Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

COLEÇÃO YOLANDA MOHALYI

O Moderno e o Contemporâneo no Acervo do MAC USP

Ana Maria Antunes Farinha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, na Linha de Pesquisa História e Historiografia da Arte, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg.

São Paulo
2006

Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

COLEÇÃO YOLANDA MOHALYI

O Moderno e o Contemporâneo no Acervo do MAC USP

Ana Maria Antunes Farinha

São Paulo
2006

montagem com três obras de Yolanda Mohalyi + uma foto da artista: obras:

Auto retrato – 1940

Auto-Retrato, 1946

Auto Retrato, 1948

Retrato de Yolanda Mohalyi

À Ivone, Isadora, Daniel, Fernanda e Maurício

AGRADECIMENTOS

Agradeço a orientação da Prof^a. Elza Ajzenberg e assistência do Prof. Kabengele Munanga e da Prof^a. Daisy Peccinini.

Agradeço, também, o apoio e incentivo dos amigos Paulo Roberto Barbosa, Alecsandra Matias de Oliveira, Regina Pavão, Claudia Ortiz e Silvana Karpinski que acompanharam de perto o desenvolvimento deste trabalho.

Aos amigos Marcos Moraes, Teresa Riccetti e Claudia Assir.

RESUMO

A doação de obras do espólio de Yolanda Mohalyi apresenta-se como exercício para a compreensão do que representa a aquisição de coleções particulares para a constituição e a organização de um acervo especializado em arte contemporânea. O estudo sobre a incorporação do espólio de Yolanda Mohalyi pode contribuir para uma melhor compreensão sobre o perfil do acervo MAC USP e, principalmente, indicar a importância dos parâmetros adotados nos processos de doação e aquisição de obras de arte em acervos públicos. Através da análise da trajetória de Yolanda Mohalyi e de sua coleção doada ao MAC USP, em 1979 se torna possível identificar questões que envolvem os mecanismos de incorporação de obras, de manutenção das obras e de pesquisa das mesmas, assim como a definição do que se constitui um acervo e uma coleção.

PALAVRAS-CHAVES

Yolanda Mohalyi; Museu de Arte Contemporânea da USP; MAC USP; Arte Brasileira, Arte Moderna, Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The donation of Yolanda Mohalyi's legacy shows itself as an exercise for the comprehension of the meaning of the acquisition of private collections to the constitution and organization of a collection specialized in contemporary art. The study of the incorporation of Yolanda Mohalyi's legacy can contribute for a better comprehension of the MAC USP collection's profile and, above all, indicates the importance of the criteria adopted on the donation and acquisition of works of art in public collections. By analyzing the history of Yolanda Mohalyi and the history of her collection donated to MAC USP in 1979, it is possible to identify issues that involve the mechanisms of incorporation of works of art, their conservation and the research about them, as well as the way a Collection is constituted.

KEY-WORDS

Yolanda Mohalyi; Museu de Arte Contemporânea da USP; MAC USP; Brazilian Art; Modern Art; Contemporary Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I – YOLANDA, VIDA E OBRA	16
Contexto: Da Europa ao Brasil	
Perfil e Modo de Vida	
A Artista e a Professora (Amigos e Alunos)	
PARTE II – DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO	56
Expressionismo em Aquarelas e Desenhos	
Passos para a Abstração (Geometrização)	
Última Fase: O Abstracionismo Lírico	
PARTE III – COLEÇÃO YOLANDA NO MAC USP	83
Perfil do Acervo MAC USP	
Doação do Espólio Mohalyi	
A Herança de Mohalyi – Obras em Destaque	
CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
ANEXOS	158
Principais Exposições (Individuais, Coletivas, Póstumas e Acervos)	
Lista de Obras – Acervo MAC USP	

INTRODUÇÃO

O museu de arte, sobretudo o museu vivo, experimental, que visa o povo, a atraí-lo, educando-o, pode ser o lugar privilegiado para essa reeducação não-lógica, mas perceptivo-estéticaⁱ.

Mário Pedrosa

A criação de um museu de arte, na maioria das vezes, está ligada à doação de uma coleção já constituída e estruturada, que carrega todas as particularidades de seu proprietário. Uma das questões possíveis para uma investigação científica configura-se no estudo das coleções que integram um acervo público, como por exemplo, o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde são incorporadas obras a partir de aquisições e doações de artistas, colecionadores e instituiçõesⁱⁱ.

O MAC USP traz consigo as influências e o gosto estético de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, e de Yolanda Penteado (primeiros doadores do acervo). A partir dessa coleção inicial (429 obras de Ciccillo e 19 peças do casal Yolanda-Ciccillo)ⁱⁱⁱ, o acervo adquire obras expressivas das vanguardas européias, particularmente italianas e francesas. Acrescente-se, ainda, a doação de 1.236 peças vindas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (em 1963, quando Ciccillo é presidente da Instituição) que integra ao acervo do MAC USP, entre outras peças, 18 obras doadas por Nelson Rockefeller, em 1946, para a criação de um futuro museu de arte moderna, além de 400 obras provenientes de Bienais de São Paulo, sendo 215 premiações – o que dá à coleção MAC USP um caráter internacional, com trabalhos artísticos de diversos lugares, tais como EUA, Alemanha, Japão, países do leste europeu e diversas regiões da América Latina.

Ao longo de sua trajetória o MAC USP vem recebendo diversas outras contribuições. Pode-se pontuar, por exemplo, coleções como a de Theon Spanudis – 328 peças relevantes para a atualização do acervo, principalmente, no que se refere aos movimentos concretos e neoconcretos. Vale lembrar que a Coleção Spanudis é o objeto de pesquisa de Maria Isabel Branco Ribeiro, *Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis*, tese de doutorado defendida em 2001. Outro exemplo significativo é a doação de Pola Rezende, realizada em 1966, com cerca de 50 peças, incluindo desenhos de Tarsila do Amaral.

Porém, ainda falta ao Museu um estudo sobre a aquisição de outras coleções. Geralmente, as pesquisas sobre o acervo são de peça a peça, de artista a artista, por temas (incluindo um conjunto de obras e artistas) ou por movimentos ou períodos histórico-estéticos. É importante enfatizar que as coleções pertencentes ao MAC USP aguardam melhor detalhamento e apresentam-se como campo aberto para novas investigações. Algumas coleções recebem, mais recentemente, atenção especial, como por exemplo: o comodato cedido por Marcantonio Vilaça (cerca de 50 peças de artistas nacionais das décadas de 1980 e 1990), minuciosamente explorado em exposição realizada em 2003, sob a curadoria de Elza Ajzenberg e a coleção Theon Spanudis, exposta em 2005 no Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA USP), sob a curadoria de Lorenzo Mammi e Maria Isabel Branco Ribeiro.

Observa-se, que o estudo de coleções pertencentes ao MAC USP, assim como em outras instituições museológicas, depende diretamente da abordagem: do contexto em que ocorrem as doações; dos procedimentos adotados para a incorporação e, principalmente, das contribuições que essas coleções trazem para a totalidade do Acervo dos Museus. Quais seriam as contribuições que determinada coleção traria para um museu público e universitário, de perfil moderno/contemporâneo, como o MAC USP? Como as atividades do Museu podem se beneficiar com a atualização e/ou ampliação do Acervo?

No rastro dessa indagação, a doação de obras do espólio de Yolanda Mohalyi apresenta-se como exercício para a compreensão do que representa a incorporação de coleções particulares para a constituição e a organização de um acervo especializado em arte contemporânea. O estudo sobre a incorporação do espólio de Yolanda Mohalyi pode

contribuir para uma melhor compreensão sobre o perfil do acervo MAC USP e, principalmente, indicar a importância dos parâmetros adotados nos processos de doação e aquisição de obras de arte por acervos públicos.

Através da análise da trajetória de Yolanda Mohalyi e de sua coleção doada ao MAC USP, em 1979 se torna possível identificar questões que envolvem os mecanismos de incorporação de obras, de manutenção das obras e de pesquisa das mesmas, assim como o conceito do que se constitui um acervo moderno e contemporâneo. A partir dessa orientação, a investigação de aspectos da vida e obra de Mohalyi e as circunstâncias históricas que envolveram sua produção artística tornam-se pontos-chaves para a coerência da pesquisa.

Neste ponto, deve-se ressaltar que a participação de Yolanda Mohalyi no contexto artístico brasileiro merece aprofundamento. O estudo de Maria Lúcia H. Bortoloto sobre a vida e obra da pintora abre caminhos para a compreensão de sua trajetória^{iv}. Pesam, no entanto, as 29 peças, que compõem sua coleção no MAC USP. Essa coleção dá conta de sua trajetória e trazem novos elementos para a reflexão da história da arte contemporânea no país.

Ao chegar em terras brasileiras, Yolanda Mohalyi depara-se com um panorama artístico que busca, sobretudo, firmar as propostas modernas, tidas como desdobramentos da Semana de 22. A artista trava contatos contínuos com Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Brecheret, Anita Malfatti, Gomide e outros, tornando-se espectadora e participante ativa dos diversos movimentos artísticos que adotam o moderno das linguagens estéticas (CAM, SPAM, Salões de Maio e Bienais)

Desse processo histórico, surgem novos nomes no cenário artístico brasileiro e Yolanda Mohalyi torna-se exemplo desse *continuum* refletir sobre a produção artística, atrelado à realidade social. A artista, praticamente, passa por diversos desses momentos e participa de eventos e ações que acabam por formatar a arte contemporânea brasileira.

Seu posicionamento diante do “fazer artístico”, anos mais tarde, a impele a sair do Figurativo e chegar ao Abstrato Lírico, apresentando-se como uma das mais significativas contribuições artísticas no panorama nacional. Essa transição de Yolanda Mohalyi do Figurativismo ao Abstracionismo, de certo modo, segue os passos do desenvolvimento e do

processo de internacionalização da arte brasileira. A pintora como testemunha e, ao mesmo tempo, agente de transformação do ambiente nacional acompanha os principais movimentos na busca pela modernidade no país. A partir dessas considerações, a investigação sobre a coleção deixada ao MAC USP não somente aprofunda conhecimentos museológicos, como também procura desvelar a poética visual de Yolanda Mohalyi em um período importante de consolidação da arte brasileira.

O objetivo da pesquisa *Coleção Yolanda Mohalyi – O Moderno e o Contemporâneo no Acervo MAC USP* (nível mestrado), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, é compreender quais são os mecanismos de constituição e de posterior doação da coleção da artista Yolanda Mohalyi para uma instituição pública como o Museu de Arte Contemporânea, observando principalmente a contribuição dessa coleção em um acervo já constituído e com um perfil moderno e contemporâneo.

Para alcançar esse objetivo geral, o estudo destaca as principais fases da produção artística de Yolanda Mohalyi, enfocando desde as experiências figurativas até o amadurecimento no Abstracionismo Lírico. Enfatiza-se, ainda, a total integração da artista no cenário artístico nacional e internacional, através da contínua realização de exposições individuais e coletivas, bem como, o contato direto com críticos de arte e artistas (amigos e alunos).

Como objetivos específicos apontam-se para: 1) a difusão de aspectos da arte contemporânea brasileira, em especial as coleções de artistas presentes em acervos públicos, tomando como estudo de caso a obra de Yolanda Mohalyi; 2) a identificação das diversas fases de sua produção, através da coleção existente no MAC USP e, 3) o estudo sobre a contribuição da coleção de Yolanda Mohalyi para o Acervo do MAC USP, através da coleta de documentos.

O primeiro procedimento metodológico para a realização do estudo baseia-se em levantamento bibliográfico e leitura sistemática sobre os temas “coleções de arte”, “museus de arte” e “história da arte moderna e contemporânea”, especialmente no Brasil. A partir desses subsídios traça-se uma análise envolvendo Yolanda Mohalyi e o Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Como embasamento teórico pauta-se a História da Arte que fornece elementos para compreensão dos movimentos de constituição da coleção de Yolanda Mohalyi no acervo MAC USP. Os procedimentos museológicos de incorporação de obras em acervos dão suporte para o entendimento e análise dos dados referentes à classificação da coleção da artista junto ao patrimônio do MAC USP. Documentos, processos, críticas de arte e principalmente as 29 obras que compõe a coleção de Yolanda Mohalyi no acervo MAC USP são fontes primárias para a pesquisa.

Neste contexto, deve-se lembrar que o MAC USP conta com a Divisão Técnico Científica de Acervo. Nessa Divisão, o setor de catalogação, responsável pelas informações técnicas de processos de aquisição/incorporação, dados técnicos das obras – tais como dimensões, técnicas, ano, além de históricos de cada uma das peças e registros de participação em eventos e publicações – e o Arquivo, responsável pela guarda de documentação diversa tais como, recortes de jornais, correspondências e memorandos internos, fornecem subsídios importantes para a pesquisa.

Some-se a esse instrumental, a Biblioteca Lourival Gomes Machado, também, pertencente ao MAC USP que possui pastas de recortes de jornais e revistas com notícias exclusivas sobre as atividades de Yolanda Mohalyi e textos críticos de diversos autores. A última fonte documental utilizada na pesquisa é a série de depoimentos da própria artista presente em jornais e que acabam dando voz a Yolanda para elucidar questões sobre sua vida pessoal e obra.

Com relação ao estudo de museus, existem importantes pesquisas sobre instituições museológicas no Brasil, porém a especificidade dedicada à “museus de arte” reduz significativamente esse acervo bibliográfico. Há estudos fundamentais tais como *Museus Acolhem o Moderno* de Maria Cecília França Lourenço que aborda a formação dos museus de arte moderna brasileiros, acompanhando um percurso que se inicia nos anos de 1950 até a atualidade; *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, de Otília Arantes, obra que pensa a questão dos espaços reservados para a arte. Além de estudos mais pontuais que tratam do perfil do MAC USP, como por exemplo: *Perfil de um Acervo – Museu de Arte Contemporânea*; *Catálogo Geral de Obras - 1963-1991, Museu de Arte Contemporânea da USP* (Coleção Safra), *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de*

Arte no Século XX de Lisbeth Rebollo Gonçalves, *MAC Collection* e catálogos diversos de exposições organizadas pelo Museu de Arte Contemporânea, em especial *MAC Virtual: Prêmios Bienais e Ciccillo – Acervo MAC USP*.

Há somente o registro de uma dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sobre Yolanda Mohalyi. A pesquisa foi realizada por Lucia H. Bortoloto sob a orientação do Prof.Dr. Wolfgang Pfeiffer, em 1978, justamente ano em que a doação de sua coleção é proposta ao MAC USP. É possível perceber que uma das intenções desse estudo é apresentar a contribuição de Yolanda Mohalyi para a comunidade acadêmica e, dessa forma, legitimar a incorporação da coleção. Porém, nota-se que essa apresentação não se pauta nas peças cedidas ao MAC USP, mas sim em um contexto geral da produção artística de Yolanda Mohalyi, sendo esta uma diferença metodológica fundamental para a distinção da pesquisa que agora se apresenta.

A obra de Yolanda Mohalyi também é discutida por muitos críticos de arte (como Mario Pedrosa, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida, Sheila Leirner, Geraldo Ferraz, entre outros). Os catálogos das diversas exposições da artista mostram o desenvolvimento de seu trabalho, o grau de aceitação deste perante o circuito das artes nacionais e as questões estéticas envolvidas.

A presente pesquisa estrutura-se a partir da doação do espólio de Yolanda Mohalyi ao MAC USP abordando: o lugar da artista no ambiente nacional e internacional; sua participação nos desdobramentos da arte moderna e contemporânea, o processo de doação e incorporação das obras e documentos pertencentes a Mohalyi e, sua contribuição sobre a coleção MAC USP. Apresenta-se da seguinte maneira:

- **Introdução** - onde está colocada a contextualização e o objeto da pesquisa; os problemas; a metodologia e as fontes utilizadas;
- **Parte I – Yolanda, Vida e Obra** – reflexão sobre a formação artística européia da pintora e sua atuação em ambiente nacional. Apontamentos sobre seu perfil e sobre o relacionamento com amigos e alunos.
- **Parte II – Da Figuração à Abstração** – lugar de exame das contribuições de Yolanda para o cenário artístico nacional e seu diálogo internacional, enfatizando o

caráter de incessante aprimoramento e procura de inovações estéticas. Note-se que esse exercício é realizado comparando suas obras e novas vertentes da pesquisa pictórica implementada por Yolanda a cada momento de sua trajetória;

- **Parte III - Coleção Yolanda Mohalyi no MAC USP** – análise das obras e documentos pertencentes à coleção doada ao MAC USP. Através desse estudo é possível observar a poética visual da artista (as 29 obras de Yolanda Mohalyi servem como principal fonte documental);
- **Conclusão** – momento de recuperação das principais idéias lançadas pelo estudo e projeção de novas formulações.
- **Anexos** - parte dedicada ao cronograma de suas exposições e listas de obras que se localizam no acervo do MAC USP (com dados técnicos e histórico de exposição).

Parte I – YOLANDA, VIDA E OBRA

Contexto – Da Europa ao Brasil

**Yolanda Mohalyi prossegue, silenciosa,
sua atividade que não mudou com as
reviravoltas do mundo, desde que jovem (...),
aqui aportou por volta de 1931 (...)**”.

Mario Pedrosa, maio 1964, Rio de Janeiro

Yolanda Lederer Mohalyi nasce em Kolozsvár, capital da Transilvânia, Hungria (atual Cluj Napoca, Romênia) em 1909. Filha de uma família de músicos, sua primeira formação é canto lírico. Entre os anos de 1924 e 1926, estuda na Escola Livre de Nagygyánia e em 1927, ingressa na Real Academia de Belas Artes de Budapeste.

É importante lembrar que na época em que a jovem artista está em formação, um dos pontos centrais de desenvolvimento da vida cultural está entre a Alemanha e a Áustria. No período entre-guerras, muitas das influências artísticas que chegam à Hungria partem de Viena, Berlim e Dresden. As propostas desenvolvidas, nesse momento, tornam-se fundamentais para a formação artística da jovem pintora. O contexto europeu, propicia intenso contato com artistas que participam ativamente do movimento expressionista.

Em 1919, um grupo de artistas formado por Lasar Segall, Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Lange, entre outros, criam a *Dresdener Sezession-Gruppe 1919*. Nesse momento, também, destacam-se as atuações de Max Liebermann, Marc Chagall, Paul Klee e Wassily Kandisky. Durante esse período Yolanda ainda está cursando o Ginásio, aos 11 anos de idade, quando um de seus exercícios frequentes é a elaboração de cópias de Rembrandt, demonstrando toda inclinação ao impressionismo - atitude natural para uma jovem iniciante.

No período de 1913 a 1923, a Europa, e principalmente os países do Leste Europeu, passam por transformações históricas drásticas. O contexto propiciado pela I Guerra Mundial não se apresenta amistoso aos artistas, pior ainda aos adeptos das vanguardas expressionistas ou cubistas. Yolanda Mohalyi, como pintora em formação, absorve todas as influências e manifestações artísticas desse momento da história da arte européia, principalmente, durante os exercícios práticos na Real Academia de Belas Artes de Budapeste e nos cursos de verão na Escola Livre de Nagygyánia, saindo do “mundo

pátrio” e da paisagem sombria da Transilvânia e incorporando um expressionismo bastante poético originário de Viena, mas que compõe o cenário artístico em Budapeste.

Na sua trajetória européia destaca-se a apresentação de seus trabalhos na exposição coletiva realizada pela Real Academia de Belas Artes em 1928, ocasião em que tem duas de suas obras adquiridas: uma, pelo reitor da Academia, e a outra, pelo Museu de Miskole^v.

Em 1929, Gabriel Mohalyi, seu noivo, vem para o Brasil. Yolanda desembarca no Porto de Santos em 1931. Em seguida casa-se com Gabriel na Igreja de Perdizes, fixando residência em São Paulo. Um ano após sua chegada, inicia a atividade de professora de desenho e pintura, em sua casa, na Rua Veridiana. Naturaliza-se brasileira em 1935 – mesmo período em que convive mais assiduamente com o grupo modernista brasileiro.

O CAM (Clube dos Artistas Modernos), liderado por Flávio de Carvalho, é o primeiro grupo a acolher a jovem artista húngara. Com sede na rua Pedro Lessa nº 2, nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia, o CAM torna-se um espaço aberto, freqüentado por artistas de São Paulo e outras regiões do país. Nesse ambiente Yolanda conhece Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado, que ocupam, cada um o seu ateliê no mesmo edifício, onde se localiza a sede do CAM.

Em 1934, Yolanda apresenta trabalhos no I Salão de Belas Artes.^{vi} Essa participação no Salão permite a entrada de Yolanda no fechado mundo das artes em São Paulo. Isto porque Jenny Kablin Segall impressiona-se com as obras da jovem artista e serve como intermediária no contato com a crítica paulistana e, principalmente com Geraldo Ferraz, que mais tarde, a apresentará para Lasar Segall. Em pouco tempo, a artista está freqüentando as atividades do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), tido como um grupo mais “aristocrático”, mais “sólido” e “mais sério” do que o CAM^{vii}.

Por volta de 1937, Yolanda faz parte do Grupo dos Sete, ao lado de Brecheret, Gomide, Elisabeth Nobiling, Rino Levi, John e Regina Grasz. Todos esses artistas trabalham separadamente e quando se reúnem trocam impressões sobre suas obras. A intenção do grupo é dotar os artistas paulistas dos meios necessários à produção e à exposição de seus trabalhos, uma vez que, naquele momento, as galerias ainda privilegiam a arte acadêmica em detrimento dos jovens artistas modernistas.

Os Salões de Maio representam uma nova tentativa, sobretudo nas artes plásticas, para a absorção dos valores modernos no país. O I Salão é organizado por Geraldo Ferraz e Quirino da Silva, em 1937, no Grill-rom do Esplanada Hotel. A mostra apresenta pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas já renomados e que concorrem somente às críticas, pois não há disputa ou prêmios no evento. O Salão de Maio constitui-se em uma contribuição significativa na busca de consolidação das propostas modernas, pois é o primeiro evento dessa natureza, após três anos de dissolução do CAM e do SPAM. Yolanda expôs, nesse Salão, dois óleos *Homem e Mulher* e *Natureza-Morta* e três aquarelas *Cabeça*, *Paisagens* e *Descanso*, além três desenhos. Nesta fase da produção, a artista recebe o reconhecimento da crítica na perícia das obras em aquarelas. A artista participa das três edições do Salão realizadas até 1939.

Em 1937, emergem mais dois movimentos importantes no cenário artístico nacional: o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo e a Família Artística Paulista. Esta última possuía entre seus membros artistas, em sua maioria, oriundos das classes proletárias e estes se inspiram em “realizar uma arte contemporânea que se prevalecesse das lições do passado, ao invés de com ele romper”.^{viii}

No mesmo ano, a Sociedade Paulista de Belas Artes, predominantemente acadêmica, transforma-se em Sindicato de Classe, aproveitando-se dos direitos trabalhistas decretados por Getúlio Vargas. Essa nova configuração permite o aumento do número de artistas modernos presentes nas exposições dessa entidade.

A preocupação com a temática social expande-se para muitas poéticas modernistas. E esta se torna uma preocupação, também, de Yolanda Mohalyi. O contato com Lasar Segall aprofunda, ainda mais, o olhar da artista para as questões sociais da “nova terra” – isto tudo por um vieis expressionista. A artista dirige o olhar para a magnífica paisagem brasileira, mas também registra flagrantes da gente humilde.

Nesse momento, torna-se significativo discutir as repercussões do encontro de Yolanda Mohalyi com Lasar Segall que havia sido recepcionado em 1923 com entusiasmo pela elite intelectual paulistana modernista, particularmente por Mário de Andrade – que há algum tempo está interessado na cultura alemã, lendo autores como Freud, Nietzsche e outros livros filosóficos. Segall já é um artista reconhecido internacional e nacionalmente,

por meio da leitura de revistas germânicas. Rapidamente, Segall incorpora-se às rodas modernistas e Yolanda integra-se nesse cenário a partir da convivência com o artista.^{ix}

O relacionamento com Lasar Segall, entre os anos de 1935 e 1945, torna-se uma das grandes influências da produção artística de Yolanda Mohalyi. A aproximação é facilitada por conta da origem dos dois artistas, ambos do Leste Europeu (Segall era lituano e Yolanda procedente da Hungria Oriental hoje Romênia). É importante lembrar que Segall é um mestre com vasta experiência adquirida na Alemanha, onde participa de movimentos de vanguarda modernistas, e lecionara na Real Academia.^x Yolanda é ainda uma jovem artista a definir sua poética visual.

Muitos autores afirmam que Segall exerce uma forte influência sobre a artista, criando mesmo uma relação de dependência da qual Yolanda custa a se libertar^{xi}. Prova disso, seria a transformação de uma das características centrais da trajetória da artista: a prática de uma pintura figurativa, voltada para o pós-impressionismo para uma poética de estilo expressionista – como uma “cópia carbonada” de Segall^{xii}. Para esses autores, somente a partir da década de 1950 é que Yolanda ganha autonomia plena ao iniciar a fase abstrata, na qual permanece até o fim da vida.

O convívio, as trocas de experiências e a relação constituída entre Yolanda Mohalyi e Lasar Segall são fatores que devem ser discutidos para o aprofundamento e o entendimento das primeiras opções artísticas de Yolanda Mohalyi em território brasileiro. Através da descoberta de pontos em comum e divergências existentes nas duas poéticas, é possível perceber aspectos: como o olhar de Yolanda (uma estrangeira em um país “exótico” como o Brasil), sua inserção no cenário artístico modernista e a constituição de sua trajetória.

Deve-se assinalar ainda que confrontando as obras de Yolanda e Segall pode-se fazer alguns questionamentos: O que representa a vinda da jovem artista ao país para a constituição de sua produção artística? Yolanda foi sensível à realidade brasileira? Os elementos estéticos da artista incorporam algo do país em que decide viver?

Yolanda participa dos movimentos e das discussões sobre a arte moderna no mesmo grupo de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Antonio Gomide e outros, sempre por intermédio de Lasar Segall. Nessa época, o panorama artístico brasileiro, como já foi

mencionado, propicia a formação de grupos e associações, tais como: o CAM (Clube de Arte Moderna), a FAP (Família Artística Paulista) e a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), da qual Segall era membro ativo, inclusive organizando os Bailes da SPAM.

Os bailes da SPAM são marcados por uma intensa teatralidade. As festas temáticas – em 1933, *O Carnaval na cidade de SPAM* e em 1934 a *Expedição às matas virgens de Spamolândia* – são cercadas por um cenário fantástico e irreverente. Para alguns autores, Segall “*criou uma cidade de fantasia, em estilo expressionista, com elementos surrealistas*”.^{xiii} Como fim último, esses bailes servem para aproximar artistas, críticos e intelectuais que compartilham do ideário modernista, que nesse momento buscam a integração em pequenos grupos. Seguindo a tendência do período, por volta de 1937, Yolanda integra-se ao SPAM, compõe o Grupo dos Sete, participa do Salão Paulista de Belas Artes e expõe no Salão de Maio.

Durante a imersão, nesses grupos e eventos artísticos, Yolanda Mohalyi aproxima-se, por temperamento e afinidades, a Segall, “que lhe foi um mestre, sem nunca lhe ter ensinado nada”.^{xiv} Essa afirmação é defendida por diversos críticos de arte entre eles, Mario Pedrosa e Sérgio Milliet, refletindo a profunda influência do convívio entre os artistas na produção de Yolanda. Pode-se dizer que o Expressionismo escuro, engajado e dramático expresso por Segall atinge com muita intensidade a artista que está à busca de novos caminhos.

Nesse sentido, pontua-se o momento histórico em que Segall retorna ao Brasil^{xv} e, em especial a transformação na produção do artista e os desdobramentos do impacto do novo país na poética segaliana. Muitos teóricos afirmam que do contato com o novo país surge uma alteração momentânea da produção artística de Segall (um período curto e inicial), no qual o artista substitui as cores frias e de baixa vibração por cores fortes e quentes.^{xvi} Essa transformação também chega a atingir a temática de suas telas que passaram a retratar figuras com traços de negros e de brasileiros. Sob essa influência brasileira, Segall concebe a decoração do baile futurista, acontecido em 1924, sua primeira encomenda no país, assim como a decoração do

Pavilhão de Arte Moderna de D. Olívia Guedes
Penteado, em São Paulo.^{xvii}

Lasar Segal
Perfil de Zulmira, 1928
Óleo s/ tela
62,5 x 54 cm
Doação Maurício Segall e Oscar Klabin Segall
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Em *Perfil de Zulmira*, a figura feminina está no primeiro plano, de costas. O fundo é abstrato, numa construção geometrizada. Entre o fundo e a figura, desenha-se uma forma clara em torno do tema. Marrons, terras e ocres recebem a interferência do lilás escuro, na roupa da negra. São essas as novas luminosidades utilizadas pelo artista. As formas simplificadas, influências cubistas, expressionistas e abstracionistas, o desenrolar de planos e a ênfase visual nas temáticas fazem parte da linguagem desse modernista.

Carmen S. G. Aranha

(www.macvirtual.usp.br)

Yolanda chega ao Brasil quase uma década depois, quando a figura de Segall já está estabelecida no meio modernista. As transformações no ambiente cultural são sentidas pela jovem artista na mesma proporção de Segall. Porém, nos seus primeiros trabalhos elaborados em terras brasileiras, a poética de Yolanda caminha muito mais direcionada ao

universo intimista do que ao retrato da realidade sócio cultural local.

No decorrer de suas poéticas visuais, Segall e Yolanda mostram-se herdeiros das vertentes que permitem a entrada do misticismo e do expressivo na arte moderna. A produção de ambos é marcada pelo Expressionismo que se transforma na arte do instinto, constituindo-se em pintura dramática, subjetiva, “expressando” sentimentos humanos. Utilizando um sistema de cores densas e marcadas pelo forte apelo, dando forma plástica a sentimentos, tais como o amor, o ciúme, o medo, a solidão, a miséria humana e a prostituição. A figura é deformada para ressaltar o sentimento e a predominância dos valores emocionais sobre os intelectuais^{xviii}. No Brasil, observa-se, como nunca, um desejo expresso e intenso de pesquisar a realidade social, espiritual e cultural. A arte mergulha no denso panorama ideológico da época, buscando analisar as contradições vividas pelo país e representá-las pela linguagem estética.

Lasar Segall, como “estrangeiro”, se permite à análise do contexto social de um período, no qual as questões da modernidade estão despontando no cenário artístico nacional. É importante lembrar que anteriormente, por volta de 1919, Segall inicia suas preocupações com temas religiosos:

“substituindo as cores vivas de seu primeiro momento expressionista por tons sombrios e uma pintura realizada por meio de camadas sucessivas de tinta, tornando suas figuras fantasmagóricas e adicionando às mesmas um profundo significado simbólico”.^{xix}

Nesse processo de religiosidade e de simultânea descoberta do “outro”, a produção de Segall representa, ao mesmo tempo, ruptura e continuidade. A poética segaliana carrega consigo elementos já existentes no período europeu e signos que são incorporados, logo após, a chegada ao país, tornando a produção segalliana uma resultante de um sentimento de exotismo que toma Segall quando este se vê diante da realidade brasileira, por essa razão, a evocação do fator instintivo do Expressionismo.

Yolanda MOHALYI
Desemprego , 1931
óleo sobre tela
98,5 x 69 cm
Col. Particular.

Lasar Segall
Duas Figuras, 1933
guache s/ papel
46,5 x 70,0 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Yolanda MOHALYI
Avenida São João , 1934
óleo sobre tela
66 x 98,5 cm

Yolanda Mohalyi, ao chegar ao Brasil, aproxima-se de Lasar Segall (tanto no convívio quanto na poética expressionista). Porém o veio expressionista é originário da influência russa-germânica adquirida na Escola de Belas Artes de Budapeste. Deve-se assinalar que o Expressionismo de Lasar Segall é, naquele momento, a principal orientação

em território brasileiro. Contudo, Yolanda mostra-se profundamente religiosa e pratica uma arte, conforme suas próprias palavras de *sentido místico cósmico*. É ela mesma que declara:

O subconsciente religioso que na minha vida particular me equilibra, na arte, me levou a um profundo sentido místico, cósmico, ao universal, à totalidade, à atividade entre a vida e a morte. Goethe dizia: ‘Quem tem ciência e arte tem religião. Quem não tem ciência nem arte, tenha religião’.^{xx}

O sentimento de religiosidade é questão bastante relevante: se para Segall a condição da religião judaica é algo comprometido particularmente com a questão social, para Yolanda o subconsciente religioso torna-se a base de sua orientação artística.

Através do teor expressivo, surge a aproximação das cores quentes e alegres necessária para uma imigrante que deseja compreender a natureza e a realidade que a cerca. Yolanda passa a acreditar que a arte não está comprometida com os regionalismos. A linguagem artística deve corresponder à realidade e às lembranças do próprio artista. A tela era um espelho íntimo e formal de si.

É verdade que em seu repertório Yolanda utiliza a paisagem e a gente do Brasil, “a gente mais modesta, camponeses e pescadores, pela qual a artista nutre particular simpatia.”^{xxi}. Neste ponto aproxima-se das raízes dramáticas de Segall, as quais retratam a miséria humana que permanecerá como tema principal de suas telas por muito tempo. Contudo, gradativamente, para Segall há a retomada do aspecto sóbrio de seus trabalhos. A temática segaliana reconhece a negritude e a miséria humana do país: negros, favelas, judeus e imigrantes tornam-se elementos que despertam em Segall o expressionismo da natureza local.

Para Yolanda a produção artística deveria retratar um “sentimento humano”, mantendo a preocupação com a realidade local.

Além do sentimento puramente humano em relação ao sofrimento humano, tenho, e certamente todos temos, em escala diferente, uma ‘consciência coletiva’ que nos questiona, nos culpa e nos impõe um dever com o próximo. É isto que eu sinto e a isto procuro responder.^{xxii}

Além dessa aproximação e, ao mesmo tempo, diferença de abordagem na produção artística entre Segall e Yolanda é preciso ressaltar, novamente, o emprego das cores tropicais: sem abandonar o expressionismo - vindo das raízes européias e fortalecido pela influência de Segall - Yolanda Mohalyi consegue empregar as tonalidades vibrantes de uma paleta mais luminosa sem descaracterizar sua obra ou provocar um ar de “exotismo” pela nova terra.

A partir dessa observação, destacam-se aspectos que envolvem a identidade nacional de Segall e Yolanda. Segall sempre se sente um estrangeiro – até mesmo em Vilna (lugar onde nasce). Por condições geográficas e históricas, Vilna sofre influências culturais vindas da Rússia e da Polônia. Ao mesmo passo, em que a cultura judaica (grupo do qual pertence Segall) também apresenta diferenciações culturais, chegando a constituir-se como um grupo excluído da vida cultural da cidade. De certo modo, é possível afirmar que em Vilna o artista é um estrangeiro em sua própria terra. O estabelecimento no Brasil somente confirma a condição “permanente de estrangeiro”.^{xxiii}

Os estudos de Vera D’Horta Beccari reafirmam a posição de que Segall não se “abrasileira” e isso não é um ato de repúdio ao país, mas a preponderância de uma personalidade já formada – Segall chega ao país com 32 anos de idade^{xxiv}. Foi como estrangeiro que Segall consegue forjar uma realidade brasileira incapaz, naquele momento, de ser compreendida pelos naturais da terra. Através de sua linguagem artística mostra os grandes e pequenos dramas da realidade que o envolvia: uma realidade interior e exterior^{xxv}.

A questão da identidade nacional para Yolanda Mohalyi tem aspectos mais sutis do que em Segall, pois nascida no leste Europeu, numa região também muito conturbada política e geograficamente a artista

adapta-se mais facilmente às transformações que ocorrem em sua vida. Prova disso é sua naturalização em 1935 e a rápida inserção da artista no ambiente cultural brasileiro, integrando-se aos grupos e às manifestações artísticas mais significativas do período, desenvolvendo-se e realizando-se como pintora no Brasil. Isto também pode ser comprovado em seus trabalhos que não demonstram o conflito entre o nacional e o estrangeiro, mas a comoção e o sentimento de humanidade.

Em depoimento, durante a VII Bienal, quando recebe o prêmio de melhor pintora nacional, a artista declara:

o que mais me emocionou é a maneira superior com que os brasileiros recebem os artistas que, mesmo se considerando brasileiros, nasceram em outros países. Essa atitude é comovente e enternecedora.^{xxvi}

É significativo perceber que para a artista sua arte não é brasileira. Yolanda acredita que “a arte é internacional não tem pátria”.^{xxvii}

Ao abandonar a Europa, Yolanda e Segall – cada um em seu momento – traçam os destinos de suas produções artísticas. Lasar Segall pode ter prejudicado a divulgação de sua obra. Afinal, o Brasil não está em nenhum circuito artístico – é ainda uma província se comparado a Paris ou a Dresden. Porém, sua adesão ao círculo modernista torna-se altamente significativa para a evolução da Arte Moderna, no país. Segall consagra-se mestre direta e indiretamente de diversos artistas, entre eles Yolanda Mohalyi.

Quando o pintor expressionista decide por sua permanência, o movimento modernista brasileiro ganha um novo impulso. Isto permite uma certa correção do desvio estético demasiadamente francesa para uma orientação expressionista alemã. Nessa perspectiva, Segall é um exemplo e fonte de consulta para vários artistas brasileiros. Com ele é possível dialogar sobre as novas propostas vanguardistas européias. Nesse sentido, Yolanda encontra em terras

brasileiras a continuação de um diálogo já iniciado na Europa.

Segall não recorre ao contexto efervescente e tão pouco à atividade intelectual de Berlim ou Dresden para dar vazão a seu vigoroso ímpeto criador. Ao contrário, vem ao Brasil em busca de isolamento, sossego e solidão, para poder obter o máximo de concentração em seu mundo interior e meditar sobre as formas que já traz dentro de si. Sua arte jamais procura refletir a realidade que se encontra ao alcance imediato de seu olhar, mas sim retratar seu universo interior, relativamente autônomo e independente de influências externas. O artista necessita somente de tranquilidade para que estas vivências venham à tona, em forma de gravura, desenhos, pinturas e esculturas.

Para ser incorporado ao grupo de modernistas, Segall não necessita “travestir-se de Brasil”. Logo, na primeira fase de seu trabalho desenvolvido no país, é fácil perceber a influência da luz e das cores brasileiras nas cores do pintor. A aproximação das cores quentes e alegres era necessária para um imigrante que deseja compreender a natureza e a realidade que o cerca. Esse sentimento provocado pelas cores também está presente na poética de Yolanda.

Porém, num momento posterior, Lasar Segall retoma suas cores sóbrias e melancólicas, cabendo lembrar que resquícios da experiência do uso das cores já tinham sido incorporados em seu repertório. As cores do Brasil não o influenciam tanto, pois na somatória de sua produção preserva as cores e formas sofridas do período alemão. Já para a jovem artista, a soma do vigor expressionismo e a palheta mais vibrante constituem-se mote de sua produção.

As lembranças da Europa, e principalmente de Vilna, são armazenadas para composição do mesmo repertório segaliano. O pintor não esquece sua condição de russo e judeu – isso não é um detalhe, mas um fator determinante de sua visão de mundo.

Quando Segall realiza as festas do SPAM (1933 e 1934), está interpretando de modo expressionista a natureza do país com as “matas virgens de spamolândia” ou ainda com sua concepção européia de baile de carnaval, cercada de jogos cênicos. Muitos autores, afirmam que através dos cenários criados para os bailes da SPAM, Segall ensina aos intelectuais e artistas modernistas, na prática, o que é ser moderno e expressionista. Yolanda acompanha os passos dessa modernidade brasileira.

Na produção artística de Yolanda e Segall, os dramas e misérias, narrados em suas telas, à primeira vista dizem respeito à realidade brasileira, mas vão além. Tratam do sofrimento humano sem fronteiras geográficas. Ambos, Yolanda e Segall, de maneira diversa, acreditam que a arte não está comprometida com os regionalismos. A linguagem artística deve corresponder à realidade e às lembranças do próprio artista.

A pintora afirma:

Sobre as influências no estilo pessoal, posso acrescentar que o estilo é o resultado da individualização do artista; depende da capacidade do artista, como indivíduo – sem ser anti- coletivo, vivendo a realidade formando conceitos – de decidir seu rumo, forjar sua identidade sem ceder à massificação.^{xxviii}

Yolanda Mohalyi assim como Segall desenvolve sua própria poética, como pontos comuns apontam-se: a formação européia; o convívio com o movimento modernista brasileiro; os alunos (lembrar que Yolanda leciona desde de sua chegada ao Brasil. Destacando o período de 1961-62 quando é convidada a ministrar aulas na FAAP, e alguns artistas que foram seus alunos: Sergio Fingermann e Maria Bonomi entre outros); a idéia de que a arte não é regional e, a forte religiosidade.

Em que pese a forte influência no início de sua trajetória, com a formação na Europa e com o convívio com Segall à sua maneira foi definindo o seu estilo. Até fins de 1945, o convívio com Lasar Segall será vital para a poética de Yolanda Mohalyi. É inegável, a influência do forte Expressionismo, a preocupação com a temática social, o veio religioso e, principalmente a iniciação ao grupo modernista. A admiração recíproca e a

aplicação do Expressionismo em seus trabalhos trouxeram à produção figurativa de Yolanda Mohalyi características semelhantes à de Segall. Porém, deve se perceber e mensurar as aproximações e as diferenças das duas produções artísticas, indicando o caminho trilhado por eles.

“Foram durante esses anos que tendo Segall como ‘mestre espiritual’ - e não como professor – os meus trabalhos sofreram (e com muito proveito) as influências dele. Aliás isso é comum a todos os artistas, daqui ou de fora, sejam menores ou maiores ter, no começo de sua formação pessoal, uma influência mais marcante”^{xxix}

Da sua chegada até a primeira exposição individual em 1945 no IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil) é possível verificar a influência e as afinidades de Yolanda Mohalyi e Lasar Segall. Porém, gradualmente, Mohalyi liberta-se da esfera segalliana, já não se impressionando mais com os aspectos “exóticos” do novo país, pois evolui para uma reflexão muito mais aprofundada sobre a temática brasileira.

Yolanda Leder Mohalyi é outra artista estrangeira atraída pelas paisagens urbanas brasileiras. Pintora que andou nas pegadas de Segall liberta-se do mestre quando quer e sabe, com inteligência, recusar o exotismo superficial que prende facilmente os pintores alienígenas diante do mundo novo de Brasil.^{xxx}

A partir da década de 1950, a experiência adquirida com participações em várias exposições nacionais e internacionais, desperta em Yolanda uma nova fase: a Abstração. Nesta fase, a pintora, mantém a utilização das cores, porém com grande luminosidade. Duas outras características: o domínio para trabalhar grandes dimensões e a tendência à geometrização.

No mesmo período, a emergente elite industrial - preocupada com a inserção do país na modernidade - decide apoiar a Arte Moderna. Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo, um exemplo dessa nova mentalidade burguesa, coopera com projeto para a

criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A iniciativa de constituição de um museu de arte moderna em São Paulo (1948/1949) conta com a participação de membros de diversas áreas das artes e da cultura. O perfil do novo museu prevê a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, pintura e escultura. Nos ideais da elite brasileira, naquele momento, o projeto moderno brasileiro passa por uma “alfabetização cultural”.

Em 8 de março de 1949, o MAM SP, com sua sede instalada provisoriamente em uma sala do edifício dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, na rua 7 de abril, abre a exposição *Do Figurativo ao Abstracionismo*, organizada pelo crítico de arte Léon Degand. Esta mostra acende a discussão no país sobre a oposição entre a arte figurativa (de representação da natureza), considerada ultrapassada, e a arte abstrata - que em 1929 na Europa - já é considerada “vanguarda” das artes plásticas.

Essa mostra divide as opiniões de artistas e críticos. Yolanda se vê em meio ao grande debate. Contudo, o que se pode afirmar mesmo é que essa primeira exposição do MAM SP dá margem para a inserção das tendências abstratas no país. Participam dessa mostra trabalhos de artistas franceses, alguns brasileiros e abstracionistas de outras nacionalidades. Era o início da celeuma entre o Figurativismo e o Abstracionismo que iria durar algum tempo no cenário artístico brasileiro.

Logo após a realização *Do Figurativo ao Abstracionismo* surge a idéia da organização de uma mostra internacional de artes plásticas - uma outra iniciativa de Ciccillo Matarazzo. Inspirada no modelo da Bienal de Veneza, essa mostra deveria configurar-se em um grande evento artístico internacional, tendo como objetivos: colocar a arte moderna do Brasil não em confronto, mas em intenso contato com a arte do resto do mundo e, ao mesmo tempo, conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial.

A organização da I Bienal de São Paulo, em 1951, permite a divulgação das tendências abstratas e, ao mesmo tempo coloca em pauta o debate sobre a produção artística contemporânea e o contato da arte brasileira com as tendências internacionais. Após a II Guerra Mundial, o movimento abstrato pôde se disseminar, tanto na Europa quanto na América, através do Concretismo^{xxx} e do Expressionismo Abstrato, o qual absorve além das propostas iniciais do Abstracionismo, nuances da arte oriental.

Nessa I Bienal, Yolanda Mohalyi inscreve três trabalhos: uma têmpera *Domingo no Sítio* e duas aquarelas *Irmãos* e *Costureira e Manequim*. Para a artista, o ambiente proporcionado pela Bienal é a oportunidade para atualizações. Yolanda confronta-se com a arte de 21 países representados por 1.800 obras, entre as quais, trabalhos de significativos nomes do século XX: Picasso, Léger, Rouault, Morandi, Max Ernst, Henry Moore e Alexander Calder.

Porém, o destaque direciona-se para Max Bill – prêmio de melhor escultura internacional – que irá influenciar profundamente jovens artistas brasileiros que a partir desse momento passam a buscar a Arte Concreta. Nesse mesmo período, é formado o Grupo Ruptura, que propõe as regras para o Movimento Concreto Brasileiro. Desse grupo faziam parte: Waldemar Cordeiro, Charoux, Geraldo de Barros, Haar, Luís Sacilloto, Anatol Wladislaw, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro e muitos outros.

Para Yolanda, em meio ao ambiente renovado pelas experiências artísticas internacionais, a linguagem geométrica toca-lhe profundamente. A Abstração Geométrica, que por coincidência alia-se ao desejo de modernização política e econômica do país, permeia as poéticas visuais da artista, abrindo caminho para novas experimentações em seu trabalho.

Nesse período, Mohalyi passa uma temporada em Salvador e tem experiências com a xilogravura com Hansen Bahia. A partir daí, percebe-se, em seus trabalhos, a

simplificação das formas, adquirida, talvez, pelo exercício que tivera com a xilogravura, nos quais os cortes da madeira dão mais realce a linha. Também executa o mural no Batistério da Igreja Cristo Operário na Estrada do Vergueiro em São Paulo.

Yolanda participa, também, da II Bienal de São Paulo com: quatro têmperas, *Morto da Praia, Fim de Pesca, Na Feira de Santana e Joanas* e um guache *Só*. A ênfase dessa II Bienal recai sobre a retrospectiva das correntes mais significativas internacionais da primeira metade do século XX, como por exemplo, as retrospectivas do Cubismo e do Futurismo, salas dedicadas a Picasso e Paul Klee (lembrar que a tela *Guernica*, 1937 de Pablo Picasso, é uma das maiores atrações dessa Bienal). Além de obras de Laurens, Moore e móveis de Alexander Calder. Nas premiações o destaque fica para a divisão do prêmio de melhor pintor nacional (de um lado, Alfredo Volpi que adota a arte abstrata como instrumental do seu trabalho artístico e, do outro, Emiliano Di Cavalcanti que insiste em manter uma poética figurativa).

A III Bienal de São Paulo consolida a abstração no país e marca a maturidade dos artistas concretos como Waldemar Cordeiro, Lygia Clarck, Luiz Sacilloto e Maurício Nogueira Lima. Yolanda apresenta os seguintes trabalhos: três têmperas *Figuras na Paisagem, Composição 1* e *Composição 2* e dois guaches *Formas* e *Pintura*. Note-se que as obras apresentadas por Yolanda na III Bienal são, em sua maioria, abstratos, indicando a trilha selecionada pela pintora para sua pesquisa.

Yolanda participa de muitas outras edições da Bienal Internacional de São Paulo, entre elas: IV, V, VI, VII, VIII, XI, XV, XVIII e XX, sendo que nas edições XV, XVIII e XX presta-se homenagem à artista pelo conjunto de sua obra. Destaca-se, ainda, os prêmios melhor pintura nacional na V e VII edições e o Prêmio Aquisição – Estado de São Paulo, na XI com a obra *Acontecimento Verde*, 1971.

Para além das Bienais, Yolanda Mohalyi já soma ao seu trabalho experiências internacionais, tais como exposições em Nova York e Paris. As viagens ao exterior e o contato com obras de vanguarda imprimem na artista significativas marcas presentes e visíveis em suas obras.

Yolanda MOHALYI
Feira de Santana , ca. 1954
aquarela
68,5 x 98 cm

Yolanda MOHALYI
Composição Nº 1 , s.d.
óleo sobre tela
90 x 70 cm

A admiração por Picasso e Braque pode ser sentida na acentuada justaposição de superfícies. A artista inicia um processo construtivo na composição das imagens, inclinando-se para a abstração. Na geometrização das formas, sobressaem contornos retangulares e circulares. O fundo é construído a partir de um processo de abstração, mas com representação do real, sem remeter a qualquer significação definida.

A partir de 1959, a artista passa a exercitar o Abstracionismo Lírico – bastante difundido entre os artistas brasileiros. Para muitos teóricos, o Abstracionismo Lírico pode ser definido como “uma liberação da pintura pura, vivida após a Segunda Guerra Mundial, de signos transformados em planos colorísticos de vida autônoma”.^{xxxii}

A transição de Yolanda Mohaly do figurativo ao abstrato se dá de maneira gradual e por influência de diversos fatores, entre eles o grande contato da artista com as tendências internacionais, tanto através das Bienais como através das viagens ao exterior, em particular menciona-se a influência de Piero Della Francesca, em visitas em museus e centros artísticos europeus, principalmente Arezzo (Itália). A decisão por adotar de uma vez por todas o Abstracionismo não deve ter sido fácil, pois até Lasar Segall tentou dissuadi-la do novo caminho:

“Quando voltei em 1957, às vésperas de sua morte, e antes da viagem a Europa, ele me disse, com toda força: ‘Yolanda, não vá para o abstracionismo’. Mas eu tive de ir”.^{xxxiii}

Para Yolanda a opção pelo Abstracionismo torna-se irreversível, demonstrando um profundo respeito pela dignidade humana expressa em linguagem plástica (forma, cor e luminosidade). A artista não quer mais ir por caminhos que dissecam e/ou recompõem a figura humana (como por exemplo, o Cubismo). Ou, ainda, tornam o humano como pretexto pictórico ou dramático (como por exemplo, o Expressionismo Alemão).

A passagem de uma arte-documental para uma pintura somente preocupada com a expressividade e sensibilidade dá-se como caminho renovador para a produção de Yolanda.

Sua atitude está em enfrentar os desafios das formas simples (quadrados e retângulos), buscando uma composição rítmica musical^{xxxiv}.

Por sua orientação internacional, o Abstracionismo desvincula-se das questões identitárias, mais notáveis na pintura figurativa sob a forma de padrões arquiteturais, geográficos ou étnicos.^{xxxv} Chama a atenção a adesão ao Abstracionismo de artistas, em sua maioria, nascidos fora do país, tais como Sheila Brannigan (inglesa), Flávio Shiró (japonês), Danilo Di Prete (italiano), Manabu Mabe (japonês), Tomie Ohtake (japonesa) e, por fim Yolanda Mohalyi (húngara).^{xxxvi} Não se pode esquecer nomes de artistas brasileiros que enveredam pela pintura abstrata, como: Antonio Bandeira, Iberê Camargo e Wega Nery. Note-se, ainda, que o Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui da vertente abstrata nacional diversas obras emblemáticas.

Anos mais tarde, a pintora testemunha:

Dizem que o abstrato é superado, mas na verdade seu campo é ilimitado. O abstrato, como palavra, não cobre aquilo que nós fazemos, não exprime o processo do pintor. Muitos perguntam se eu vou parar com o abstrato. Digo que, quando me saturar, vou procurar outra forma de expressão. Mas acho que estou muito ligada ao descobrimento do universo e isso se reflete na pintura: meus abstratos sempre dão uma visão quase cósmica. Sinto que podem existir no cosmo, a paisagem, os sistemas; mesmo que não sejam vistos, participam da nossa realidade. A mesma lei que rege o cosmo, rege o quadro. Essa é a nossa atitude criativa.^{xxxvii}

Yolanda MOHALY
Abertura , ca. 1971
óleo sobre tela, c.i.d.
150 x 172 cm

A produção artística de Yolanda, nos anos de 1970, é a resultante de um caminho coeso que se libera das formas para captar as harmonias das cores. Suas obras possuem qualidades e intensidades específicas. Muitos artistas brasileiros ou radicados no país, como por exemplo, Samson Flexor, estabelecem relações entre pintura e música em suas telas através do Abstracionismo. Essa experiência já havia sido implementada por Wassily Kandinsky e documentada no livro *Do Espiritual na Arte*, por volta de 1910. Yolanda utiliza seus conhecimentos em música e os emprega em sua pintura abstrata lírica.

As peças de Yolanda adquirem tonalidades multicolores, muito próximas da expressão musical, linguagem artística da qual Yolanda dedica especial apreço. Deve-se lembrar que a pintora pertence a uma família de músicos e é dotada de uma sólida formação musical. A fase abstrata de Yolanda torna-se o relato de suas profundas convicções religiosas, de seu amor à música e de sua ligação com o universo.

Em suma, a partir da discussão do contexto europeu e, posterior ao brasileiro, percebe-se que a poética de Yolanda Mohaliy reflete as transformações de seu tempo. A vertente expressionista adquirida em Budapeste e a convivência com Segall, aprofundando aspectos dessa orientação, marcam profundamente a produção de Yolanda. As opções pelo Abstracionismo Geométrico e, mais tarde, pelo Abstracionismo Lírico respondem ao meio, no qual está inserida a artista. Sua sensibilidade e constante busca de expressividade a faz transformar sua poética visual. Foram quase 40 anos dedicados à arte e à pesquisa artística.

No percurso traçado pela pintora, o meio artístico nacional, as influências de sua personalidade, amigos e alunos são fatores determinantes para as opções poéticas adotadas pela artista. Torna-se significativo aprofundar conhecimentos sobre seu perfil e modo de vida. Quais são as motivações da artista? Quais são os elementos que compõem sua visão de mundo? E, principalmente, quais os fatores pessoais que Yolanda transporta para sua obra?

Hildegard ROSENTHAL

Yolanda Mohalyi, 1938

RETRATOS

fotografia p/b s/ papel, 62.7cm X 47.4cm

Doação Artista

Perfil e Modo de Vida

Personalidade complexa, Yolanda acumulou dentro de si uma multiplicidade de papéis e sentimento. A cantora lírica tímida, a professora liberal e exigente, a amiga leal e generosa, a mulher capaz de sublimar as decepções de um casamento infeliz, a irmã dos animais, da natureza e dos deserdados, a viajante jovial, a mística em sua religiosidade intimamente praticada^{xxxviii}.

Maria Lucia H. Bortoloto

O perfil e o modo de vida de Yolanda Lederer Mohalyi são indissociáveis da sua prática artística. A arte para Yolanda é uma herança familiar. Nascida em meio a uma família de músicos, no leste europeu, teve como formação a música clássica. Na adolescência se dedica às artes plásticas em um ambiente artístico ligado predominantemente ao expressionismo alemão de vertente mais poética do que social. Em sua concepção de vida, a arte tem uma finalidade específica: a expressão do humano.

As cores, os sistemas de representação, o método são instrumentos a serviço do seu desejo de organizar e expressar uma concepção de vida e do ser humano^{xxxix}.

A visão de mundo da pintora é carregada de afetividade, crença interior e uma postura própria com relação à existência humana. Para a artista, o engajamento referente às questões humanas não segue doutrina política ou sociológica. Não há registros de filiação a partidos, o que é fato incomum entre os artistas durante as décadas de 1930 e 1940. A única realidade possível para Yolanda limita-se a sua ação^{xl}. O comprometimento da artista está centrado na compreensão da existência humana. Seu processo criador relaciona-se com sua razão de viver, transformando-se em elo entre a dimensão humana e a transcendência espiritual.

Yolanda era profundamente religiosa e a arte praticada, conforme suas próprias palavras, adquire um *sentido místico cósmico*:

(...) A criação artística para Yolanda não constituía um mero ofício, uma simples profissão. Era sua razão de viver, o elo de ligação entre a dimensão humana e a transcendência espiritual. De certo modo, então, a arte assumia uma função ritualística para sua religiosidade.^{xi}

O “fazer artístico” de Yolanda Mohalyi buscou no mosaico a expressividade religiosa. Em sua produção artística pode-se levantar a execução de uma série de mosaicos realizados na Igreja São Domingos (Perdizes/São Paulo) e na Capela de São Francisco (Itatiaia/Rio de Janeiro). A técnica do mosaico também é executada em residências particulares durante a década de 1960. No mesmo período, executa vitrais na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Porém, o caráter “místico religioso” pode ser sentido até mesmo em suas telas abstratas do último período de 1970.

Em sua poética visual, o fato mais marcante é o envolvimento com a sensibilidade e intuição. Vários críticos de arte atestam a intuição no processo criador de Yolanda:

Depois, de repente, defrontamo-nos com estes quadros (...) em que as formas se organizam em termos novos, como se não tivessem sido ditadas por nenhum processo intelectual, mas por poder interior. Cada quadro é uma expressão vivida. Cada quadro propõe novos problemas, resolvidos intuitivamente, pois Yolanda é “inconscientemente consciente” (...)^{xiii}

Ao se fixar no Brasil, particularmente em São Paulo, na região central ou em bairros como Perdizes ou Sumaré, Yolanda torna-se sensível “a gente mais modesta”, passando por um processo de reflexão sobre o “outro”, especialmente quando se deparou com os hábitos e com a população de uma terra diversa, como é o Brasil, na década de 1930. Tanto que em seus primeiros trabalhos foi seduzida pela

gente mais humilde do lugar, retratando negros, mamelucos e caboclos.

No entanto, a artista não hesita em transformar seu “fazer artístico” quando este não corresponde mais às expectativas de compreender e expressar o humano. É o que Lourival Gomes Machado constata em crítica de arte, realizada por ocasião da exposição de Yolanda na Galeria Ambiente, em 1957:

Assim, se Yolanda Mohalyi inicia uma nova caminhada, em que logo se evidencia a preocupação com as pesquisas formais, em favor das quais chega mesmo a abrir mão da agradável acessibilidade que a segurança de composição e domínio colorístico davam à pintura anterior (...) o seu próprio sentimento da função da arte, da construção básica e da expressão imediata, que ambas sempre dominou, mostra-lhe como, exatamente por ser fundamental, a estrutura construtiva não deverá exigir, para sobreviver, uma redução das possibilidades da plástica ou da mutilação da capacidade expressiva do artista^{xliii}.

O círculo de amigos contribui para a formação do perfil da artista: primeiro frequenta o Clube dos Artistas Modernos para em seguida, unir-se aos artistas da Sociedade Pró-Arte Moderna, um grupo mais sofisticado, liderado por Lasar Segall. Mesmo frequentando ambientes refinados, Yolanda coloca-se humildemente diante da arte^{xliv}. Em seu perfil não há espaço para o culto ao ego, não há exaltação da personalidade^{xlv}. Assume publicamente sua ligação artística com Segall e sofre as intolerâncias de um circuito artístico ainda fechado para novos artistas, especialmente, na condição de estrangeiros, como é o caso de Yolanda.

Essa obra séria e sólida, se não encontrou perfeita compreensão no meio, constituiu a realização de Yolanda Mohalyi que, sem importar-se muito com os pontos de reparo exteriores, continuou a desenhar e a pintar. E, também, a afirmar-se de um modo que só poderei aproveitar a um centro artístico onde, indiscutivelmente, não se mostrar muito numerosos os valores de tal porte ...^{xlvi}

De temperamento introspectivo, a artista não se deixa abater e prossegue à busca de seu estilo pessoal. O reconhecimento surge gradualmente: primeiro através dos próprios textos críticos que exaltam sua capacidade de renovação a partir do final dos anos de 1950 e depois, através do reconhecimento vindo, por intermédio das premiações (Prêmio Aquisição Pintura Nacional na IV Bienal Internacional de São Paulo, 1959; Prêmio Leirner de Pintura da Galeria Folha, São Paulo, 1960; Prêmio Regulamentar de Pintura na VII Bienal Internacional de São Paulo, 1963, entre outros).

Pode-se considerar que um dos maiores reconhecimentos acontece em 1962, quando a artista representa o Brasil na 1ª Bienal Americana de Arte, na Argentina, tendo alguns de seus trabalhos escolhidos pelo crítico Sir Herbert Read para uma exposição itinerante nos Estados Unidos.

Contudo, a artista é dotada de rigoroso senso crítico. O mérito não é mensurado por intermédio dos prêmios, mas pelo grau e envolvimento com a prática artística. O trabalho incessante e os exercícios na técnica do desenho tornam-se imprescindíveis na vida da artista. As crenças em suas convicções são transmitidas às suas obras através do esforço e dedicação. Yolanda considera que sua arte é o veículo pelo qual pode transformar uma realidade por intermédio da intuição e da sensibilidade.

Inteligente, Yolanda atualiza sua produção artística em freqüentes intercâmbios nacionais e internacionais. Entre os anos de 1946 e 1947, vive em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Lá estabelece contatos que serão evidenciados quando se torna júri do Salão Nacional de Arte Moderna de Porto Alegre em 1963.

Em 1951, passa uma temporada bastante produtiva no ateliê de Hansen Bahia, em Salvador, aperfeiçoando-se na técnica da xilogravura; realiza uma exposição individual na Galeria Oxumaré, onde mostra uma certa simplificação geométrica da figura em seus trabalhos.

A partir de 1955, as exposições internacionais multiplicam-se. Seus trabalhos são expostos em galerias em Nova York, Buenos Aires, México, Washington, Munique, entre outros lugares. A carreira internacional toma força em novembro de 1957, Bernard Noël escreve:

Iolanda Mohalyi a fixe certaines de ses images personnelles, chacune, au lieu d'être construite en fonction d'une composition, est un organisme dans lequel couleurs et lignes ne sont justement nécessitées que par la circulation du temps, c'est à dire de la vie.^{xlvi}

(Yolanda Mohalyi fixou algumas das suas imagens pessoais, cada uma delas, ao invés ser construída em função de uma composição, é um organismo no qual cores e linhas são precisamente necessárias para a circulação do tempo, quer dizer: da vida)^{xlvi}.

As freqüentes viagens internacionais servem à pesquisa pictórica, em Paris aproxima-se dos trabalhos de Pablo Picasso e George Braque. Na Itália, descobre a técnica e Piero Della Francesca. Ao deparar-se com os afrescos de Piero de La Francesca, em Arezzo, na Itália, conclui que não poderia mais pintar a figura humana, pois está diante da “(...) perfeita coerência e unidade de serena dignidade humana expressa em linguagem plástica (...)”.^{xlvi} O seu conhecimento das novas propostas da arte internacional faz com que organize uma nova orientação poética, intensificando a ação geometrizar das figuras até atingir a abstração plena.¹

Yolanda transforma a arte em sua razão de viver:

A pintora em Yolanda Mohalyi não difere da pessoa, que ela é na vida. Ambas se integram, numa naturalidade que é, agora, com a marca dos anos, marca também de sabedoria.^{li}

O casamento com Gabriel Mohalyi fracassa nos primeiros anos. O convívio com o marido torna-se pacífico, mas está longe de ser uma relação bem estruturada. A artista opta por não ter filhos – o que talvez lhe desse mais liberdade para as freqüentes viagens. Porém, é na condição de mulher que Yolanda impõe o diferencial de sua pintura. Assinala-se, ainda, que sua preocupação com a condição humana e seu contato com a natureza entram em sintonia nas obras de arte.

Ressalta-se, ainda, o relacionamento que mantém com os alunos e amigos artistas. Sérgio Fingermañ,

aluno de Yolanda aos 17 anos de idade, descreve a personalidade da professora:

A Yolanda era uma artista que nunca fazia apelo a um certo poder de sedução que a fama, habitualmente, confere. Ao contrário, era uma pessoa discreta, tímida e recolhida. Pó isso mesmo, era uma personalidade muito atraente^{lii}.

No transcorrer de sua carreira, Yolanda toma parte em diversos júris – o que lhe proporciona a interação com os novos artistas, entre eles: o Salão Nacional Arte Moderna em São Paulo e Porto Alegre; membro do Conselho Artístico da Galeria de Arte das Folhas; membro para a seleção e premiação do cartaz da VIII Bienal Internacional de São Paulo e, vice-presidente da Comissão de Arte e Cultura da XIV Bienal Internacional de São Paulo.

Como professora – atividade que inicia logo nos primeiros anos após a chega ao Brasil - recebe em seu atelier, jovens que iniciam sua trajetória artística. Adota como procedimento metodológico, o mesmo que prescreve durante toda a sua vida: o aprendizado mútuo.

Retrato de Yolanda Mohalyi, s/d

A Artista e a Professora (Amigos e Alunos)

O cerne dos ensinamentos de Yolanda era manter um diálogo sobre o Olhar^{liii}

Sérgio Fingermañ

O círculo de amizades tem um papel significativo na produção artística de Yolanda. Alguns exercem influências profundas, como por exemplo, Lasar Segall e Hansen Bahia. Outros desenvolvem uma trajetória semelhante a Yolanda, tal como Samsor Flexor, que compactua experiências que interagem artes plásticas e música. Além de críticos de arte que acompanha sua trajetória, tais como Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Paulo Mendes de Almeida e Geraldo Ferraz.

Em setembro de 1959, o amigo Lívio Abramo apresenta Yolanda para o público de Assunção:

Conseguir estrutura, en el mundo extremadamente difícil de la visión informal, colores y formas que, al mirarlal nos dan la impresión de haber nacido de un solo impulso de la civilidad de la artista – este es el milagro que en cada una de su telas realiza Yolanda Mohalyi, la consagrada artista brasileña que tenemos el placer de presentar en esta exposición individual al público de Asunción.^{liv}

Yolanda Mohalyi desenvolve um trabalho muito importante como professora desde os primeiros anos de chegada ao Brasil, por volta de 1931 – primeiro em sua casa na Rua Veridiana e, décadas mais tarde (entre os anos de 1960 e 1962), na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). No início, a atividade como professora serve para manter-se economicamente independente do marido. Porém, desempenha o ofício por toda a vida, mesmo quando já havia adquirido certa estabilidade financeira e quando sua carreira como artista já está completamente consolidada. Na verdade, Yolanda ensina arte como um processo paralelo ao seu trabalho artístico.

Muitos artistas, hoje renomados, são alunos de Yolanda, entre eles: Maria Bonomi e Sérgio

Fingermann. Vários se tornam amigos de Yolanda e freqüentam seu atelier, compartilhando as experimentações artísticas que constroem o conjunto de sua obra.

Na concepção de seus alunos, a pintora transmite valores éticos empregados no cotidiano da prática artística. As concepções teóricas não são, totalmente, valorizadas. Para a professora Yolanda Mohalyi é muito mais importante o desenvolvimento da sensibilidade pessoal do aluno, ou seja, para Yolanda o que interessa é o auxílio na construção da expressão própria do seu aluno. A tríade - sensibilidade, intuição e expressão – orienta a metodologia de Yolanda.

A prática da liberdade é exercida nas aulas. Organizadas como *ateliers* livres, suas aulas são silenciosas e integralmente dirigidas ao “fazer artístico”. Sua forma de ensinar é livre, incluindo exercícios com modelo vivo, naturezas-mortas, observações de objetos e, raras vezes, paisagens.

Contudo, as aulas transformam-se em pretextos para a troca de experiências sobre a percepção, os registros das formas e dos vazios. Nesses momentos, a professora tece comentários sobre o desenvolvimento do aluno. De forma intuitiva, a professora procura avaliar as qualidades estéticas próprias de cada aluno. Não impele aos seus alunos a necessidade da abstração.

Acima de tudo, a professora zela pelo processo pessoal e individual de cada aluno. A meta é atingir o amadurecimento de uma linguagem própria. Fixa exercícios do “fazer artístico”. O desenho, tido como instrumental do cotidiano, é exigido para o aperfeiçoamento do aluno. Segundo Sérgio Fingermann:

Ela nos passava a idéia do desenho como instrumental, uma prática do cotidiano. O ato de desenhar deveria adquirir uma fluência como numa espécie de escrita, o domínio dessa fluência gerando uma gramática da linguagem.^{iv}

BONOMI, Maria
Como se Fossem Palavras (Versão B) , 1975
178 x 60 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Outro procedimento fundamental para a metodologia de Yolanda Mohalyi é o despertar de seus alunos para a atualização permanente. A artista chama a atenção para o circuito internacional das artes e para a observação de novas técnicas e tendências que possam identificar-se com a poética individual de cada aluno.

Prevalece a personalidade comunicativa e receptiva da professora que tem significado definitivo na formação espiritual e estética dos jovens artistas. Da professora firme e disciplinadora que os advertia para que procurassem o trabalho em vez do sucesso. Sem interferir, nos trabalhos de seus alunos, ensinava-os a buscar e pesquisar a natureza, auxiliando-os na descoberta de seus próprios potenciais.^{lvi}

Dessa forma, pode-se constatar que os mesmos princípios adotados pela artista Yolanda Mohalyi são valorizados pela professora na convivência com seus alunos. Yolanda faz de sua arte exemplo para novos artistas:

A evolução de Yolanda Mohalyi é uma lição de probidade, de fidelidade a si mesma. Uma lição a ser certamente aproveitada pela juventude que terá a felicidade de admirá-la.^{lvii}

FINGERMANN, Sérgio.
Sem Título, 1985
Tinta óleo/Tela
1.60 x 2.00 m

PARTE II – DA FIGURAÇÃO À ABSTRAÇÃO

A moça da Transilvania que fez toda a sua carreira no Brasil, hoje no amadurecimento admirável de sua expressão artística, traz-nos com esta fase uma das mais altas e inexplicáveis manifestações da pintura que aqui já se produziram. Nelas se refletem as suas experimentações mais distantes, mais pesquisadas, passando pela fase da Bahia, chegando ao período de expressionismo sugestivo que mantinha até há pouco tempo, e subitamente se revelando uma poderosa coordenadora de formas e cores “para” uma formulação abstrata, em que o lirismo predomina, na definição vulgar e vaga do dicionário, “como se a alma se pusesse a cantar”.

Geraldo Ferraz (O Estado de S. Paulo, 16 de janeiro de 1960)

Expressionismo em Desenhos, Óleos e Aquarelas

Quando figurativa, seu expressionismo era sem paixões e veemências. Retratos e paisagens já se marcavam da presença de uma autobiografia elegíaca (...) São estados de um temperamento introspectivo, de certa relação espiritual com Segall, a quem era ligada por mútua simpatia.^{lviii}

Walter Zanini

Em sua formação européia, Yolanda dedica tempo e esforço no aperfeiçoamento do traço. Para a artista o desenho é o exercício fundamental do “fazer artístico”. Nesse período, o desenho mostra-se como a base da pesquisa pictórica da artista. Mesmo nos trabalhos a óleo, o desenho é o primeiro indício do tema da obra. O traço firme e decidido estabelece as regras da composição. Através do desenho, a artista esboça a figura humana e a paisagem. Marca a espacialidade da obra e estabelece relações com as cores, mantendo o predomínio da forma.

A paisagem sombria da Transilvânia surge, então, em seus primeiros trabalhos de maneira natural. A verossimilhança em tom expressionista retrata o universo que cerca a artista e exibe um mundo observado de modo sensível. A obra da jovem Yolanda Mohalyi é tomada por um Expressionismo de cunho vienense – comum ao ambiente artístico de Budapeste. Nessa vertente, as obras recebem tintas densas e carregam consigo um caráter melancólico e dramático. Simultaneamente, transmitem uma carga poética dirigida à reflexão sobre os problemas humanos. É o que se pode constatar em obras como *A Moça ao Ar Livre*, 1930.

Como já visto, anteriormente, nesse estudo, no Brasil a aproximação com Lasar Segall ocasiona forte impacto na produção artística de Yolanda Mohalyi. As obras têm como temas principais: a figura humana, paisagem urbanas ou campos com animais e, principalmente a preocupação em retratar personagens humildes ou desfavorecidos, como em *Século XX*, c. 1938, *Jovem Mãe*, 1943 e *Mulata*, c. 1945. A influência segaliana concentra forças na temática social. Por essa razão, o caráter social do Expressionismo torna-se intenso na produção desse período. A jovem artista deseja compreender e compartilhar o novo ambiente que a recebe a partir de 1931.

MOHALYI, Yolanda.
Moça ao Ar Livre , 1930
óleo sobre tela
90 x 71 cm

MOHALYI, Yolanda.
Século XX, ca. 1938
óleo sobre tela
80 x 89 cm

MOHALYI, Yolanda.
Jovem Mãe , 1943
óleo sobre tela, c.i.d.
106,5 x 76 cm

MOHALYI, Yolanda.
Mulata , ca. 1945
óleo sobre tela
64 x 98 cm

A artista adota uma paleta próxima a de Segall com um forte e elaborado cromatismo, no qual prevalecem os tons ocres. Contudo, a artista apresenta um diferencial significativo com relação à obra segalliana: a utilização de nuances mais luminosas e transparentes. Yolanda emprega constantemente o amarelo, embora em tonalidades rebaixadas. Na verdade, a pintora busca obter nos trabalhos a óleo, os efeitos de transparência característicos da aquarela – técnica na qual revela pleno domínio.

Nesse ponto, é importante mencionar que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) dispõe de um recorte muito significativo de trabalhos em aquarelas, realizado por Yolanda. Essas peças serão analisadas com mais profundidade, posteriormente, na Parte III *Coleção Yolanda Mohalyi no MAC USP*, em *Obras em Destaque*, ainda neste estudo.

Sérgio Milliet procura definir a preferência de Yolanda pela aquarela:

Nos desenhos e pinturas de Yolanda Mohalyi a forma não se dissocia do conteúdo, o que talvez se aplique pelos ensinamentos que auferiu de sua experiência expressionista. Se prefere hoje a técnica da aquarela é porque nesta encontra a transparência e a luminosidade, as quais unidas ao seu traço firme e uma composição sólida, dão às suas obras esse acerto de autenticidade que a caracteriza e faz de Yolanda Mohalyi uma pintora muito respeitada e querida.^{lix}

São, especialmente, as aquarelas de paisagens e figuras que mostram na totalidade o sensível emprego das cores de Yolanda. A artista emprega a técnica da aquarela em diversos auto-retratos, naturezas-mortas em algumas paisagens brasileiras, representadas em um clima de poesia. A tela *Anhangabaú*, 1940, é um exemplo dessa conotação poética atribuída à paisagem brasileira. Deve-se enfatizar que seus trabalhos desenvolvem temas vitais, tais como: a criança, o jovem, o velho, os trabalhadores e mutilados. Aponta-se, como exemplo, *A Velha*, que apesar de não possuir datação, reúne todas as características dessa fase expressionista segalliana.

Os trabalhos em aquarela dão a linha coerente para suas novas pesquisas pictóricas. A aquarela proporciona à artista a possibilidade de mostrar seu estilo pessoal,

distanciando-se, gradualmente, da influência de Segall. Vale lembrar, que a técnica da aquarela não é muito valorizada entre os artistas, servindo muito mais como aperfeiçoamento do *metier*. Porém, para a trajetória de Yolanda os exercícios em aquarela são relevantes para a abertura de novos caminhos.

Cabe ressaltar que em aquarela, Yolanda explora uma série de *Auto-Retratos* que registram a necessidade da artista em aperfeiçoar o exercício da figura humana. Essas peças podem ser examinadas em paralelo ao *Auto-Retrato Contemplativo* – menos luminoso do que os aquarelados. O Museu de Arte Contemporânea possui quatro auto-retratos – todos em aquarela.

Nas obras em aquarela, Yolanda adota composições densas e, aprofunda propriamente, pesquisas sobre as formas. A técnica da aquarela lhe proporciona transparência e luminosidade, elementos que aliados ao traço firme obtido pela ação do desenho fornecem solidez e autenticidade aos trabalhos. Gradualmente, corpos e casas, são submetidos à busca de unidade construtiva^{lx}. As lições de Cézanne, Braque e Picasso são incorporadas aos poucos até que a estruturação das formas se acentue por completo.

A partir das participações em bienais e das viagens internacionais, Yolanda depara-se com novas orientações artísticas, particularmente as de cunho cubista. O impacto das primeiras bienais é grande para todo o público brasileiro, em especial para os artistas que compõem o cenário artístico nacional. De fato, a Bienal passa a ser a oportunidade de entrar em contato direto com as obras de artistas consagrados e inovadoras linguagens. Os intercâmbios entre artistas nacionais e internacionais intensificam-se e Yolanda tem diversas oportunidades de mostrar sua produção em galerias, museus e centros culturais no exterior.

Nesse momento, as novas experiências proporcionam à artista uma transformação em sua postura: abdica do cromatismo que desempenha com maestria e expõe em seus trabalhos a figura simplificada em fundo claramente abstrato.

MOHALYI, Yolanda.
Anhangabaú , 1940
óleo sobre tela
75,5 x 104,5 cm

MOHALYI, Yolanda.
A Velha, s.d.
óleo sobre tela
60 x 50 cm

MOHALY, Yolanda.
Yolanda Contemplativa, s.d.
óleo sobre tela
47 x 38 cm

Passos para a Abstração (Geometrização)

(...) Mas a artista seguia uma própria e lenta evolução que, em 1957, rompia na face do expressionismo abstrato. Sua pesquisa dos fenômenos da cor ganhou amplitude na esfera não figurativa. A abstração ensinou-lhe articulações livres de cores – formas elaboradas pela sensibilidade exigente que modera os impulsos.

Walter Zanini

Na segunda metade dos anos de 1950, Yolanda revela a gradativa transição para a Abstração. Os contatos com o circuito artístico internacional e a inspiração no Cubismo de Braque e Picasso produzem uma transformação na poética visual da artista. Acrescentem-se, ainda, as experiências em xilogravura em Salvador que podem ter proporcionado à artista um novo olhar sobre as formas. Yolanda, então, simplifica e geometriza as formas do plano de fundo das telas, como por exemplo em *Solidão* (1955).

Segundo Wolfgang Pfeiffer, por ocasião da exposição de Yolanda na Galeria de Artes das Folhas, em 1958:

as novas pinturas de Yolanda se destacam por uma textura colorística tão rica e tão finamente medida, que ficamos inteiramente enfeitiçados pelos seus efeitos. Elas nos lembram paisagens, outros aspectos da nossa vida e lugares variados e movimentando-nos daqui e dali.^{lxi}

Os trabalhos abstratos, nesse período, apresentam cores e manchas que dialogam com as formas retangulares pintadas muito próximas uma das outras ou sobrepostas de modo a preencher quase que totalmente a superfície da tela. As formas e sobreposições destas fornecem à composição o efeito de movimentação para o espectador. Yolanda joga com os planos e estes manifestam o desejo artístico da estruturação da forma – base para o expressionismo-abstrato.

As tonalidades são geralmente escuras e saturadas. Yolanda explora muitas vezes as texturas densas, empregando tintas encorpadas, às quais adiciona areia e outros materiais rugosos, como ocorre em *Composição à Margem do Rio* (1959). A aplicação de novos

materiais, nessa nova fase, surge de forma discreta. Os elementos são inseridos à tela somente para alegoria da composição. Para Yolanda, a tinta a óleo e as pinceladas contidas são, ainda, os instrumentais para a elaboração de seu “fazer artístico”. As aquarelas acompanham essa fase de geometrização e surgem bem estruturadas acompanhando os parâmetros dos trabalhos a óleo.

Assinala-se, porém, que a estrutura construtiva não exige a “redução das possibilidades plásticas ou a mutilação da capacidade expressiva da artista”.^{lxii} Pelo contrário, amplia o repertório de Yolanda que, agora, pode exibir a memória de paisagens externas ou até mesmo internas, carregadas com o mais profundo sentimento humano.

Nesse período, ainda, persiste a figura. Porém, a fragmentação cubista é utilizada com maior intensidade a cada novo trabalho. É possível afirmar que a trajetória de Yolanda em direção à Abstração surge como consequência de sua intensa pesquisa pictórica, em face, principalmente, do acirramento da simplificação da forma. O que pode parecer um contra-senso quando se pensa que, justamente nesse momento, a artista tem uma preocupação excessiva com a forma.

Nessa produção artística, as cores, auxiliares no aspecto construtivo da obra, são utilizadas para que as formas possam ser sobressaltadas. Porém, simultaneamente, Yolanda fragmenta em demasia a forma que ao espectador cabe a lembrança da figura carregada pela emoção que a cor se encarrega de despertar.

Diversos textos, entre eles, críticas assinadas por Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machados e outros citados durante o transcorrer dessa pesquisa, comemoram a fase da Abstração Geométrica de Yolanda Mohalyi como sendo o período de “libertação total” da influência segalliana. Para a crítica de arte brasileira da época, a pintora encontra, no expressionismo-abstrato, definitivamente seu próprio caminho: a sedimentação de uma poética visual própria.

MOHALYI, Yolanda
Moça e Bichos , ca. 1950
óleo sobre tela
90,5 x 80 cm

MOHALYI, Yolanda
A Mesinha, 1953
aquarela, c.i.d.
77 x 56 cm

MOHALYI, Yolanda
Solidão , 1955
óleo sobre tela, c.i.e.
76,3 x 65,9 cm

MOHALYI, Yolanda.

Composição à Margem do Rio , 1959

técnica-mista, c.i.e.

75,5 x 83 cm

Última Fase: O Abstracionismo Lírico

Yolanda Mohalyi chega a um estágio que se pode dizer verdadeiramente triunfal. Ao escrever sobre a Sala Especial de Yolanda Mohalyi na VIII Bienal de São Paulo (1965) dizia eu que diante da pintura dessa artista, sentimos o pleno apelo às faculdades sensoriais, pelo emprego feérico e sentimental e até mesmo afetivo da cor. O velho conselho de Cézanne, de que é preciso modelar a cor e não os objetos, encontra nessa pintora insigne cabal aceitação.^{lxiii}

Paulo Mendes de Almeida

Na Bienal de 1965, Yolanda apresenta telas nas quais implementa uma condensação das manchas de cor que emergem em grandes dimensões, sobre as quais desvelam-se elementos lineares, trabalhados em gestos largos. A busca por efeitos de transparência retorna em suas telas.

Este se torna mais um período de transição. O senso cromático de Yolanda predomina sobre seu “fazer artístico”, facilitando o estudo da composição das formas. A artista consegue, em determinado momento, integrar forma e cor com o máximo de luminosidade e transparência. As composições obedecem a um planejamento, os guaches puros ou com nanquins e os óleos em grandes formatos expressam, ainda, a estruturação da composição. Porém, não são obras marcadas pelo racionalismo, pois revelam imagens coloridas e translúcidas. A harmonia entre cores e formas muito se assemelha à harmonia musical.

Sobre essa aliança entre pintura e música na obra de Yolanda, Harry Laus, comenta:

Para mim, a pintura abstrata, por ser intelectualizada e cerebral, é a que mais se aproxima da música de um Vivaldi ou Bach, da literatura de Kafka, Joyce ou Proust, do teatro de Brecht, do cinema de Bergman ou Pasolini (...)

Poderá ser um erro preferir essa pintura, como poderemos errar na enumeração desses autores.

Mas há uma garantia a nosso favor: em tudo o que deixaram vago e indefinido, existe também a compreensão de que você poderá suprir, com sua própria imaginação e inteligência, a coisa sugerida.

No caso de Yolanda Mohalyi, responsável pelo zelo de uma fatura impecável, resta a você a possibilidade de meditar sobre os símbolos e as paisagens que o sonho apenas esboçou (...)^{lxiv}

Nas obras de Yolanda, gradualmente, as formas se expandem e ocupam espaços cada vez mais amplos, como em *Formas em Evolução*, s/d. Durante a década de 1970, a pintora explora as imagens translúcidas em harmonias musicais. As telas apresentam cores flutuantes, empregadas em singulares expressões luminosas – representação do último estilo adotado por Yolanda. Esses trabalhos sugerem uma ação cósmica, acrescida pela elaboração dos grandes espaços construídos em transições tonais sutis.

A primeira realidade da miséria humana retratada no período expressionista de 1931 a 1945 e fragmentada em lances de memória no período de 1956 em diante é substituída em definitivo, nessa derradeira fase, por uma reflexão que está além do social. Está no humano em todas as suas mais amplas dimensões. Encontra-se em uma interação espiritual entre o humano e o cósmico. Para a pintora sua obra necessita ser transcendental, expandir os horizontes da linguagem artística, empregando-a em abstrações pictóricas, “cercadas por um universo, no qual a força do sol, os fenômenos das cores na atmosfera e os planos floridos da terra sob céus idealizados” se transpõem para o interior de sua pintura^{lxv}.

Em síntese, pode-se classificar Yolanda Mohalyi como uma apaixonada pelo desenho, pelas formas, pelas cores e, por último pelos volumes. Sabe usar com certa limpidez, o colorido e a poesia que, nunca parecem frios e distantes, revelando a mulher sensível atrás das telas. Sublima a facilidade dos motivos que pinta em figuras expressivas e líricas, revelando um Expressionismo que se conecta as contradições e à problemática do mundo externo, mas também ao cosmo.

MOHALYI, Yolanda
Abertura para o Espaço , ca. 1965
óleo sobre tela, c.i.d.
100 x 120 cm

MOHALYI, Yolanda

Festivo , 1965

óleo sobre tela

220 x 150 cm

Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MOHALYI, Yolanda
Gaia , 1969
óleo sobre tela, c.i.d.
150 x 130 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP)

MOHALYI, Yolanda.
Opening In Space , 1970
óleo sobre tela, c.s.e.
119,5 x 120 cm

MOHALYI, Yolanda
Quadrados e Círculos , 1971
óleo sobre tela, c.i.e.
155 x 170,5 cm

MOHALYI, Yolanda
Sem Título , 1975
óleo sobre tela, c.i.d.

PARTE III – COLEÇÃO YOLANDA MOHALYI NO MAC
USP

Perfil do Acervo MAC USP

O MAC USP possui marcas expressivas (...) de um lado, assinalando o seu eixo moderno, extremamente denso, resenhando vertentes das principais vanguardas do século XX; de outro, o eixo das surpresas e aberturas para novas plataformas estéticas contemporâneas e emergentes.^{lxvi}

Elza Ajzenberg

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui características particulares que estão, sobretudo, intrínsecas em seu histórico de origem. O perfil do Acervo constituído, antes mesmo de sua fundação em 1963, traz consigo elementos específicos que merecem densas reflexões. As três coleções iniciais (MAM SP, Ciccillo e Yolanda Penteado) imprimem marcas profundas ao Acervo. Em contraposição, as cerca de 8.000 peças existentes, atualmente, na Coleção despertam discussões relativas à modernidade e/ou à contemporaneidade do museu; sobre os métodos utilizados para aquisição e/ou incorporação de obras, ou ainda, sobre as leituras e pesquisas possíveis em uma instituição museológica, inserida na esfera pública e em ambiente universitário.

Nesse sentido, a pesquisa sobre a doação de obras do espólio de Yolanda Mohalyi necessita compreender o que representa a incorporação de coleções particulares para a constituição e a organização de um acervo dito especializado em arte contemporânea como o MAC USP. Por que ocorre a incorporação do espólio de Yolanda Mohalyi? Por que se escolhe um museu com o perfil do acervo MAC USP para acolher as obras da artista? E, quais foram os parâmetros aplicados nesse processo, em particular, de doação de obras? A partir dessas indagações deve-se recorrer ao histórico de incorporações/aquisições de obras do MAC USP e identificar os fatores históricos e estéticos que irão compor o Acervo em sua conformação atual.

Em 1963, o ato de transferência de 1.236 peças do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, efetivado por Francisco Matarazzo Sobrinho, marca a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e, também, o fim de um longo processo, iniciado nos anos de 1940, quando diversos intelectuais têm a intenção de fundar um museu de arte moderna na cidade de São Paulo.

Intelectuais comprometidos com o ideário moderno^{lxvii}, Mário de Andrade e Sérgio Milliet, desde os anos de 1930, discutem a criação de um museu destinado a abrigar as manifestações artísticas modernistas. Nessas discussões em torno do novo museu há divergências quanto à forma de organização. Porém, as opiniões convergem sobre a importância fundamental da criação de uma instituição como essa para a vida cultural da cidade.

Em meados de 1940, São Paulo livra-se, definitivamente, dos ares provincianos e almeja ocupar um espaço cultural compatível ao seu poder econômico. Cabe lembrar que a cidade, à época, concentra um respeitável parque industrial e uma elite determinada em inserir São Paulo no circuito nacional e internacional da arte. Alie-se a esse contexto, a aproximação com o “american way of life”, ou seja, a forte presença norte-americana que se faz notar não somente na esfera política – sobretudo com a tentativa de transformar o Brasil em área estratégica na América do Sul – mas também, no panorama cultural, através da ação de instituições, tais como, o Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, ou ainda, a Escola de Sociologia e Política que recebe diversos docentes norte-americanos.

Na constituição do museu de arte moderna de São Paulo, destaca-se a ação de Nelson Rockefeller, chefe do Bureau Interamericano – órgão responsável por promover “a cooperação interamericana e a solidariedade hemisférica”. Rockefeller, banqueiro, ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, fornece as bases estatutárias do MoMA para que estas sirvam de modelo para o novo museu. Além de doar 18 peças para o acervo da instituição brasileira, em novembro de 1946. Nas doações de Rockefeller, pode-se encontrar, por exemplo, *Móvil Amarelo, Preto, Vermelho e Branco*,s/d, de Alexander Calder; *Composição*, 1938, de Fernand Léger, *Quadro para Jovens*, 1943, de Max Ernst, entre outros.

CALDER, Alexander
Móvil Amarelo, Preto, Vermelho e Branco, sd
Metal pintado
93 x 130 x 125 cm
Doação MAMSP/Fundação Nelson Rockefeller

LÉGER, Fernand.

Composição, 1936

Guache s/ papel

49 x 33,3 cm

Doação MAMSP/Fundação Nelson Rockefeller

ERNST, Max
Quadro para Jovens, 1943

Óleo s/ tela
60,2 x 75,5 cm
Doação MAMSP/Fundação Nelson Rockefeller

Contudo, a contribuição do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho – o *Ciccillo* – é uma das mais expressivas para a formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Antes mesmo da II Guerra Mundial, o empresário já se interessa por arte. Porém, em 1946, durante viagem à Europa, acompanhado por sua esposa Yolanda Penteado resolve iniciar uma coleção de arte contemporânea internacional. Para tanto, Ciccillo conta com o auxílio de *marchands*, galeristas, artistas e críticos de arte, radicados no Brasil, França e Itália^{lxviii}.

Para o colecionador, o critério de aquisição centra-se, principalmente, em obras representativas do Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Pintura Metafísica, Abstracionismo, Dadaísmo e Surrealismo. Nesse primeiro momento, adquire obras de Picasso, Braque, Léger, Dufy, Kandinsky, Miró, Arp, Picabia, Gleizes, Lothe, entre outros. Além do auxílio profissional de especialistas em artes, deve-se levar em conta também o senso estético de Ciccillo e Yolanda Penteado que norteia a compra das obras.

Ciccillo demonstra profundo interesse pela paisagem, figura e *metier* – elementos trabalhados de forma especial na Pintura Italiana e, no Brasil, pelos modernistas da segunda vaga, representados pelo Grupo Santa Helena e outros pintores de descendência italiana atuantes no País. Prova disso, é a aquisição de obras de artistas de origem italiana, entre eles: Modigliani, Carrá, Campigli, De Chirico, Casorati, de Pisis, Funi, Mafai, Sironi, Severini, Morandi, entre outros que foram anexados à coleção de forma gradual^{lxix}. Por volta de 1952, Matarazzo Sobrinho adquire de Benedetta Marinett (viúva do poeta futurista) os gessos originais de *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, 1912 e *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, 1913, de Umberto Boccioni^{lxx}.

Neste ponto, assinala-se que a intenção de Matarazzo Sobrinho é formar um museu de arte, alinhando-se às idéias de Sérgio Milliet, Mário de Andrade e seus companheiros^{lxxi}. Deve-se acrescentar, ainda, que Milliet, como diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, promove desde os anos de 1940, uma série de exposições de arte moderna na Biblioteca e escreve diversos textos nos jornais à época fomentando o debate e a necessidade de se criar um museu de arte moderna.

KANDINSKY, Wassily
Composição Clara, 1942
Óleo s/ tela
73 x 92,3 cm
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

PICASSO, Pablo

Figuras, 1945

Óleo s/ tela

55,4 x 46,6 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

MORANDI, Giorgio.
Natureza Morta, 1946
Óleo s/ tela
28,2 x 38,8 cm
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

BOCCIONI, Umberto
Formas Únicas da Continuidade no Espaço, 1913
Gesso
116,4 x 86,7 x 39,8 cm
Doação de Francisco Matarazzo Sobrinho

Entre os anos de 1948 e 1949, o MAM SP tem sua primeira tentativa de estruturação, contando com a participação de representantes de diversas áreas das artes e da

cultura. Esse grupo traça o perfil e a política de aquisição e formação do acervo. Nos estatutos do MAM SP prevê-se a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. A primeira sede do novo museu foi instalada precariamente em uma sala do edifício dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, cedida por Assis Chateaubriand que, no período, acaba de constituir o Museu de Arte de São Paulo – MASP^{lxxii}.

Do Figurativismo ao Abstracionismo, inaugurada em 8 de março de 1949, torna-se a primeira mostra do MAM SP. A exposição, organizada por León Degand, aprofunda a polêmica que se iniciara, anos antes, sobre a oposição entre a arte figurativa (de representação da natureza) e a abstrata, que vinte anos antes, na Europa, é a “vanguarda” das artes plásticas^{lxxiii}. A mostra tem grande repercussão nos jornais e movimenta o circuito nacional em torno da questão Figurativismo *versus* Abstracionismo, dando margem à proposta, na qual São Paulo deve organizar uma exposição internacional de artes plásticas.

A idéia amadurece no ano seguinte, durante a Bienal de Veneza. Em 1951, Matarazzo Sobrinho lança-se a realização desse projeto, por intermédio do MAM SP. Assessorado por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, prepara a grande mostra em um pavilhão construído no parque Trianon, onde hoje está a sede do MASP^{lxxiv}. Para seus organizadores, a Bienal deve colocar a arte moderna do Brasil em contato com a arte do resto do mundo e, simultaneamente, conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial. Na I Bienal, em 1951, já se estabelece entre os regulamentos do evento, uma cláusula que dá origem às incorporações dos prêmios bienais. Todas as peças adquiridas por empresa e/ou instituição seriam aquisições do acervo do MAM SP^{lxxv}.

Em 1958, o MAM SP, instituição responsável pela organização das bienais, transfere-se para o atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera. Nesse momento, surgem as dificuldades quanto à organização museológica do acervo. Além da necessidade de uma reserva técnica e do correto acondicionamento das obras, enfrenta-se o problema de distinguir o que pertence ao Museu, o que era de fato doação de Ciccillo e de Yolanda, e o que não havia sido doado e está somente depositado no Museu^{lxxvi}. É importante lembrar que muitos trabalhos adquiridos por Matarazzo Sobrinho, pertencentes a sua coleção particular, permanecem sob a guarda do MAM e participam de eventuais

mostras. Ciccillo, a partir das bienais, também adquire, em sua coleção particular, obras provenientes desses eventos – a coleção de Ciccillo cresce sob a guarda do MAM SP.

O método de gestão do MAM SP e a vinculação das finanças da Instituição ao seu presidente, Ciccillo, resultam na reformulação dos estatutos do Museu, em 1959. Já se encontra em pauta a separação das Bienais do MAM e a extinção do Museu. Apesar da forte oposição nos meios intelectuais e artísticos, em 1962 surge a Fundação Bienal de São Paulo e, em 1963 o MAM é extinto^{lxxvii}.

Ressalta-se que ao se tornar Fundação, a Bienal não tem mais o compromisso quanto à doação dos prêmios para qualquer outra entidade museológica. Contudo, no Acervo do MAM SP já se encontram cerca de 400 peças provenientes das bienais, sendo que 215 são premiações^{lxxviii}. Através das premiações atribuídas nas Bienais, pode-se perceber alguns elementos importantes que dão orientação à constituição do acervo dos prêmios bienais.

Da I Bienal, a maioria dos prêmios regulamentares está presente nesse recorte. A premiação de Max Bill (prêmio de escultura) e as implicações das propostas abstratas influenciam os jovens artistas brasileiros que vêem na Arte Concreta uma inovação artística. Ivan Serpa (prêmio aquisição) torna-se um dos primeiros artistas concretistas do Rio de Janeiro. Ainda abstratos são os desenhos de Uhlmann (prêmio de desenho) e a escultura de Roszak (prêmio aquisição), de caráter expressionista. No contraponto, a gravura adere à figuração, com os trabalhos dos italianos Viviane (prêmio de gravura) e Ciarrochi (prêmio aquisição), dos ingleses Adams e Clough (prêmios aquisição), do expressionismo de Goeldi (prêmio regulamentar), Grassmann (prêmio aquisição) e, dos europeus Minguzzi e Richier (prêmios aquisição)^{lxxix}.

Em outras formas de premiação, as colônias estrangeiras presentes em São Paulo fazem sentir os efeitos de sua ação, através da aquisição de obras representantes de seus países, como por exemplo, os portugueses, com telas de Botelho e Júlio Rezende, e os italianos, com um bronze de Fanzini e um óleo de Birolli. As premiações também rendem homenagens às obras de Tarsila do Amaral e Sophie Tauber Arp que causam certa surpresa, uma vez que os trabalhos são datados de 1924 e 1931, respectivamente. O júri da Bienal

justifica-se através da oportunidade de enriquecer o acervo com obras ícones para a história da arte^{lxxx}.

A grande ausência nessa Bienal é de uma premiação para a delegação americana, composta por trabalhos de Pollock, Rothko, Mark Tobey e De Kooning. O júri da I Bienal não consegue perceber as novas posturas expressionistas abstratas frente à produção artística norte-americana. Não percebe que o eixo da arte contemporânea desloca-se de Paris para Nova York.

Contudo, em 1953, durante a II Bienal as premiações prosseguem. A Bienal apresenta uma retrospectiva do Cubismo e do Futurismo, salas dedicadas a Picasso e Klee, além de obras de Laurens (prêmio pelo conjunto da obra), Henry Moore (prêmio escultura), Bruno Giorgi (prêmio escultura nacional), Rufino Tamayo (prêmio pintura internacional) e Di Cavalcanti e Alfredo Volpi (prêmio pintura nacional). Em 1955, a III Bienal homenageia Fernand Léger e no setor nacional, tem como artistas premiados: Milton Dacosta (prêmio pintura), Marcelo Grassmann (prêmio gravura), Carybé e Aldemir Martins (prêmio desenho).

A polêmica entre os artistas ditos “figurativos” e “abstratos” toma conta da IV Bienal. Torna-se necessária a intervenção direta de Matarazzo Sobrinho para garantir o resultado final dos prêmios. Pressionado, por artistas brasileiros rejeitados, em sua maioria por adotarem uma postura figurativa, o júri concede premiação a Giorgio Morandi, pintor representante dessa vertente^{lxxxi}. Na V Bienal, o júri em atitude conciliadora concede o prêmio a escultora inglesa Bárbara Hepworth, enquanto os prêmios nacionais são atribuídos para artistas rejeitados na Bienal anterior, tais como Manabu Mabe e Marcelo Grassmann^{lxxxii}. Após a VI Bienal, os prêmios tornam-se esporádicos e não há mais o compromisso de incorporá-los ao acervo do MAM SP ou qualquer outra instituição museológica.

BILL, MAX

Unidade Tripartida, 1948

aço inoxidável

114,0 x 88,3 x 98,2 cm

Doação MAM SP

Prêmio Regulamentar Escultura Estrangeira (Federação das Indústrias) I Bienal de São Paulo, 1951

SERPA, Ivan
Formas, 1951
óleo s/ tela
91 x 130,2 cm
Doação MAMSP
Prêmio Aquisição (Arno S/A) I Bienal de São Paulo

GOELDI, Oswaldo

Peixe Vermelho, c.1938

xilografia em cores s/ papel

30,4 x 37,2 cm

Doação MAMSP

Prêmio Regulamentar Gravura Nacional (Felício Lanzara) I Bienal de São Paulo

AMARAL, Tarsila do.
Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924
óleo s/ tela
124 x 126,8 cm
Aquisição MAMSP
Prêmio Aquisição (Reitoria da USP) IBienal de São Paulo

TAEUBER ARP, Sophie.

Triângulos Opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrado, Barras, 1931

óleo s/ tela

81 x 65 cm

Aquisição MAMSP

Prêmio Aquisição (Banco Nacional Imobiliário) I Bienal de São Paulo

VOLPI, Alfredo.

Casas, 1953

têmperas s/ tela

80,4 x 46,2 cm

Doação MAMSP

Prêmio Regulamentar Pintura Nacional II Bienal de São Paulo

DI CAVALCANTI, Emiliano.

Pescadores, 1951

óleo s/ tela

114,5 x 162 cm

Doação MAMSP

Prêmio Regulamentar Pintura Nacional II Bienal de São Paulo / Doador ao MAMSP por
Ziegfried Adler

Em 08 de abril de 1963, Matarazzo Sobrinho consolida a doação de três coleções de arte moderna e contemporânea à Universidade de São Paulo. Essas doações foram realizadas em etapas. A primeira ocorre, pouco antes, em 1962, composta por 429 obras (pinturas, esculturas, desenhos e gravuras – peças de sua coleção particular). A segunda, em 1963, feita em comum acordo com Yolanda Penteado, reúne 19 obras estrangeiras (pinturas e esculturas), de propriedade do casal. Essas doações foram acrescidas das 1.236 peças do Museu de Arte Moderna de São Paulo^{lxxxiii}. Note-se que as peças doadas por Nelson Rockefeller e os prêmios bienais estão nesse lote do MAM SP.

Para Matarazzo Sobrinho, a doação para a Universidade de São Paulo visa atribuir caráter público a três coleções que surgem de forma particular ou pelo incentivo da sociedade civil:

Ciccillo temia que este acervo continuasse nas mãos de “pessoas perecíveis” e desejava passa-lo às mãos de uma entidade “não perecível”.^{lxxxiv}

Em sua visão, a Universidade de São Paulo pode imprimir nova dinâmica ao Acervo, utilizando-o em atividades de ensino, pesquisa científica, filosófica e tecnológica, somadas à difusão cultural e artística. Acredita, ainda, que o novo museu deve aprimorar e fomentar, junto à população e aos universitários, a divulgação da cultura e da arte^{lxxxv}.

Logo após as doações, o “novo museu” desenvolve suas atividades no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera. Para sua direção é designado Walter Zanini, que recentemente, havia retornado ao Brasil, após uma estadia de cerca de seis anos na Europa, onde conclui a tese de doutorado em História da Arte. Com a criação do MAC USP, o mecenato de Ciccillo e os prêmios vindos da Bienal não são mais a base para a ampliação do acervo do “novo museu”.

O desafio de ampliação do Acervo passa para a responsabilidade da USP e, por conseguinte para o diretor do MAC USP. No livro, organizado pelo Banco Safra, há o registro da dificuldade dos primeiros tempos:

A principal fonte de verbas para a aquisição de obras ficou por conta da reitoria da USP. Assim, ao logo

das várias crises pelas quais passou o País, o MAC foi uma das primeiras instituições a ter dificuldades com verbas. E, como é fácil imaginar, o MAC não conseguiu acompanhar o rápido desenvolvimento das artes plásticas da década de 60, nem a nível nacional, nem a nível internacional. Aliado a isto, constatamos o descompasso entre a política de aquisição e os movimentos e artistas determinantes no panorama geral da Arte Contemporânea^{lxxxvi}

Desse momento em diante, cada diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo estabelece estratégias para atualizar o Acervo:

- Walter Zanini (1963-1978) transforma o MAC USP em espaço de manifestações artísticas ligadas às vanguardas e às novas experimentações. Aposta em propostas conceituais, *happenings*, novas tecnologias e na interação artista-obra-espectador. Em seus projetos, os novos artistas são privilegiados, permitindo exposições como *Jovem Desenho Nacional (JDN)*; *Jovem Gravura Nacional (JGN)* e *Jovem Arte Contemporânea (JAC)*. Desse modo, o MAC USP implementa a atualização de seu acervo através de doações dos jovens artistas.
- Wolfgang Pfeiffer (1978-1982) dedica atenção à organização de exposições de caráter histórico-didática aliadas à programação relacionada às linguagens contemporâneas e à produção de jovens artistas.

Contudo, deve-se destacar que nessa gestão, em 1978, o MAC USP recebe 26 peças do espólio de Yolanda Mohalyi. Importante ressaltar que Pfeiffer, anteriormente, já havia escrito sobre o trabalho da pintora e no, mesmo ano da doação da peças, orienta o trabalho de Maria Lúcia Bortolo sobre a vida e obra de Yolanda^{lxxxvii}. No mesmo ano, são incorporadas as obras de: Manabu Mabe, Antonio Gomide, Samson Flexor, Arcângelo Ianelli, João Calixto e Marco do Valle.

Ainda nessa gestão, o Museu recebe a doação de 328 peças da coleção do crítico de arte Theon Spanudis. Os trabalhos revelam uma leitura muito pessoal do colecionador em relação à arte contemporânea brasileira, na qual os achados

formais da arte concreta são frequentemente postos em comparação ao artesanato e ao imaginário popular. É possível dividir essa coleção entre arte concreta e arte naif.

- Aracy Amaral (1982-1986) procura definir as regras museológicas que conduzem a instituição. No entanto, a preocupação central está na complementação da Coleção. É preciso inserir obras expressivas ligadas às novas vertentes internacionais. Em 1985, a diretora estimula a criação da Associação dos Amigos do MAC USP (AAMAC) para arrecadação de fundos além dos provenientes da Universidade de São Paulo.

Em 1988, o MAC USP adquire com recursos da Reitoria da USP a obra *Sem Título*, 1985 de Amílcar de Castro.

Entre os anos de 1980 e 1990, o MAC USP promove a exposição *Pintura como Meio*, evidenciando a produção pictórica no cenário brasileiro. Nesse momento, o meio tradicional da pintura é utilizado a partir de novos pressupostos. Nesse sentido, a coleção do MAC USP incorpora obras de artistas exemplares: Iran do Espírito Santo, Regina Silveira, Paulo Monteiro, Daniel Senise, entre outros.

- Anna Mae Barbosa (1986-1993) dedica-se à abertura do Museu para o público em geral. Como arte-educadora, concentra esforços na questão da aprendizagem na leitura de imagens e na educação por meio das linguagens estéticas.

Em 1992, o colecionador Marcantonio Vilaça dispõe, em comodato, 50 peças de jovens artistas brasileiros emergentes, que cobrem lacunas do acervo contemporâneo do MAC USP. No lote estão obras de artistas, tais como: Iole de Freitas, Jorge Guinle, Ernesto Netto, Gustavo Resende, Ângelo Venosa, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Carlito Contini, Carlos Bevilacqua, Hilton Berredo, Jorge Duarte, Valeska Soares, Marcos Gianotti, entre outros.

- Lisbeth Rebollo Gonçalves (1994-1998) realiza ações dirigidas à divulgação do acervo do Museu, através das linguagens tecnológicas.

Quanto à política de aquisição do Acervo, as ações internacionais e as trocas com os artistas foram atividades priorizadas. Vale ressaltar que a doações dos artistas são os instrumentais básicos para a atualização e ampliação do acervo do MAC USP.

- José Teixeira Coelho (1998-2002) consolida uma parceria com a Galeria de Arte do Sesi, pertencente ao Serviço Social da Indústria – Departamento Regional de São Paulo, na Avenida Paulista. Esta ação dá intensa visibilidade ao Acervo MAC USP.

Em 1999, o Projeto Leonilson, formado oficialmente em 1995 por um grupo de familiares e amigos do artista, doa para o MAC USP 6 peças, entre elas: *Homem com Cometas*, 1986.

- Elza Ajzenberg (2002-2006) intensifica as atividades do MAC USP, como órgão integrador, através de relações com diversas instituições artístico-culturais nacionais e internacionais

No âmbito da atualização do Acervo, em 2003, o MAC USP realiza um tributo ao colecionador Marcantonio Vilaça. Da mostra participam obras do comodato, trabalhos do próprio acervo do Museu e produções recentes de artistas convidados, que mais tarde, foram incorporadas à Coleção, tais como: Ângelo Venosa, Marcos Gianotti, Berredo e Bevilacqua.

Em 2005, a *Exposição Nave dos Insensatos*, nasce de encontros com artistas, com o objetivo de pensar, avaliar e inserir novas obras no Acervo MAC USP. Participam dessa campanha expositiva, artistas, tais como: Amílcar de Castro, Antônio Henrique Amaral, Arcângelo Ianelli, Caciporé Torres, Carlos Vergara, Cláudio Tozzi, Cléber Machado, Guto Lacaz, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Luis Paulo Baravelli, Maria Bonomi, Siron Franco, Sonia V. Brusky, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee.

A última aquisição do Acervo MAC USP acontece em 2005. Por determinação da Justiça Federal, o Museu torna-se guardião e administrador provisório de cerca de 2000 peças de parte contemporânea da “Cid Collection”. Essa coleção tem como destaques obras de Frank Stella, Leda Catunda e de muitos outros artistas nacionais e internacionais além

de expressivo conjunto de fotografias artísticas que conta com cerca de 1.500 peças. De acordo com Prof^a. Helouise Costa: *“Trata-se de uma coleção de grande valor cultural que oferece um rico panorama da história da fotografia, contemplando fotógrafos nacionais e estrangeiros. Este contingente de imagens, por sua abrangência e qualidade, vem dar ao acervo do MAC USP uma relevância na área de fotografia que não encontra similares em outros museus nacionais.”*

Herdeiro do MAM SP, o MAC USP carrega consigo um importante acervo de arte moderna. São obras que retratam as vanguardas européias de meados do século XX, passando por todo o modernismo brasileiro até os primeiros raios da arte contemporânea nos anos de 1950. Contudo, o Acervo MAC USP corre o risco de impregnar-se do discurso modernista na formação do acervo, na formas de documentação e na exibição das obras de arte. Na década de 1960, quando ocorre a mudança do sistema da arte moderna para a arte contemporânea, ou seja, a quebra de conceitos como originalidade, unicidade e autonomia – valores caros à arte moderna, mas questionáveis na arte contemporânea^{lxxxviii} – o MAC USP está reestruturando seu Acervo com dificuldades de recursos.

Do histórico de obras incorporados ao MAC USP, ao longo de seus 43 anos de existência, pode-se perceber que a atualização do Acervo deve muito aos esforços de seus diretores, pesquisadores e, especialmente, aos colecionadores e artistas conscientes de seu papel social. A transformação de coleções particulares em patrimônio público fornece novas possibilidades, centradas principalmente na pesquisa, no ensino e na divulgação da arte contemporânea no país.

CANALE, Cristina

Rio 40°

Comodato Marcantonio Vilaça

LEONILSON
Homem com Cometas, 1986
Acrílica s/ tecido
123 x 260 cm
Doação Projeto Leonilson

CATUNDA, Leda
Rio e Mata, 2000
Cid Collection

STELLA, Frank

The Foundling (n#6), c. 2004

Acrílica e aerógrafo s/ tela recortada, recortes de linólio e resina plástica s/ lona resinada
Cid Collection

Doação do Espólio Yolanda Mohalyi

(...) escrevi emocionada que não há morte para os que delegam ao objeto da criação o poder da vida. A razão desse pensamento naquele dia triste de agosto foi sentir que não haveria morte para Yolanda Mohalyi, que transformou sete décadas efêmeras numa realidade imperecível. A partir de então, ela e a sua obra, inseparáveis, poderiam, segundo suas próprias palavras, “existir em alguma parte do universo”.^{lxxxix}

Sheila Leirner

Em 23 de agosto de 1978, Yolanda Mohalyi morre, vitimada por câncer. Gabriel Mohalyi, seu esposo, já havia falecido. Não deixa herdeiros no Brasil, somente alguns familiares na Hungria que vieram ao país para cuidar da distribuição de seus bens: uma casa no bairro do Sumaré, alguns objetos particulares e uma coleção de obras de Yolanda. A artista mantém, por toda a vida, trabalhos que retratam cada fase de sua produção artística. Também guarda, entre seus pertences, uma pasta de recortes e catálogos, registrando, assim, sua carreira.

Algumas testemunhas afirmam que, ao ser chamada para o restauro de suas obras ou para a montagem de exposições, Yolanda demonstra o desejo de adquirir, novamente, as obras vendidas aos colecionadores. Desse modo, acredita-se que a artista nutre alta estima por sua coleção particular.

Um dos seus ex-alunos, Fábio Hanna, sugere e trabalha como intermediário na doação do espólio de Yolanda Mohalyi para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. À época, o diretor Wolfgang Pfeiffer, profundo admirador da obra de Yolanda, apóia a idéia com bastante entusiasmo. Pelos registros apontados nessa pesquisa, desde 1958, por ocasião de sua individual na Galeria Folhas, Pfeiffer acompanha o trabalho da artista. O processo de incorporação das 26 obras de Yolanda Mohalyi dura por volta de 4 anos. As obras recebem o número de tomo iniciado por “1982”, indicando o ano de incorporação à Coleção e o fim de um processo que envolve procedimentos

museológicos, tais como preparação de documento de posse, perícias, restauro e laudos técnicos.

A doação constitui-se de 26 trabalhos – 13 óleos, 5 guaches e 8 aquarelas – abrangendo um período de sua produção de 1930 a 1977. A coleção inclui obras da fase figurativa, 5 auto-retratos, produzidos nos anos de 1930 e 1940 e 10 pinturas, em grandes dimensões, produzidas nos anos de 1960 e 1970, de orientação abstrata informal. Na próxima parte *A Herança de Mohalyi – Obras em Destaque*, ocorrerá a análise de cada uma das obras separadamente.

Ressalta-se que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, antes da doação do espólio, possui 3 obras de Yolanda: *Composição I*, 1959, proveniente da doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por ser um prêmio aquisição (Caixa Econômica Federal), na V Bienal de São Paulo; *Sem Título*, 1960, doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, *Sem Título*, 1964, uma aquarela doada pela própria artista em 1969, desta vez, para o recém-criado MAC USP.

Ao longo dos seus 43 anos, o MAC USP valoriza a coleção das 29 peças de Yolanda Mohalyi, são duas exposições individuais:

- Uma realizada (in memoriam), no período de 16 de agosto a 1º de setembro de 1979, lembrando um ano da morte da artista, composta por aquarelas selecionadas pela própria Yolanda que, antes de falecer, planeja uma mostra semelhante em São Paulo.

No catálogo da exposição Pfeiffer assinala:

São obras de um período, no qual, ela, com uma certa afinidade ao expressionismo, ainda, se dedicava a representação tanto da figura humana, como da paisagem. É a fase de uma pintura extremamente bem cuidada e de um colorismo rico, os quais se tornaram base das etapas posteriores da sua arte em geral^{xc}.

- Outra exposição ocorre em 1988, durante as comemorações dos 25 anos de existência do MAC USP. Anna Mae Barbosa relembra os 10 anos de morte da artista com uma “pequena mais concentrada retrospectiva”. Através das 26 peças, doadas por seus herdeiros, somadas às 3 obras já existentes no Acervo. A exposição acompanha a trajetória da artista da Figuração à Abstração. O período de 02 de agosto a 25 de setembro (com prorrogação até janeiro de 1989) marca a primeira exposição, reunindo todas as obras de Yolanda, pertencentes ao Acervo MAC USP.

Após essa mostra, outras iniciativas pontuadas permitiram leituras diversificadas da obra de Yolanda. Na catalogação do MAC USP se pode encontrar, exposições tais como: *Síntese da Arte Brasileira no Acervo: 1920-1980* (1985-1986), *Arte Brasileira* (1987), *Arte Brasileira – Acervo* (1989), *O Olhar do Artista/Christiane Torloni* (1989-1990), *Arte Brasileira na Coleção: anos 70 a 90* (1992), *Abstracionismo Informal no Acervo do MAC USP* (1994), *Arte Brasileira: 50 Anos de História no Acervo MAC USP – 1920-1970* (1996-1998), *Mulheres Artistas no Acervo MAC USP* (1996), *O Brasil no Século da Arte: A Coleção MAC USP* (1999), *Retratos e Auto-Retratos: Jogos, Brinquedos e Brincadeiras* (1997-1999), *Gabinete de Papel: Século XX – primeiras décadas* (2000- em andamento), *Auto-Retrato: Espelho de Artista* (2001), *Exposição Permanente: a Coleção* (2001-2003) e *Wolfgang Pfeiffer: 90 Anos de Vida – 70 Anos de Arte* (2002-2003), *Janelas de Luz* (2004).

Em 2006, as obras de Yolanda Mohalyi são exibidas na exposição *Ciccillo – Acervo MAC USP*, resgatando o desenvolvimento da Coleção do MAC USP desde as primeiras doações de Francisco Matarazzo Sobrinho até as mais recentes incorporações do Museu. Nessa mostra, as obras expostas são *Em Alguma Parte*, 1970 e *Outono*, 1972. Esses trabalhos são exemplares da doação de artistas e da presença do abstracionismo informal no Acervo.

Esse testemunho de um trabalho incansável reconstituiu, então, todos os anos inscritos entre 1930 e 1976, em que a artista passeou pela

A Herança de Mohalyi – Obras em Destaque

Esse testemunho de um trabalho incansável reconstituiu, então, todos os anos inscritos entre 1930 e 1976, em que a artista passeou pela figuração nitidamente marcada por Segall e pelo realismo social de forma expressionista, a caminho de uma abstração personalíssima e única, que acabou por dominar a maior parte de seu trabalho. Mesmo ao sair lentamente da figuração de colorido social, Yolanda sempre manteve a mesma atmosfera de silêncio e introspecção que marcaria toda a sua obra. Em séries diversas, ela começou a explorar com grande fluência os agrupamentos de formas, a sua musicalidade. O seu ritmo. Buscou o movimento na magia dos entrelaces, invasões, sobreposições e transparências. Passou pela serena contemplação orientalista, para explodir depois na amplitude do gesto. Isso gerou um conjunto de impacto em que, paradoxalmente, coexistem as opções sóbrias e premeditadas juntamente com o emocional e o incontido.^{xci}

Sheila Leiner, escreve este comentário, por ocasião da mostra que relembra 10 anos da morte de Yolanda Mohalyi, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1988. Para a crítica de arte, a exposição que reúne as 29 peças pertencentes ao MAC USP, consegue representar todos os momentos da produção artística de Yolanda, dando oportunidade ao público de conhecer uma das mais importantes artistas brasileiras.

Nesse sentido, a pesquisa *Coleção Yolanda Mohalyi: O Moderno e o Contemporâneo no Acervo MAC USP* aponta as obras de Yolanda Mohalyi pertencentes ao Museu, enquadrando cada uma das obras: às respectivas fases artísticas, as quais pertencem; aos números de tombos, ou seja, aos registros que lhe são atribuídos, no momento da incorporação, e ao seu significado no conjunto da obra da artista. Torna-se importante assinalar que há um destaque inicial para as três primeiras obras que são incorporadas ao Acervo. Logo a seguir, o que se privilegia é a ordenação das obras por fase da produção, ressaltando-se que nem sempre esse critério será compatível à datação das obras – algumas delas, a artista simplesmente não registra a data.

1963.3.579
MOHALYI, Yolanda
Composição I, 1959
guache e nanquim s/ cartão
76,7 x 110,2 cm
Doação MAMSP
Prêmio Aquisição (Caixa Econômica Federal) V Bienal de São Paulo

Essa obra apresentada na V Bienal de São Paulo, em 1959, mostra a fase abstrata geométrica de Yolanda Mohalyi para o grande público. A fragmentação e a sobreposição da figura, sob a inspiração de Picasso e Braque são trabalhados na técnica mista (guache e nanquim). Note-se os efeitos transparentes que são transportados à *Composição I* por intermédio do uso da cor e do material.

1963.3.580
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1960
Óleo s/tela
80,8 x 130 cm
Doação MAM SP

É possível perceber, ainda, as formas geométricas, mas elas encontram na cor uma gradativa diluição. Yolanda Mohalyi abre possibilidades para a linha orientalista.

1969.6
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1964.
Guache s/papel/madeira
74 x 46 cm
Doação Artista

1982.3.9
MOHALYI, Yolanda.
Camponesas, sd
Óleo s/tela
75 x 61,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979

Nesse trabalho a óleo, o desenho é o primeiro indício do tema da obra: a figura humana. A vertente do expressionismo vienense, ainda, mistura-se com o neo-impressionismo dos primeiros exercícios pictóricos. O mundo que cerca a artista é transmitido à tela de modo sensível.

1982.3.12
MOHALYI, Yolanda.
Paisagem, 1930
Óleo s/tela
65,3 x 75 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979

De maneira expressionista, a paisagem Transilvânia recebe tintas densas e de caráter melancólico. Ao mesmo passo, a tela transmite uma carga poética que será característica inerente à obra de Yolanda Mohalyi, no período anterior a sua chegada ao Brasil.

1982.3.19
MOHALYI, Yolanda.
Rapaz, 1936
Aquarela s/papel
67,5 x 44,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Nessa aquarela, Yolanda desenvolve em aquarela o tema da figura humana, expressando sua perícia na técnica e, sobrepujando o emprego do efeito de transparência próprio da aquarela. A influência na “nova terra” (o Brasil), a faz diferenciar-se, minimamente de Lasar Segall, pelo emprego da luz e da cor natural aos trópicos.

1982.3.21
MOHALYI, Yolanda.
Menino com Abacaxi, 1940
Aquarela s/papel
78,3 x 57,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Nessa aquarela, a artista utiliza a simplificação formal do Cubismo, em fatura pessoa, com uma multiplicidade cromática luminosa.

1982.3.20
MOHALYI, Yolanda.
Auto-Retrato, 1940
Aquarela s/papel
69,5 x 52,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi

Yolanda Mohalyi realiza uma série de auto-retratos em aquarela, o MAC USP dispõe de 5 trabalhos desse gênero. Em todos a artista alia luminosidade à feição introspectiva que lhe é peculiar.

1982.3.23
MOHALYI, Yolanda.
Auto-Retrato, 1948
Aquarela s/papel
69,9 x 49,1 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

1982.3.25
MOHALYI, Yolanda.
Auto-Retrato, sd
Aquarela s/papel
70 x 48,4 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

1982.3.26
MOHALYI, Yolanda.
Homem e Menino, 1942
Aquarela s/papel
78 x 57,1 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Lasar Segall tem forte impacto na produção artística de Yolanda Mohalyi, na aquarela *Homem e Menino*, 1942, observa-se a preocupação em retratar personagens humildes ou desfavorecidos.

1982.3.24
MOHALYI, Yolanda.
Natureza Morta com Jarra, 1950
Aquarela s/papel
69,1 x 51,6 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Nessa natureza-morta, Yolanda exercita os princípios do Cubismo, na técnica da aquarela. Aprofunda um estudo sobre a simplificação e a estrutura da forma.

1982.3.14
MOHALYI, Yolanda.
Inverno, 1955
Aquarela s/papel
96,4 x 69,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Aqui a estruturação da forma está completa. Yolanda quebra o objeto de forma cubista até que somente seja perceptível a geometrização. A cor, nitidamente, dá lugar à forma.

1982.3.15
MOHALYI, Yolanda.
Saltimbanco, 1956
Guache e nanquim s/papel
69,4 x 49, com
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Na geometrização da figura, observa-se a memória do tema da fase expressionista segaliana – uma evocação que o Cubismo somente sugere, mas não concretiza.

1982.3.2
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1963
Óleo s/tela
150 x 170 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Essa tela mostra a condensação das manchas de cor que emergem em grandes dimensões, sobre as quais desvelam-se elementos lineares, trabalhados em gestos largos. Yolanda Mohalyi, nesse momento, promove o retorno dos efeitos de transparência que existiam em suas aquarelas dos anos de 1930-1940 e que avançam, progressivamente, para as telas.

1982.3.13
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, sd
Óleo s/tela
140 x 111 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Ainda, a condensação das manchas de cor espalhadas sobre a grande dimensão. Nesse trabalho prevalece a composição de cores densas e sóbrias.

1982.3.3
MOHALYI, Yolanda.
A Grande Viagem, 1969
Óleo s/tela
175 x 150,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Essa tela apresenta cores flutuantes, empregadas em singulares expressões luminosas – representação do último estilo adotado por Yolanda. A obra sugere ação cósmica aliada ao espaço construído em transição tonal sutil.

1982.3.5
MOHALYI, Yolanda.
Em Alguma Parte, 1970
Óleo s/tela
175 x 150,0 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

A tela expressa a integração do ser humano com o universo. Na composição predominam as tonalidades frias, as manchas, texturas e transparências. O “fazer artístico” de Yolanda surge na agilidade com a espátula, visível no trabalho, sugerindo intencionalidade e casualidade.

1982.3.4
MOHALYI, Yolanda.
Caminhos no Espaço, 1970
Óleo s/tela
200 x 150,0 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979.

Nesse trabalho, a artista utiliza cores quentes e contraste com cores frias. A alusão ao universo ainda permanece na interpretação abstrata informal.

1982.3.11
MOHALYI, Yolanda.
Luz Aeterna, sd
Óleo s/tela
200 x 130 cm
Espólio Yolanda Mohalyi

A memória de um por do sol talvez pudesse ser reivindicada. Porém, o momento de poesia torna-se eterno, através das cores bem trabalhadas de Yolanda.

1982.3.10
MOHALYI, Yolanda.
Integração em Verde, sd
Óleo s/tela
200 x 175 cm
Espólio Yolanda Mohalyi

A obra mostra algumas variedades de tons verdes como base para a composição. As demais cores contrastam com os verdes e intensidades diversificadas. Percebe-se, nesse trabalho, mais o efeito de movimentação do que o de transparência.

1982.3.7
MOHALYI, Yolanda.
Outono, 1972
Óleo s/tela
170 x 155,5 cm
Espólio Yolanda Mohalyi

Na fatura há exploração de procedimentos variados. Todos com a intenção de formar texturas na matéria. O clima outonal sugere intuição e intelecto, sensibilidade e disciplina, vitais para Yolanda Mohalyi sobre a essência do trabalho do artista.

1982.3.17
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1974
Guache s/papel
50,3 x 38,1
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979

1982.3.18
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1975
Guache s/papel
51,5 x 63 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979

Em guache, a artista experimenta a dissolução da cor e a reminiscência total do objeto. As formas geométricas foram reduzidas à mancha circular. Nada resta do tema ou objeto, somente a cor que, por vezes, Yolanda deixa escorrer.

1982.3.8
MOHALYI, Yolanda.
Sem Título, 1977
Óleo s/tela
99,5 x 100,3 cm
Espólio Yolanda Mohalyi
Obra em Depósito no MAC USP desde agosto de 1979

Esse trabalho é o último trabalho de Yolanda, pertencente ao MAC USP. A artista dilui completamente a cor e deixa o efeito do escorrer a tinta também na técnica a óleo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Geral

- ABRIL CULTURAL, *A pintura no Brasil*, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d, p.44.
- AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006.
- AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy, *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*, São Paulo: Nobel, 1984
- ANDRADE, Mário. *Lasar Segall*. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Martins, 1965, p. 54.
- ANDRADE, Mário. *Lasar Segall*. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Martins, 1965, p. 54.
- AQUINO, Flávio. *Exposição de pintura paulista*, 19.08.1949.
- ARANTES, Otilia B., *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1994
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROSO, Gustavo, *Introdução a tecnica de museos*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946.
- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCO, Maria Dolores Jiménez. “*Los Museos de Arte Contemporâneos*”. In: SERRALLER, Francisco Calvo (org.). *Los Espectáculos Del Arte*. Tuquests, 1993
- CAMPOS, Vinicio Stein. *Historia dos museus: Europa, Ásia e África*, S.N., 1965
- COELHO, Teixeira. *500 Anos de Pintura no Brasil*, São Paulo: Lemos Editorial, 2000, p. 70.
- COSTA, Helouise. *Práticas Museológicas em Museus de Arte*. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 73.
- GARCIA, Clóvis. *Lasar Segall cenógrafo*. In: *Lasar Segall cenógrafo*, catálogo da exposição Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1996.

- GILL. *Arte Moderna Práticas e Debates: primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- GIRAUDY, Daniele. *O museu e a vida*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990
- GOLDWALTER, R. *Primitivism in Modern Art*. Nova York, Vintagem 1967 (publicado originalmente em 1938), p.3
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S/A, 1988
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. *Arte Moderna Práticas e Debates: primitivismo, cubismo, abstração – começo do século XX*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*, São Paulo: Mestre Jou, 1972, v.II
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994, p. 13.
- LAUMONIER, Isabel. *Museo y Sociedad*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1993
- LEENHARDT, Jacques. *O Museu, a Exposição: A autonomia dos objetos de arte em questão*. Palestra proferida no Simpósio Internacional "Arte Contemporânea no Museu. Imagens e Discursos". Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 10 a 17 de outubro de 1997
- LEIGHTEM, Patrícia. *Re-ordering the universe, Picasso and anarchism, 1897-1914*. Princeton, Princeton University Press, 1989.
- LEMK. Mohalyi: o encontro com o espaço cósmico. *Folha de Ilustrada da Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1976.
- MALRAUX, *Le musée imaginaire*, paris, Gallimard, 1965 (Idées/Arts)
- MARTIN, Jean-Hubert. Picasso, o intercessor. Acesse em: www.yahoo.com.br
- MATTOS, Cláudia Valadão de. *Lasar Segall, expressionismo e judaísmo*, São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos museus: do objetivo (de ação) ao objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, Museu Paulista, nova série n. 2, 1994
- O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 22.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*, São Paulo: Cultrix, 1970

- SECRETARIA DO ESTADO DA EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO. *Museus históricos paulistas*. São Paulo: Secretaria do Estado da Educação de São Paulo, 1960
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988
- TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958
- VAGUES. *Une anthologie de la nouvelle muséologie. Feillens*. WIMNES, vol. 2, 1994
- VERGO, Peter. *The New Museology*. Londres. Reaktion Books Ltda, 1997
- ZANINI, Walter. Exposição-Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), 1977, s/p.

Bibliografia Específica

- ABRAMO, Lívio. *Presentacion*. Banco Lar Brasileiro: Assunção, 1959.
- AQUARELAS E DESENHOS DA BAHIA – Yolanda Mohalyi - MAM SP, março de 53 (folder/convite de exposição)
- FRANCOIO, Maria Ângela Serri. *Yolanda Mohalyi*. www.macvirtual.usp.br. Acesso em 21 de julho de 2006.
- IOLANDA MOHALYI – Ambiente Ind. E Com. De Móveis S/A, São Paulo, 011.03.57 (folder/ convite da exposição)
- KLINTOWITZ, Jacob. *Yolanda Mohalyi*. In: MOHALYI, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p. 2-3.
- LEINER, Sheila. Especial para o Jornal O Estado de S. Paulo, 05 de agosto de 1988.
- LEVI, Lisetta. “Opiniões”. In: Catálogo Yolanda Mohalyi –Pinturas e Guaches, Belo Horizonte: Galeria Guignard, 07 de agosto de 1972.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Yolanda Mohalyi*. Catálogo da Exposição Yolanda Mohalyi: São Paulo: Galeria Ambiente, 1957.
- MILIET, Sérgio. *Yolanda Mohalyi – pinturas*. São Paulo: Galeria Vocacional, outubro de 1964.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
Yolanda Mohalyi. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988
(catálogo de exposição).

NÖEL, Bernard. *Yolanda Mohaly*. Paris: Madame Collete, de 12 a 30 de novembro de 1957.

Paulo Victorino - *Yolanda Mohalyi*. Acesse em www.pitoresco.com.br

PEDROSA, Mario, *Yolanda Mohalyi*, Galeria Montmartre Jorge, Rio de Janeiro, 1964.

PFEIFFER, Wolfgang. Apresentação. Catálogo *Yolanda Mohalyi* (in memoriam), de 16 de setembro a 1 de setembro de 1979.

PFEIFFER, Wolfgang. Prefácio do Catálogo da Exposição “Mestres do Abstracionismo Lírico no Brasil”. São Paulo, Galeria Eugénie Villien, 1959.

PINTURA – YOLANDA MOHALYI – Galeria de
Arte São Luís, 04.09.62 (folder/convite de
exposição)

PINTURA ABSTRATA – YOLANDA MOHALYI - Centro de Estudos Brasileiros,
Assunção/ Paraguay – setembro de 76 (folder de exposição)

REZENDE, Lucia Helena Bortolo. *Do Figurativo ao Abstracionismo Lírico: descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978)*, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985 (Dissertação de Mestrado).

YOLANDA MOHALYI – Galeria de Arte Girassol – Campinas, SP 25.03 a 12.04
(folder/convite de exposição)

YOLANDA MOHALYI – Galeria Montmartre Jorge – Rio de Janeiro – 19.05 a 03.06.64
(folder/convite de exposição)

YOLANDA MOHALYI – PINTURAS – Galeria Vocacional, São Paulo, 23.10.64 (folder
de exposição)

NOTAS

i PEDROSA, Mário. “Museu, Instrumento de Síntese”. In: ARANTES, Otília (org.). Mário Pedrosa: Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 298.

ii Um dos maiores desafios dos museus de arte está na ampliação ou ainda na atualização do seu acervo, mantendo um padrão de qualidade e mérito, determinado por estudos e pesquisas. Atualmente, muitas instituições estão sujeitas a toda sorte de oportunidade, uma vez que não podem contar, com uma política permanente de aquisição de obras, por falta de recursos financeiros - característica essa inerente às instituições públicas. Nesse contexto, muitas vezes, para que as lacunas sejam, ainda que precariamente supridas, os museus aceitam doações de obras ou ainda de coleções inteiras que, invariavelmente, ocupam espaços mas não atendem as suas necessidades.

iii Em 3 de setembro de 1962 foi assinada a escritura de doação da Coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado à Universidade de São Paulo. Um primeiro lote de obras, em 1962, e um segundo, de 19 peças, em 15 de janeiro de 1963, prevendo o usufruto por parte dos doadores, que resolveram antecipar a doação em 1973

iv REZENDE, Lúcia Helena Bortolo. *Do Figurativo ao Abstracionismo Lírico – descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985

v MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1998 (catálogo de exposição).

vi Foram seis obras: 03 aquarelas (“Zezé”, “Irmãs”, “Calceteiros”; 01 óleo “Velho” e 02 nus acadêmicos. REZENDE, Lúcia Helena Bortolo. *Do Figurativo ao Abstracionismo Lírico – descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985, p. 26.

vii ALMEIDA, Paulo Mendes d. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

viii Idem.

ix A Semana de Arte Moderna de 1922 resumia uma série de expressões artísticas que já vinham acontecendo desde 1913, destacando a exposição de Lasar Segall que não conseguiu atingir o impacto esperado a um evento moderno num ambiente provinciano como era São Paulo, naquele momento. O estopim realmente foi dado em 1917 com a exposição de Anita Malfatti que acabou sendo intensamente criticada pela intelectualidade brasileira. As diversas opiniões contra e pró-arte de Anita Malfatti auxiliaram a constituição do cenário adequado ao evento da Semana de Arte Moderna. O movimento modernista brasileiro se estendeu, como expressão, das Artes Plásticas à Literatura, da Arquitetura ao Mobiliário, do Teatro à Música. Predominantemente, urbano (concentrado em São Paulo e no Rio de Janeiro), esse movimento era encampado por jovens oriundos de famílias tradicionais e aristocráticas e educados em Paris. Esses jovens prometiam romper com o passado; abandonar os cânones acadêmicos; buscar uma nacionalidade; dar um justo valor ao folclore, e incorporar à brasilidade o indígena, o negro, o imigrante e o camponês. ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*, Perspectiva, 1976.

x Paulo Victorino - *Yolanda Mohalyi*. Acesse em www.pitoresco.com.br

xi Idem.

xii Idem.

xiii GARCIA, Clóvis. *Lasar Segall cenógrafo*. In: *Lasar Segall cenógrafo*, catálogo da exposição Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1996, p. 11.

xiv PEDROSA, Mario, Yolanda Mohalyi, Galeria Montmartre Jorge, Rio de Janeiro, 1964.

xv Lasar Segall fez sua primeira visita ao Brasil, em 1912. Em 1913, expôs em São Paulo e Campinas. Um ano depois, retornou a Dresden. A partir de 1914, participou ativamente do movimento expressionista. Fez sua segunda viagem ao Brasil em 1923, tendo se fixado em São Paulo.

xvi “Então, o pintor se entrega ao Brasil formal e espiritualmente. Sua paleta se enriquece com as nossas cores, suas formas captam os homens e as paisagens da sua nova terra”. ABRIL CULTURAL, *A pintura no Brasil*, Rio de Janeiro: Abril Cultural, s/d, p.44.

- ^{xvii} Para Mário de Andrade: “O encanto da terra est(ava) devorando Lasar Segall (...) O esplendor inédito da terra devorou a arte do Homem”. ANDRADE, Mário. Lasar Segall. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil, São Paulo: Martins, 1965, p. 54.
- ^{xviii} Entre as principais características do Expressionismo têm-se: pesquisa no domínio psicológico; cores resplandecentes, vibrantes, fundidas ou separadas; dinamismo improvisado, abrupto, inesperado; pasta grossa, martelada, áspera; técnica violenta: o pincel ou espátula vai e vem, fazendo e refazendo, empastando ou provocando explosões e, preferência pelo patético, trágico e sombrio. Acesse em: www.historiadaarte.com.br.
- ^{xix} MATTOS, Cláudia Valadão de. *Lasar Segall, expressionismo e judaísmo*, São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 44.
- ^{xx} MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988 (catálogo de exposição), p. 9.
- ^{xxi} Sergio Milliet. Aquarelas e Desenhos da Bahia, MAM SP, 1953.
- ^{xxii} Depoimento Yolanda Mohalyi. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988 (catálogo de exposição), p.10.
- ^{xxiii} Segundo Rodrigo Naves, o artista nutriu uma significativa simpatia pelos humildes sem ser demagogo: “... mas a simpatia de Segall pelos mais humildes (ou Humilhados), não tem nada de demagogia, algo tão freqüente na arte brasileira. A seu ver, aqueles que padecem são os únicos detentores dessa capacidade compassiva, com a chance de oferecer um padrão universal de justiça e igualdade”. Texto *Expressão e Compaixão*, escrito por Rodrigues Naves para o catálogo da retrospectiva O Desenho de Lasar Segall, exposição que fez parte das homenagens prestadas ao grande artista por ocasião do centenário de seu nascimento.
- ^{xxiv} BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ^{xxv} BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ^{xxvi} Jornal A Nação, nº. 2, 29.09.1963. Ano I.
- ^{xxvii} Jornal A Nação, nº. 2, 29.09.1963. Ano I.
- ^{xxviii} MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988 (catálogo de exposição), p. 16
- ^{xxix} LEMK. Mohalyi: o encontro com o espaço cósmico. *Folha de Ilustrada da Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1976.
- ^{xxx} AQUINO, Flávio. *Exposição de pintura paulista*, 19.08.1949.
- ^{xxxi} Aliado a esses acontecimentos partiu de Ulm (Alemanha) o Movimento Concretista em direção à América Latina, chegando primeiramente à Argentina e depois ao Brasil (uma série de conferências foram organizadas para preparação do ambiente frente às novas propostas artísticas) - aqui encontrou as condições atuais para proliferar suas idéias no contexto que se formava, adquirindo maior difusão através das Bienais.
- ^{xxxii} PFEIFFER, Wolfgang. Prefácio do Catálogo da Exposição “Mestres do Abstracionismo Lírico no Brasil”. São Paulo, Galeria Eugénie Villien, 1959.
- ^{xxxiii} LEMK. Folha de S. Paulo. São Paulo, 05 set. 1976.
- ^{xxxiv} Idem.
- ^{xxxv} COELHO, Teixeira. *500 Anos de Pintura no Brasil*, São Paulo: Lemos Editorial, 2000, p. 70.
- ^{xxxvi} COELHO, Teixeira. *500 Anos de Pintura no Brasil*, São Paulo: Lemos Editorial, 2000, p. 72.
- ^{xxxvii} MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988 (catálogo de exposição), p. 18.
- ^{xxxviii} MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988 (catálogo de exposição), p. 11.
- ^{xxxix} KLINTOWITZ, Jacob. *Yolanda Mohalyi*. In: MOHALYI, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p. 2-3.
- ^{xl} KLINTOWITZ, Jacob. *Yolanda Mohalyi*. In: MOHALYI, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p. 2-3.
- ^{xli} REZENDE, Lucia Helena Bortoloto. *Do Figurativo ao Abstracionismo Lírico: Descrição e Análise da Obra da Pintora Yolanda Mohalyi*. In: MOHALY, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, 1988, p. 11-13.
- ^{xlii} LEVI, Lisetta. “Opiniões”. In: Catálogo Yolanda Mohalyi –Pinturas e Guaches, Belo Horizonte: Galeria Guignard, 07 de agosto de 1972.

-
- ^{xliv} MACHADO, Lourival Gomes. *Yolanda Mohalyi*. Catálogo da Exposição Yolanda Mohalyi: São Paulo: Galeria Ambiente, 1957.
- ^{xliv} KLINTOWITZ, Jacob. *Yolanda Mohalyi*. In: MOHALYI, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p. 2-3.
- ^{xliv} KLINTOWITZ, Jacob. *Yolanda Mohalyi*. In: MOHALYI, Yolanda. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p. 2-3.
- ^{xlvi} MACHADO, Lourival Gomes. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria Ambiente, 1957.
- ^{xlvi} NÖEL, Bernard. *Yolanda Mohalyi*. Paris: Madame Collete, de 12 a 30 de novembro de 1957.
- ^{xlvi} NÖEL, Bernard. *Yolanda Mohalyi*. Paris: Madame Collete, de 12 a 30 de novembro de 1957.
- ^{xlvi} FRANCOIO, Maria Ângela Serri. *Yolanda Mohalyi*. www.macvirtual.usp.br. Acesso em 21 de julho de 2006.
- ⁱ FRANCOIO, Maria Ângela Serri. *Yolanda Mohalyi*. www.macvirtual.usp.br. Acesso em 21 de julho de 2006.
- ^{li} PEDROSA, Mário. *Catálogo Galeria Montmartre Jorge*. 1964.
- ^{lii} Entrevista Sérgio Fingermañ a Anna Mae Barbosa. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988, p. 5.
- ^{lii} Entrevista Sérgio Fingermañ a Anna Mae Barbosa. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988, p. 6.
- ^{lii} ABRAMO, Lívio. *Presentacion*. Banco Lar Brasileiro: Assunção, 1959.
- ^{lii} Entrevista Sérgio Fingermañ a Anna Mae Barbosa. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988, p. 6.
- ^{lii} LEIRNE, Sheila. *O Estado de S. Paulo*, 05 de agosto de 1988.
- ^{lii} MILLIET, Sérgio. *Yolanda Mohalyi – pinturas*. São Paulo: Galeria Vocacional, outubro de 1964.
- ^{lii} ZANINI, Walter. *Yolanda Mohalyi – pinturas-guaches*. Belo Horizonte: Galeria Guinard, 1972.
- ^{lii} MILLIET, Sérgio. *Yolanda Mohalyi – pinturas-guaches*. Belo Horizonte: Galeria Guinard, 1972.
- ^{lii} PFEIFFER, Wolfgang. “Yolanda Mohalyi (1909-1978)”. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988, p.p. 8-9.
- ^{lii} PFEIFFER, Wolfgang. *Iolanda Mohalyi*. Galeria de Artes das Folhas, 1958.
- ^{lii} MACHADO, Lourival Gomes. *Yolanda – Aquarelas e Desenhos da Bahia*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, março de 1953.
- ^{lii} ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1975.
- ^{lii} LAUS, Harry. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria Girassol, 1972.
- ^{lii} PFEIFFER, Wolfgang. “Yolanda Mohalyi (1909-1978)”. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: MAC USP, de 02 de agosto a 25 de setembro de 1988, p.8-9.
- ^{lxvi} AJZENBERG, Elza. *Cicillo Acervo MAC USP*. In: AJZENBERG, Elza. *Cicillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 11.
- ^{lxvii} O termo “moderno” ou seu correlato “modernidade” adquire expressividade em meados do século XX, passando a ser o mesmo que “novo”, “novidade”, “avanço” e “progresso”, pois indica o abandono de velhos parâmetros atrasados e a entrada em uma nova época marcada pela ciência e tecnologia. Nas artes, o moderno possui sua máxima consciência simbólica, particularmente nas Artes Cênicas, na Música (pioneiras na modernidade), nas Artes Plásticas, na Poesia e na Literatura. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 231- 232.
- ^{lxviii} AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. *Cicillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 14-15.
- ^{lxix} AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. *Cicillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 14-15.

^{lxx} Na gestão de Walter Zanini (1963-1978), uma cópia em bronze da obra *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, de Umberto Boccioni, foi permutada por uma peça de Henry Moore, *Figura Reclinada em Duas Peças: Pontos*, 1969/1970, com a Tate Modern (Inglaterra).

^{lxxi} Em 1946, o interesse de Francisco Matarazzo Sobrinho pela arte moderna de São Paulo é despertado por Carlos Pintor Alves e pelo irmão do artista Alberto Magnelli, Aldo Magnelli. Exposição-Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977). São Paulo: MAC USP, 1977.

^{lxxii} O MASP foi inaugurado em 2 de outubro de 1947 por Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados e pelo professor Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte na Itália, recém chegado ao Brasil. No acervo estão obras da escola italiana como Rafael, Andrea Mantegna, Botticelli e Bellini; de pintores flamengos como Rembrandt, Frans Hals, Cranach ou Memling. Entre os espanhóis estão Velazquez e Goya. A maior parte do núcleo de arte européia do MASP é de pintura francesa. Contém: os quatro retratos das filhas de Luiz XV, pintados por Nattier, ou as alegorias das quatro estações de Delacroix. Do movimento impressionista, encontra-se várias obras de Renoir, Manet, Monet, Cézanne e Degas. Dos pós-impressionistas é possível encontrar vários quadros de Van Gogh ou de Toulouse-Lautrec. Um dos destaques do acervo, é o espaço dedicado à coleção completa de esculturas de Edgar Degas. Uma coleção de bronzes, feitos em tiragem de 73 peças, só pode ser vista integralmente no Masp e em poucos museus como no Metropolitan em New York, ou no Museu D'Orsay em Paris. www.masp.uol.com.br. Acesso em 31 de julho de 2006.

^{lxxiii} AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 16.

^{lxxiv} AJZENBERG, Elza. A Idéia da Bienal. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18.

^{lxxv} “Todos os demais prêmios posteriormente instituídos se compreendem como sob cláusula de aquisição, passando as obras adquiridas à plena propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Catálogo da I Bienal de São Paulo, 1951).

^{lxxvi} AJZENBERG, Elza. O Incentivador da Arte Contemporânea. In: AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 17.

^{lxxvii} AJZENBERG, Elza. O Incentivador da Arte Contemporânea. In: AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 17.

^{lxxviii} AJZENBERG, Elza. Introdução. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 17.

^{lxxix} AJZENBERG, Elza. Premiações. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18-19.

^{lxxx} AJZENBERG, Elza. Premiações. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18-19.

^{lxxxi} AJZENBERG, Elza. Premiações. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18-19.

^{lxxxii} AJZENBERG, Elza. Premiações. In: AJZENBERG, Elza. *MAC Virtual: Prêmios Bienais*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18-19.

^{lxxxiii} ZANINI, Walter. Exposição-Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), 1977, s/p.

^{lxxxiv} AJZENBERG, Elza. O Incentivador da Arte Contemporânea. In: AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 18.

^{lxxxv} AJZENBERG, Elza. O Incentivador da Arte Contemporânea. In: AJZENBERG, Elza. *Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 18.

^{lxxxvi} O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 22.

^{lxxxvii} Em 1958, Pfeiffer escreve texto para o catálogo da Galeria “Folhas”, demonstrando conhecimento e admiração pela obra de Yolanda Mohalyi.

^{lxxxviii} COSTA, Helouise. Práticas Museológicas em Museus de Arte. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 73.

^{lxxxix} LEINER, Sheila. Especial para o Jornal O Estado de S. Paulo, 05 de agosto de 1988.

^{xc} PFEIFFER, Wolfgang. Apresentação. Catálogo Yolanda Mohalyi (in memoriam), de 16 de setembro a 1 de setembro de 1979.

^{xci} LEINER, Sheila. Especial para o Jornal O Estado de S. Paulo, 05 de agosto de 1988