernani Mens de Vasconcelos, Ismenia Coaracy, José Cláudio da Silva, José Gamarra, Leopoldo Raimo, Lily Hwa, Luigi Zanotto, Maria Cecilia M. Gismondi, Maria de Lourdes Sanchez, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Nelly Frade, Odetto Guersoni, Pietro Nerici, Raul Porto e Regina Silveira.

10 de junho - Homenagem dos artistas a Isai Leirner, que se achava acamado. Foi-lhe entregue em sua residência, um pergaminho com as assinaturas dos artistas e um cartão de prata.

11 de julho - Entrega do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1961 aos vencedores:
1º prêmio de pintura - Arcângelo Ianelli
1º prêmio de desenho - José Cláudio da Silva

1º prêmio de gravura - dividido entre Dorothy Bastos e Odetto Guersoni

2º prêmio de pintura - Ismênia Coaracy

2º prêmio de desenho - Gisela Eichbaum

Prêmio de aquisição: Pintura - Lily Hwa; Desenho - Maria Cecília Manual Gismondi; Gravura -Ann Kendall; Escultura - Domenico Calabrone.

Por ocasião do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para 1961, a direção a Galeria de Arte da "Folha" estava assim constituída:

Diretor: Ruy Bloem; Assessor social: Isai Leirner; Assessor artístico: José Geraldo Vieira; Membros do Conselho: Alfredo Volpi, Danilo di Prete, Darel Valença, Fernando Lemos, Geraldo Ferraz, Leopoldo Raimo, Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado, Maria Eugênia Franco, Mário Pedrosa, Mário Zanini, Samsom Flexor, Sérgio Milliet, Yolanda Mohalyi e Willys de Castro.

13 de novembro - Falecimento de Isai Leirner.

A Galeria de Arte da "Folha" deixou de conceder o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea a partir de então.

REFERÊNCIAS[163]

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001).* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

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

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987.* São Paulo: Projeto, 1989.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

BUENO, Maria Lucia. "O mercado de arte no Brasil em meados do século XX". In: *Sociologia das artes visuais no Brasil*. BUENO, Maria Lucia (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

CARTUS, Niels. *Olhares brasileiros judaicos: a presença do judaísmo na arte brasileira contemporânea*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (org.). *Significant others: creativity and intimate partnership.* Londres: Thames and Hudson, 1993.

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society.* Londres: Thames and Hudson, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte.* São Paulo: Takano, 2002.

[163] As referências bibliográficas estão de acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023). Optamos, contudo, por referenciar atas, ofícios, jornais e outros documentos consultados em notas de rodapé ao longo do texto.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000.

DARZÉ, Paulo; DARZÉ, Thaís. *Nelson Leirner: godbless.* Salvador: Paulo Darzé Galeria, 2011.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio, distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985.* São Paulo: Perspectiva, 1989

FABRIS, Annateresa. “Do concretismo à arte-guerrilha: aspectos da arte brasileira nos anos 50 e 60”. In: *Arquivo em imagens / Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo.* São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2001.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FALBEL, Nachmann. *Judeus no Brasil: estudos e notas*. São Paulo: Edusp; Humanitas, 2008.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Nelson Leirner: a arte do avesso.* Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2012.

FARIAS, Agnaldo. “Por que Duchamp? E por que Jac Leirner em ‘Por que Duchamp’?”. In: *POR QUE DUCHAMP? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros.* São Paulo: Paço das Artes: Itaú Cultura, 1999.

FELDMAN, Sarah. “Bom Retiro”. In LANNA, Ana Lúcia Duarte et alli. *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades***.** São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GREENBERG, Clement. “A pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEIRNER, Adolpho. “Depoimento”. In: *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

LEIRNER, Felícia. In: GUINSBURG, Jacó; KON, Sérgio (org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEIRNER, Giselda. “Minha mãe”. In: GUINSBURG, Jacó; KON, Sérgio (org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEIRNER, Jac; NELSON, Adele. *Jac Leirner conversa com Adele Nelson.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEIRNER, Nelson. “Depoimento”. In: CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte.* São Paulo: Takano, 2002.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida: críticas selecionadas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

LEIRNER, Sheila. "Vida e obra: comunicar-se com o outro é fazê-lo existir". In: GUINSBURG, Jacó; KON, Sérgio (org.). *Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos.* São Paulo: Perspectiva, 2014.

LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUREIRO, Felipe Pereira. *Nos fios de uma trama esquecida: a indústria têxtil paulista (1929 – 1950).* São Paulo: LCTE Editora, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil." In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade,* v. IV, p. 112-128, 2015.

MARCOVITCH, Jacques. *Pioneiros e empreendedores: a saga do desenvolvimentismo no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2003.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

PEDROSA, Mário. "A Bienal de lá pra cá". In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte – Ensaios: Mário Pedrosa.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III.* ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art.* Londres: Routledge, 1988.

POMIAN, Krzysztof. "Colecção". In: *Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985.

PONTES, Heloisa. "Autoria, autoridade e parcerias em perspectivas". In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti [et al.]. *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais.* Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2014.

POZZETTI, Ana Maria Basic. *Bienais de São Paulo: ação curatorial e educativa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

SAES, Flávio. "São Paulo republicana: vida econômica". In: PORTA, Paula (org,). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, v. 3.

SANDES, Luis. “Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner”. In: *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, 2018. Vol. 6, nº 1, p. 309-320. Disponível em: https://doi.org/10.25160/v6.i1/va.1. Acesso em: 03/10/2019 às 17:35.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Bordado e transgressão : questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan”. In: *Revista Proa*, Campinas, IFCH/UNICAMP, nº 2, vol. 01, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti [et al] (org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais.* Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014a.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo no Brasil: campo de disputas”. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Editora SESC, 2014b.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. “Concretismo”. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Editora SESC, 2014.

Catálogos

O mercado de arte moderna em São Paulo 1947-1951. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

47 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1958. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S.Paulo, 1958.

55 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1959. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S.Paulo, 1959.

Coleção Leirner. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de S.Paulo.

Projeto construtivo na arte: 1950-1962. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

Catálogos das seguintes edições da Bienal Internacional de Arrte de São Paulo: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, anos diversos.