

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MARIANA LEÃO SILVA

Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine
Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal
de São Paulo

São Paulo

2020

MARIANA LEÃO SILVA

Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine
Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal
de São Paulo

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de mestre

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Arte
Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães
Agência de Fomento: Capes

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586m Silva, Mariana Leão
Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella
Clough e Germaine Richier : mulheres artistas e
prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo
/ Mariana Leão Silva ; orientadora Ana Gonçalves
Magalhães. - São Paulo, 2020.
225 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Bienais de Arte - São Paulo (SP) - Século 20.
2. Mulheres na Arte. 3. Acervo Museológico - São Paulo
(SP). 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte
Contemporânea. 5. Bienal de São Paulo. I. Magalhães,
Ana Gonçalves, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do(a)
orientador(a)**

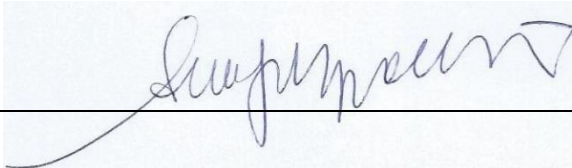
Nome do(a) aluno(a): Mariana Leão Silva

Data da defesa: 24/ 04/2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Ana Gonçalves Magalhães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/06/2020



Nome: SILVA, Mariana Leão

Título: Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Área de concentração: Teoria e Crítica da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof.^a Ana Gonçalves Magalhães, que desde a Iniciação Científica me orientou com tanta generosidade e gentileza. Por me apresentar ao mundo da História da Arte e por me ensinar a fazer pesquisa. Também pelo apoio e encorajamento nos momentos mais difíceis. Foi um prazer e aprendizado enorme poder conviver com uma professora e pesquisadora que admiro tanto.

A CAPES, pelo apoio financeiro que me permitiu a dedicação exclusiva a esta pesquisa.

À Prof.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni, pelas aulas fascinantes que me colocaram em contato com os temas que inspiraram essa pesquisa. Pelas conversas, carinho e também pelas contribuições em minha qualificação.

À Prof.^a Ana Cândida de Avelar, por ensinar e estimular a leitura das obras em suas aulas, pelo incentivo e sugestões valiosas em minha qualificação.

A Alexandre Dacosta, por ter me dado acesso ao seu arquivo familiar. Pela disposição e gentileza com que me recebeu e pela conversa animada.

Ao Prof. Marco Butti, por ter sido tão gentil em responder minhas dúvidas sobre gravura e ter me convidado para assistir suas aulas.

A Andrea Pacheco, Sara Vieira Valbon, Paulo Marquezini e Neuza Maria Falavigna Brandão, por toda a ajuda nos caminhos burocráticos.

À equipe da Biblioteca Lourival Gomes Machado, em especial Lauci Bortoluci e Anderson Massao Tobita, por todo o auxílio.

A Ana Paula Marques e Marcele Souto, do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo por me receberem e ajudar em minhas consultas.

À equipe da Seção de Catalogação e Documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP, em especial a Michelle Alencar, que sempre foi muito atenciosa e extremamente eficiente.

Um agradecimento aos profissionais das demais bibliotecas e arquivos que visitei durante a pesquisa: Biblioteca Nacional, Biblioteca Mário de Andrade e os arquivos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A Alessandra Fernandes, pela revisão atenta e cuidadosa.

A Marina Mazze Cerchiaro, que conheci pela coincidência de afinidade de nossas pesquisas e que se tornou, além de uma grande colaboradora desta dissertação, uma verdadeira amiga. Obrigada por ter dividido livros, documentos e dados.

A Marina Barzon e Mariana Sacon Frederico, minhas amigas desde a graduação e companheiras de pesquisa, agradeço pelas leituras, indicações, incentivos e por estarem sempre dispostas a me ouvir. A contribuição de vocês foi essencial.

A Rachel Vallego, pelo abrigo, desabafo e por me socorrer em muitas das minhas dúvidas. A Renata Rocco, Patrícia Freitas e Fernando Oliveira, pelas leituras e pela amizade.

Aos demais amigos de pesquisa que também contribuíram de diversas maneiras nessa dissertação: Fabiana Aiolfi, Regina Teixeira de Barros, Andrea Ronqui, Breno Marques e Milena Sales.

A Geovana Martinez, amiga artista, que gentilmente me ajudou em minhas dúvidas sobre gravura.

Agradeço também aos amigos que estiveram ao meu lado e tornaram este caminho mais leve: Victor Grizzo, Victor Bertocchi, Paulo Khoury, Laryssa Fresse, Gustavo Rosseto, Filipe Buchmann, Paulo Freitas e Haruka Yasufuku.

A Flávia Guerra, amiga querida, que além do apoio constante, também me ajudou revisando textos e resumos em inglês.

A Lucas Carvalho, que tem sido um verdadeiro companheiro, pelo incentivo, escuta, carinho e por tantos sorrisos. Agradeço também por toda a ajuda na formatação de tabelas e caderno de imagens.

A meus pais, Xênia e Donizete, pelo apoio e carinho incondicionais. Por acreditarem em mim e me acolherem sempre que precisei, por torcerem e vibrarem ao meu lado. Obrigada por tanto!

RESUMO

A dissertação tem como intuito analisar a premiação de mulheres artistas na Primeira Bienal de São Paulo, em 1951. A hipótese é que ao concentrar a atenção nas personagens femininas encontram-se elementos, artistas e poéticas que ficaram às margens das narrativas sobre a Bienal e poderiam dar uma nova luz ao entendimento do evento. Assim, a pesquisa parte de um estudo de caso para propor novas perspectivas para a história da Bienal, contestando sua narrativa tradicional como uma história única. As obras e artistas premiadas, e portanto estudadas neste trabalho, são: “Natureza-morta” (1951) de Maria Leontina, “Estrada de Ferro Central do Brasil” (1924) de Tarsila do Amaral, “A floresta” (1946) de Germaine Richier e um conjunto de cinco gravuras de Prunella Clough (“Medusa” de 1949, “Milho” de 1949, “Rede para enguias” de 1949, “Natureza morta com pêra” de 1950 e “Planta em estufa” de 1950). Todas foram premiadas na categoria de aquisição do evento, o que significava a incorporação das obras ao acervo do antigo MAM de São Paulo, atualmente coleção do MAC USP. Com este recorte, a pesquisa ilumina obras desta instituição que não haviam sido estudadas anteriormente, à exceção da celebrada obra de Tarsila, que mesmo assim carecia de um estudo que a explorasse em seu contexto de incorporação ao acervo do museu. De fato, o estudo centrado nas premiações femininas permite levantar aspectos pouco estudados e desvalorizados nas narrativas sobre a Bienal, como a pluralidade e a importância de poéticas figurativas no evento e os prêmios de aquisição. Sublinha-se nesse sentido que a pesquisa também suscita uma reflexão sobre esta categoria de premiação, que realmente merece maior atenção, permitindo compreender a dimensão duradoura de um evento marcado por seu caráter efêmero.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo. Mulheres artistas. Relações de gênero. Prêmios de aquisição. Coleção MAC USP.

ABSTRACT

The dissertation aims to analyze the award of women artists at the First Biennial of Sao Paulo, in 1951. The hypothesis is that by focusing attention on the female characters, there are elements, artists and poetics that were on the margins of the narratives about the Biennial, and that could shed a new light on the understanding of the event. Therefore, the research starts with a case study to propose new perspectives for the history of the Biennial, challenging its traditional narrative as a unique story. The awarded works and artists, hence studied in this work, are: “Estrada de Ferro Central do Brasil” (1924) by Tarsila do Amaral, “Natureza-morta” (1951) by Maria Leontina, “A floresta” (1946) by Germaine Richier and a set of five prints by Prunella Clough (1949’s “Medusa”, 1949’s “Milho”, 1949’s “Rede para enguias”, 1950’s “Natureza morta com pêra”, 1950’s “Planta em estufa”). All of them were awarded in the category of acquisition of the event, which meant the incorporation of the works in the collection of the former MAM of São Paulo, currently the MAC USP collection. Thereby, the research illuminates works by this institution that had not been previously studied, except for Tarsila’s celebrated painting which, however, still lacked a study that explored it in its context of incorporation into the museum's collection. In fact, the study centered on women's awards allows to raise aspects that have been little studied and devalued in the narratives about the Biennial, such as the plurality and importance of figurative poetics in the event and the acquisition prizes. In this regard, it is emphasized that the research also raises a reflection on this category of awards, which really deserves greater attention, allowing us to understand the lasting dimension of an event marked by its ephemeral character.

Keywords: Biennial of Sao Paulo. Women artists. Gender relations. Acquisition prizes. MAC USP Collection.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Presença feminina e masculina na Primeira Bienal de São Paulo	57
Tabela 2 – Prêmios internacionais nas Bienais de São Paulo (1951-1963)	81
Tabela 3 – Prêmios nacionais nas Bienais de São Paulo (1951-1963)	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 UM NOVO OLHAR PARA A PRIMEIRA BIENAL DE SÃO PAULO.....	17
1.1 Construindo a Primeira Bienal: Yolanda Penteadó e Maria Martins.....	23
1.2 Um panorama da exposição.....	36
1.3 A presença de mulheres artistas: uma perspectiva numérica.....	56
2 A PREMIAÇÃO NA PRIMEIRA BIENAL DE SÃO PAULO.....	60
2.1 Prêmio por prêmio.....	64
2.2 Prêmios de aquisição e mulheres artistas.....	79
3 OS PRÊMIOS DE MULHERES ARTISTAS.....	86
3.1 A premiação de Maria Leontina.....	86
3.1.1 Maria Leontina.....	86
3.1.2 “Natureza-morta” de 1951.....	92
3.1.3 O segundo prêmio de pintura nacional.....	98
3.2 A premiação de Tarsila do Amaral.....	125
3.2.1 Tarsila do Amaral.....	126
3.2.2 “Estrada de Ferro Central do Brasil” de 1924.....	129
3.2.3 O terceiro prêmio de pintura nacional.....	134
3.3 A premiação de Prunella Clough.....	142
3.3.1 Prunella Clough.....	143
3.3.2 Gravuras de Prunella Clough.....	151
3.3.2.1 “Milho” de 1949.....	154
3.3.2.2 “Rede para enguias” de 1949.....	155
3.3.2.3 “Planta em estufa” de 1950.....	156
3.3.2.4 “Medusa” de 1949.....	158
3.3.2.5 “Natureza-morta com pêra” de 1950.....	159
3.3.3 O segundo prêmio de gravura estrangeira.....	160
3.4 A premiação de Germaine Richier.....	163
3.4.1 Germaine Richier.....	163
3.4.2 “A Floresta” de 1946.....	175
3.4.3 O terceiro prêmio de escultura estrangeira.....	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	188
ANEXO A – PARTICIPAÇÃO E PREMIAÇÃO DE MARIA LEONTINA E MILTON DACOSTA NAS BIENAS DE SÃO PAULO.....	195
ANEXO B – CADERNO DE IMAGENS.....	196

INTRODUÇÃO

O desejo de investigar a presença de mulheres artistas no contexto da Bienal de São Paulo surgiu de uma sincronia viabilizada pela riqueza de possibilidades da graduação em história na Universidade de São Paulo (USP). No mesmo ano em que realizei no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) uma pesquisa de iniciação científica sobre o funcionamento dos prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo, sob a orientação da Prof.^a Ana Gonçalves Magalhães, tive a felicidade de cursar a disciplina “Arte, gênero e sociedade”, ministrada pela Prof.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

Minha pesquisa de iniciação científica se inseria na proposição feita pela Prof.^a Ana Magalhães de reavaliar o estatuto do conjunto de obras provenientes através de prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo, hoje parte expressiva do acervo do MAC USP¹. Como se sabe, a Bienal de São Paulo era um evento do antigo MAM, tendo sido separada deste em 1962, quando se tornou a Fundação Bienal. Foi no processo conturbado de separação das duas instituições que o MAC USP foi criado, com a doação de todo o acervo do antigo MAM para a USP em 1963. Até este momento de separação, a Bienal de São Paulo alimentou regularmente este acervo com um número expressivo de obras através dos prêmios de aquisição instaurados desde a primeira edição do evento, em 1951. Segundo Magalhães, este conjunto do acervo era tomado pela historiografia como de “segunda ordem”, por uma suposta falta de critério na escolha das obras. Discordando dessas interpretações, a pesquisadora apontava a necessidade de um estudo mais aprofundado que reavaliasse a premiação de aquisição, trazendo um novo entendimento para esse conjunto de obras do acervo do museu. Minha pesquisa de iniciação científica se inseria neste contexto, contribuindo com um levantamento documental extensivo no Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo. O resultado desta pesquisa documental foi a identificação de um sistema bastante estruturado no funcionamento da premiação de aquisição, que explicitava o papel do júri de premiação na escolha dessas obras. Desta maneira, pudemos comprovar que este conjunto foi resultado de escolhas feitas por críticos de renome, assim como os prêmios regulamentares. A necessidade de valorização desse conjunto de obras passa, inclusive, pela sua rica possibilidade como material de estudo, uma vez que reflete escolhas

¹ Esta proposta se materializou com a exposição “Um outro acervo do MAC USP – prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951 – 1963” de 2012. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Um outro Acervo do MAC USP - prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951-1963*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012 (Folder de Exposição). Ver também o artigo: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.” *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV, p. 112-128, 2015.

feitas à luz do momento, antes da consolidação de uma narrativa de arte moderna feita à posteriori.

Já o curso ministrado pela Prof.^a Simioni despertava muitas questões sobre a especificidade do caso brasileiro no que tange ao papel desempenhado por mulheres artistas nos circuitos modernistas e na posterior consolidação de uma História da Arte Moderna Brasileira. A história da arte feminista concentrada nos casos europeus e norte-americanos desenvolveu suas teorias em torno do problema de exclusão de mulheres artistas, especialmente evidente nas narrativas canônicas da História da Arte Moderna internacional e nas coleções de museus². Este paradigma não é observável no ambiente brasileiro, uma vez que duas mulheres, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, foram protagonistas das narrativas sobre a inauguração do modernismo no país. Este fato levou a uma percepção de que ser uma mulher artista, a partir do século XX, não seria um entrave em nossos circuitos artísticos, diferentemente dos Estados Unidos e da Europa³. Este contexto de maior abertura para mulheres artistas levou a uma falta de questionamentos feministas na historiografia da arte no Brasil até perto do final do século

² O artigo publicado por Linda Nochlin nos anos 1970, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, tornou-se consagrado por ser pioneiro ao analisar a ausência de artistas mulheres na história da arte. Desde então, uma chamada história da arte feminista se consolidou. Griselda Pollock e Gill Perry escreveram textos importantes para refletir sobre essas exclusões no contexto específico da arte moderna. C.f.: NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?”. *Art and Sexual Politics*. New York, Macmillan Publishing Co., 1973; PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1995; POLLOCK, Griselda. “Modernity and Spaces of Femininity”, In: *Vision and Difference*. Routledge: London, 1988.

³ Em um artigo intitulado *Brazilian female artists and the market: a very unique encounter*, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Bruna Fetter partem da constatação de que o mercado de arte brasileiro atual é liderado por artistas mulheres, condição exatamente oposta em relação ao mercado internacional, para abordar os aspectos históricos e sociais dessa especificidade. As autoras levantam dados muito importante para reflexão, inclusive sobre a contradição entre os números reduzidos de obras de mulheres artistas nas coleções nacionais e o lugar de prestígio e destaque absoluto que algumas delas adquiriram – como é o caso de “A Negra” de Tarsila do Amaral no MAC USP e o pavilhão de Adriana Varejão em Inhotim. Simioni e Fetter também destacam que existia entre mulheres artistas brasileiras uma noção de que o gênero não é uma problemática para nosso ambiente artístico. Nas palavras das autoras, “Sob uma perspectiva simbólica – em um campo em que o simbólico é absolutamente central – o gênero não é visto como obstáculo para o sucesso profissional”.

Para explorar como este cenário mais favorável às artistas do sexo feminino se formou, as autoras ponderam que existiu nos anos 1960 e 1970 uma simultaneidade entre as origens do cenário de arte contemporânea no Brasil e a consolidação do mercado de arte no país, bem como das instituições museológicas e escolas de formação artística (atrelados à criação do cânone nacional modernista em torno de Tarsila e Anita). A hipótese das autoras é de que o desenvolvimento de um circuito de arte contemporânea em um ambiente que considerava duas mulheres artistas como mitos da arte nacional originou uma percepção de igualdade que impactou na realidade que estava sendo construída. Nesse cenário nomes como Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel se tornaram importantes nos circuitos de arte contemporânea, reforçando esta percepção. Entretanto, a maior abertura para os indivíduos do sexo feminino também significou a falta de discursos feministas no campo da arte do país. Ao contrário da experiência norte-americana, a arte brasileira do final do século XX não viveu os questionamentos dos papéis tradicionais atribuídos ao masculino e ao feminino, sendo inclusive muito reticente em relação às poéticas e questionamentos feministas. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & FETTER, Bruna. *Brazilian female artists and the market: a very unique encounter*. *Novos estudos CEBRAP*, v. 105, p. 241-255, 2016. Disponível em http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1644/file_1644.pdf. Acesso em: 18 ago. 2016.

XX, enquanto esta perspectiva se desenvolvia nos Estados Unidos e Europa desde a década de 1970. Especialmente em relação ao período da arte moderna, observam-se até hoje poucos estudos que, ao analisar nosso ambiente artístico, investigam a atuação de mulheres artistas levando em consideração as diferenças sociais entre os gêneros e os possíveis impactos de noções pré-concebidas, e extremamente arraigadas, de feminilidade e masculinidade.

Diante das reflexões proporcionadas pelo curso e motivada pela ausência de estudos que se concentrassem, sob esta perspectiva, na Bienal de São Paulo em sua fase inicial⁴ e no ambiente artístico brasileiro da época, surgiram perguntas fundamentais que originaram essa pesquisa: Como se deu a presença de mulheres artistas na Bienal de São Paulo? A Bienal, um evento que articulava o ambiente artístico nacional e internacional, poderia expressar alguma diferença em relação à participação e prestígio de mulheres artistas brasileiras e estrangeiras? Esta diferença realmente existia naquele momento?

A partir dessa questão inicial, a pesquisa se desenvolveu sob a orientação cuidadosa da Prof.^a Ana Magalhães, que acolheu esta proposta, me ajudando a delinear-la dentro de uma perspectiva mais próxima das investigações da história da arte⁵. A opção por uma perspectiva de estudo de caso, centrada na premiação de mulheres artistas na 1ª Bienal de São Paulo, surgiu pela possibilidade de refletir sobre estes temas de maneira qualitativa, além de permitir uma análise centrada nas obras, que hoje fazem parte do acervo do MAC USP. Na primeira edição da Bienal, em 1951, 36 artistas foram premiados, sendo quatro mulheres. As obras laureadas destas artistas são o principal objeto de estudo desta pesquisa: “Natureza-morta”, de 1951, de Maria Leontina e “Estação de Ferro Central do Brasil”, de 1924, de Tarsila do Amaral, ambas óleo sobre tela; a escultura em bronze “A Floresta”, de 1946, de Germaine Richier e as litografias de Prunella Clough (“Medusa”, de 1949, “Rede para enguias”, de 1949, “Milho”, de 1949, “Planta em estufa”, de 1950 e “Natureza morta com pêra”, de 1950).

Embora numericamente diminuta, uma análise centrada na premiação dessas artistas não poderia partir de uma perspectiva de preterimento. Afinal, esta proposta só se torna possível justamente pela sua presença e premiação. A passagem dessas artistas pela Bienal consiste em

⁴ Enquanto desenvolvíamos nosso projeto, conhecemos a pesquisadora Marina Cerchiaro, que também está desenvolvendo um estudo sobre mulheres escultoras na Bienal de São Paulo em sua tese de doutorado. Também passamos a integrar um grupo de pesquisa “Bienais de São Paulo: poder, arte e gênero” coordenado pela Prof.^a Ana Paula C. Simioni no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Este grupo faz parte de um projeto maior, vinculado ao ARTLAS/LABEX (École Normale Supérieure - rue d’Ulm), coordenado por Béatrice Joyeux-Prunel, que tenciona realizar uma pesquisa comparativa entre diversas Bienais, tais como Veneza, São Paulo, Paris, entre outras. O grupo brasileiro se dedica a analisar tais eventos a partir de perspectivas e metodologias históricas e sociológicas, o que, nesse sentido, trata-se de estudar os catálogos promovidos pelas Bienais entre 1951 e 1969 (na primeira fase do projeto), indexando-os à base digital do projeto BASART e debruçando-se sobre eles enquanto fontes analíticas.

⁵ Referimo-nos à história da arte enquanto disciplina, em contraposição a uma perspectiva da sociologia da arte.

um momento de prestígio e consagração em suas trajetórias, e deve ser analisada a partir dessa interpretação. Diante da predominância na historiografia da arte feminista de estudos voltados para a explicação sobre o preterimento e exclusão de mulheres na esfera artística, destacamos duas referências metodológicas fundamentais para esta pesquisa que levantaram caminhos de análise para além desse paradigma.

Em sua tese de livre-docência, Simioni analisou os processos de consagração de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Regina Gomide Graz⁶. Especialmente no caso das duas primeiras, a autora demonstra a necessidade e fertilidade de análises que refletem sobre gênero em trajetórias de mulheres artistas celebradas. A autora também propõe que o caso excepcional brasileiro sinaliza a necessidade de refletir sobre a presença de mulheres no campo da cultura em uma perspectiva mais ampla:

O estudo sobre a exclusão está animado por uma agenda política, a saber, a de que a presença do sexo feminino nos indicadores quantitativos seria um dos objetivos finais do movimento. Evidentemente é uma pauta importante, sem a qual as artistas e suas obras sequer apareceriam. Mas é preciso ir além. Pensar em termos de gênero significa trabalhar com o significado socialmente atribuído ao feminino e ao masculino, lugares sociais/discursivos/imagéticos, que atravessam os corpos, as instituições, as práticas sociais. Um dos problemas é acreditarmos que a simples presença quantitativamente equilibrada das mulheres em exposições, em museus, em coleções privadas, no mercado artístico seria a conclusão de um processo de equalização dos gêneros, ou melhor, o sintoma definitivo de uma igualdade social, política e cultural mais ampla. A presença de mulheres no campo da cultura, não traz necessariamente consigo uma valorização imediata dos lugares e dimensões sociais atribuídas ao “feminino”.⁷

Como se observa no trecho, Simioni aponta que a presença de mulheres artistas em espaços de consagração não significa automaticamente uma igualdade social, política e cultural entre os gêneros e, portanto, não exclui a necessidade de análises sob esta perspectiva.

Outra referência fundamental para esta pesquisa é o artigo “The Gaze and The Look: Women with Binoculars – A Question of Difference” de Griselda Pollock⁸. A partir de obras de Degas e Mary Cassatt, o texto analisa o tema do olhar “questionando suas condições e efeitos, tanto em produzir, como em deslocar, as divisões que chamamos de ‘diferença sexual’” (tradução nossa)⁹. Apesar do tipo de análise de obras realizada pela autora não ser compatível com os trabalhos selecionados nessa pesquisa, sua reivindicação por uma perspectiva feminina

⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: IEB USP, 2018. Tese (Livre Docência)

⁷ Idem Ibidem, p. 360 – 361.

⁸ POLLOCK, Griselda. “The gaze and the look: women with binoculars – a question of difference” e “Degas/Images/Women: Women/Degas/Images: What difference does feminism make to art history?” In: *Dealing with Degas: representations of women and the politics of vision*. New York, Universe, 1992.

⁹ “This paper is such an attempt to read the trope of the gaze as a question of difference, that is to say questionings its conditions and its effects in both producing and displacing the divisions we call ‘sexual difference’”. Idem Ibidem, p.107.

é bastante interessante. Os conceitos de feminino e masculino utilizados por Pollock são fruto de uma perspectiva pós-estruturalista, que entende estes termos como parte de um sistema construído em um processo social, psicológico e cultural, e não como diferenças inatas e naturais. Como a autora argumenta, em nossa sociedade a perspectiva masculina é culturalmente hegemônica, restando ao feminino o lugar de “outro”, como objeto passivo. Contra a manutenção desta hegemonia, Pollock defende a necessidade de buscar pelos desejos, olhares, lógicas e perspectivas de mulheres, criando análises e narrativas que falam sobre, e de, um lugar feminino.

Ao propor um estudo sobre a 1ª Bienal de São Paulo centrado nas premiações de mulheres artistas, partimos da hipótese de que encontraríamos uma perspectiva inédita, que permitiria um novo entendimento sobre o evento. Mesmo que estas artistas tenham alcançado prestígio na Bienal, buscar um ponto de vista feminino, como Pollock preconiza – e refletir sobre os significados atribuídos a este feminino, como proposto por Simioni – suscita elementos, poéticas e questões não englobadas pelas narrativas tradicionais do evento. Na verdade, as próprias artistas não obtiveram tanto destaque nessas narrativas, que priorizaram outras obras e artistas premiados, em especial a escultura “Unidade tripartida” de Max Bill. Desta maneira, a pesquisa parte do estudo de caso da primeira edição do evento para propor novas perspectivas para a Bienal de São Paulo, contestando a narrativa consolidada pela História da Arte brasileira como uma história única, no conceito trazido por Chimamanda Ngozi Adichie¹⁰. Ou, em referência à Walter Benjamin, podemos dizer que a pesquisa pretende escovar a história da Bienal de São Paulo à contrapelo¹¹.

O primeiro capítulo consiste em um passo introdutório de recuperar a história da 1ª Bienal de São Paulo. O texto percorre desde os momentos iniciais de concepção e organização do evento até sua inauguração, buscando compreender o que foi exibido por uma parte das delegações participantes através dos textos de apresentação publicados no catálogo. Apesar de ter como principal intuito a contextualização necessária para a análise das premiações de mulheres artistas, o capítulo já confere maior destaque às personagens e agências femininas, buscando a nova perspectiva proposta pela pesquisa.

Nesse sentido, o estudo destaca o envolvimento de Yolanda Penteado, uma mulher que teve uma importância central na organização da Bienal ao exercer uma função diplomática e de

¹⁰ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia Das letras, 2019.

¹¹ BENJAMIN, Walter. “As Teses sobre o Conceito de História”. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1985.

anfitriã, orquestrando relações sociais completamente fundamentais para a existência do evento. A agência de Penteados não é esquecida pela historiografia. Entretanto, a pesquisa analisou seu papel buscando dar-lhe não só uma maior valorização ainda necessária, como também compreender o quanto sua atuação foi marcada pelas divisões sexuais de espaço e trabalho. Outras mulheres que aparecem em maior destaque no capítulo são as artistas Maria Martins e Séraphine Louis. Destacamos a primeira por ter sido selecionada como um dos oito convidados especiais da delegação brasileira, além de também estar envolvida na dimensão organizacional, ao lado de Penteados. Já a pintora francesa Séraphine Louis aparece como uma das poucas mulheres artistas mencionadas nos textos de apresentação das principais delegações estrangeiras, além de sua participação ter sido muito divulgada pela imprensa brasileira. O capítulo termina com um levantamento numérico de homens e mulheres artistas por delegação na 1ª Bienal, para ajudar a compor uma percepção sobre a presença feminina nesse ambiente.

O segundo capítulo tem como objetivo apresentar as obras e artistas premiados na 1ª Bienal de São Paulo, também com o intuito de contextualizar a premiação de mulheres artistas. Esta análise permitiu notar que dos 36 artistas mencionados na ata do júri de premiação, apenas quatro são mulheres. Um dado em comum dessas quatro premiações, tão distintas, tanto pela nacionalidade e estatuto das artistas, quanto pelos suportes e diferentes poéticas, chama a atenção. Todas as artistas premiadas nesta edição ganharam prêmios na categoria de aquisição, não havendo nenhuma artista ganhadora de prêmios regulamentares. Estes eram considerados os maiores prêmios do evento e seriam concedidos à melhor obra de sua categoria. Esse fato suscitou uma reflexão sobre os prêmios de aquisição, cuja necessidade de reavaliação foi apontada pela Prof.^a Ana Magalhães com a exposição “Um outro acervo do MAC USP – prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951 – 1963”, de 2012¹². Acrescentamos também nesse capítulo um levantamento com a porcentagem de mulheres artistas premiadas por categoria nas primeiras sete edições da Bienal (entre 1951 e 1963) para investigar a possível relação entre os prêmios de aquisição e as premiações femininas.

Por fim, o terceiro capítulo se dedica à análise das obras premiadas e à reflexão sobre a premiação das quatro mulheres artistas: Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier. Essas reflexões seguem uma estrutura tripartite: primeiramente realizando uma apresentação da artista em que se delineiam alguns aspectos de sua trajetória relacionados à participação da Bienal e às questões levantadas pelos estudos de gêneros em história da arte; a análise da obra propriamente dita; e uma reflexão sobre a presença e premiação na Bienal. É

¹² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Um outro Acervo do MAC USP - prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951- 1963.*, op. cit.

evidente o destaque conferido ao subcapítulo de Maria Leontina, que se justifica pelo fato de a artista ter sido considerada concorrente ao Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional contra Danilo Di Prete. Além das questões levantadas pela perda desta disputa, isso também significou um maior destaque na imprensa e comentários críticos da época, enriquecendo sua análise.

Destaca-se a contribuição importante da pesquisa para o conhecimento de obras provenientes da Bienal que fazem parte do acervo do MAC USP. De modo especial, a análise das obras de Maria Leontina, Germaine Richier e Prunella Clough, que foram pouco estudadas, contribui, não apenas ampliando o entendimento sobre as obras em si, como também enriquecendo o debate sobre o que era considerado arte moderna no período em questão. Neste sentido, a pesquisa em história da arte aqui proposta pode complementar outras perspectivas de análise, como a da sociologia da arte, por exemplo.

A perspectiva pontual e bastante seletiva desta pesquisa, concentrada apenas nas mulheres artistas premiadas na primeira edição da Bienal, não é capaz de responder totalmente às questões mais amplas relacionadas à presença de mulheres artistas no ambiente artístico brasileiro daquele momento. Entretanto, acredito que este estudo contribui para essas reflexões, levantando novos dados e ajudando a formular novos questionamentos.

1 UM NOVO OLHAR PARA A PRIMEIRA BIENAL DE SÃO PAULO

A historiografia sobre a Bienal de São Paulo já analisou este fenômeno artístico envolvendo-o com as esferas política, econômica e social. Estas narrativas não se furtaram a associar o surgimento de tal evento às complexas redes de interesses econômicos presentes em uma cidade em desenvolvimento como São Paulo em 1950¹³. Ou em compreender as relações existentes entre a Bienal e as políticas da Guerra Fria, analisando, inclusive, como esta polarização ideológica do período adentrou as produções artísticas e suas poéticas¹⁴. Também não deixou de salientar seu aspecto de consolidação de uma burguesia “nova-rica”, industrial e imigrante, da qual Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), seu fundador e patrono, fazia parte¹⁵. O estudo que aqui se apresenta pretende investigar mais uma dimensão das relações sociais e econômicas atreladas à Bienal: as relações de gênero¹⁶.

Este primeiro capítulo se propõe à atividade introdutória de percorrer a história da 1ª Bienal de São Paulo. Esta ambientação preliminar já se estrutura com a intenção de destacar e compreender a atuação de mulheres que fizeram parte do evento, seja em atividades organizacionais, ou como artistas. Dessa forma espera-se não só poder suscitar questões e análises referentes às relações de gênero, como também explorar uma nova perspectiva da narrativa da Bienal, centrada nas agências e perspectivas femininas.

...

A 1ª Bienal de São Paulo foi um grande marco no ambiente artístico brasileiro, não apenas por dar início a um evento, e posteriormente instituição, que existe há quase 70 anos, mas também por ter sido o primeiro evento artístico brasileiro de grande porte com pretensões internacionais. Lourival Gomes Machado (1917-1967), naquele momento diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (antigo MAM) e de sua Bienal, expressa na apresentação do catálogo do evento suas principais intenções: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contacto (sic) com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo

¹³Cf. ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 32 - 34; MESQUITA, Ivo. “Bienais bienais bienais bienais bienais bienais”. *Revista USP*. São Paulo: n. 52, dez. 2001/fev. 2002, p. 74- 77.

¹⁴Cf. ALAMBERT & CANHÊTE, op. cit., p. 45 - 47; AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 16 - 17.

¹⁵Cf. ALAMBERT & CANHÊTE, op. cit., pp. 32 - 34; AMARANTE, Leonor, op. cit., p. 31.

¹⁶A pesquisa em curso de Marina Cerchiaro também se propõe a estudar a Bienal sob a ótica de gênero. Cf.: CERCHIARO, Marina Mazze. *Escultoras dos trópicos: Participação feminina e relações de gênero nas Bienais de São Paulo (1951 - 1965)*. Tese de doutorado em desenvolvimento no Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Simioni.

que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial.”¹⁷. O “vivo contato” esperado por Gomes Machado significava de um lado o impacto que a recepção da arte moderna produzida em outros países, especialmente os grandes centros culturais, poderia ter para a educação do público brasileiro e no trabalho dos nossos artistas, e do outro a própria inserção dessa produção local nos circuitos internacionais.

Sobre este último aspecto, Aracy Amaral expressou uma opinião mais cética. Segundo a historiadora da arte, “sempre, regularmente, fora uns poucos críticos interessados em ver o que se passa aqui, artistas e críticos estrangeiros sempre vieram para ser vistos, nunca para ver. Nunca lhes interessou, a não ser, como disse, aqueles que tinham uma relação particular, pessoal, com um grupo ou alguns artistas.”¹⁸. Talvez esta afirmação seja verdadeira para grande parte das atitudes estrangeiras diante da produção brasileira, entretanto é necessário relativizá-la. Houve interesses pontuais de alguns desses agentes em relação a alguns de nossos artistas, como admite a historiadora. Se seriam esses interesses fruto de relações pessoais é preciso analisá-los individualmente. Também seria necessário refletir sobre o que se entende por relações pessoais nesse contexto, uma vez que a história da arte como um todo é fruto de relações entre agentes do meio artístico, incluindo-se, além dos artistas, críticos, galeristas e colecionadores.

No caso da 1ª Bienal, destaca-se o possível convite feito a três artistas brasileiros, Bruno Giorgi (1905-1993), Marcelo Grassmann (1925-2013) e Maria Leontina (1917-1984), para expor em Paris como consequência direta de seus desempenhos e visibilidade na Bienal¹⁹. Também devemos apontar o entusiasmo do crítico Jacques Lassaingne²⁰ (1911-1983) em relação à Leontina, que será explorado mais detidamente no terceiro capítulo da dissertação e não parece apontar para relações pessoais anteriores ao evento. Não se tem dúvidas de que, embora a Bienal não tenha alçado São Paulo à mesma condição de cidades verdadeiramente centrais para os circuitos artísticos mundiais, como Paris, Nova York, ou mesmo Veneza, a cidade entrou nesse mapa de circulação artística internacional. O clipping do arquivo histórico Wanda

¹⁷CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo. 1ª Ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 15.

¹⁸AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”. *Revista USP*. São Paulo: n. 52, dez. 2001/fev. 2002, p. 21.

¹⁹Não encontramos nenhum vestígio de que essa exposição tenha ocorrido de fato. Cf. “Bruno Giorgi, Grassmann e Maria Leontina convidados para expor em Paris”, *Folha da Manhã*, 23 de dezembro de 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

²⁰Crítico de arte francês que participou desta edição da Bienal como comissário do país, sendo responsável por supervisionar o envio e montagem das obras, e como membro do júri de premiação.

Svevo permite avaliar que, além de bem documentada na imprensa brasileira²¹, a 1ª Bienal de São Paulo foi noticiada em diversas cidades estrangeiras²², demonstrando sua relevância.

Ainda sobre esta questão, não podemos ignorar que, para além das grandes pretensões da Bienal para as artes plásticas nacionais, havia também um interesse que se voltava para outras possibilidades que o empreendimento poderia proporcionar, ultrapassando o âmbito artístico. A “posição de centro artístico mundial” esperada para São Paulo por Lourival envolve questões de poder político e econômico, que dialogam com o crescimento da cidade. Eram patentes naquele momento as vantagens econômicas e políticas para a cidade de São Paulo em sediar um evento artístico internacional. Uma maior circulação de pessoas, especialmente figuras importantes da política e economia do período, era esperada²³. Tal expectativa pode ser observada pela parceria feita com as companhias aéreas de transporte, que anunciavam preços especiais para viagens de brasileiros residentes em outros estados e mesmo para os visitantes internacionais²⁴. Também é preciso lembrar que a grande força propulsora do evento, o casal Matarazzo e Penteado, não atuaram desinteressadamente como grandes mecenas. Mais especificamente o exercício de Francisco Matarazzo Sobrinho como grande gestor da arte moderna, proveniente de uma burguesia industrial, ocorre em conformidade com as práticas deste setor da economia em outros territórios²⁵, envolvendo ambições econômicas e políticas.

²¹Todo a extensa documentação do Clipping da Bienal confirma esta afirmação. A título de exemplo, recorda-se aqui que as colunas de Antonio Bento no *Diário Carioca* e de Campofiorito no *O jornal*, também do Rio de Janeiro, acompanharam todos os processos e notícias da Bienal antes e durante o evento. Cf. Clipping 1ª Bienal de São Paulo no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo

²²Alguns exemplos: Sem título, *Jornal do comércio* (Lisboa), 17 ago. 1951; “A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, *A voz* (Lisboa), 17 ago. 1951; Sem título, *Jornal do comércio de Lisboa*, 20 ago. 1951; “I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, *Novidades* (Lisboa), 26 ago. 1951; Sem título, *Jornal de Notícias* (Porto), 30 de agosto de 1951; “Bienal del Museu de Arte Moderno de São Paulo”, *Diário de Centro América*, 17 abr. 1951; “El director de Arte Moderno de São Paulo, ofrece una comida”, *Novidades* (México), s.d., 1950. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

²³Como demonstram as preparações, feitas principalmente por Yolanda Penteado, para a recepção de convidados. Na inauguração do evento estiveram presentes nomes da elite do país, além de figuras políticas importantes. Alguns lembrados por Penteado são: “D. Darcy, esposa do Presidente Vargas, e sua filha, Alzira do Amaral Peixoto, Governador Lucas Nogueira Garcez e o Prefeito Armando de Arruda Pereira, os Ministros da Educação e Saúde, das Relações Exteriores e da Fazenda e outras autoridades. Também estavam presentes quase todos os Embaixadores cujos países se faziam representar.” Cf. PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-de-Rosa*. São Paulo: Edição da autora, 1977 (1ª Ed. 1976).

²⁴“A secção (sic) de turismo da Bienal anunciará, dentro em breves dias, a tabela especial concedida por companhias de navegação aérea do Brasil, para percursos nacionais, aos que se dirigirem a São Paulo na época da Bienal. De outro lado, providências foram tomadas no sentido de serem anunciadas, em todas as grandes capitais estrangeiras, viagens especiais internacionais, oferecidas àqueles que desejarem comparecer à Bienal de São Paulo. O programa prevê viagem de volta à Europa e dez dias de estada nesta capital e no Rio, com itinerários variados, por um preço aproximado de 18.000 cruzeiros. Somente em Roma, cerca de 30 pessoas já se inscreveram”. Cf. “Arquitetos estrangeiros na I Bienal de São Paulo”, *Diário da Noite*, 8 de setembro de 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

²⁵É amplamente conhecida a atuação de Nelson Rockefeller, que aparece como um grande modelo para o contexto dos Estados Unidos, mas também é preciso ressaltar a importância do colecionismo privado na construção do

É comum na historiografia da Bienal salientar-se, dentre estas intenções políticas, a de aproximação com o estado norte-americano em meio ao contexto da Guerra Fria²⁶. Alambert e Canhête argumentam que por mais que se tenha que levar em consideração as distintas posições ideológicas dos personagens envolvidos em sua construção e que não se possa resumir todos os diferentes interesses envolvidos no evento a esta finalidade, ao menos para Ciccillo uma aproximação com Rockefeller e a política cultural norte-americana era um impulso desde a formação do antigo MAM que não deve ser desconsiderada na compreensão do evento²⁷. Nesse raciocínio comumente se utilizam como evidências as doações Rockefeller de 1946 e 1949²⁸, o acordo de cooperação e de assistência mútua entre o antigo MAM e o MoMA, assinado por Ciccillo e Rockefeller em 1950²⁹, assim como as denúncias de figuras de esquerda da época – que serão explicadas mais adiante. Ainda nesse viés argumentativo, Aracy Amaral relata uma conversa com Yolanda Penteado (1903-1983), em 1982, sobre as motivações de Ciccillo na criação do MAM:

Ela respondeu-me com simplicidade que era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciariam de ideias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais... Não me recordei literalmente de suas palavras, mas o teor de sua resposta foi claramente esse.³⁰

Como se vê, estes indícios não são diretamente relacionados com as bienais da época, dizendo mais respeito aos primeiros momentos do antigo MAM. Apesar destes momentos também poderem ser levados em consideração para o entendimento da mostra, o “silêncio” norte-americano durante o evento é significativo. É inquestionável que, durante os anos da Guerra Fria, os EUA possuíam uma política cultural que visava angariar zonas de influência, assim como é evidente que era de interesse de figuras como Ciccillo uma aproximação com o capital estrangeiro. Entretanto, pelo menos durante esta primeira década da bienal, os esforços americanos iniciais em relação ao antigo MAM parecem não ter uma continuidade expressiva,

sistema de arte moderna italiano. A pesquisadora Ana Magalhães percorre as coleções Boschi-Di Stefano, Cardazzo, Barbaroux, Gian Ferrari e principalmente de Riccardo Gualino, assinalando as aproximações dessas atuações com a de Ciccillo no caso paulistano. Essa análise leva a autora a considerar a gestão de arte moderna italiana como um modelo para o caso paulista, estando ambos entre o público e o privado. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno*. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

²⁶Leonor Amarantes e Aracy Amaral são algumas que mencionam a questão. Cf. AMARANTE, Leonor, op. cit.; AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”, op. cit.

²⁷ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna, op. cit., p.46-48.

²⁸Cf. TOLEDO, Carolina Rossetti de. *As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAC USP, 2015. Dissertação (Mestrado).

²⁹O acordo foi noticiado em diversos periódicos da época. Por exemplo, GALVÃO, Patrícia “Um acordo entre Nova York e São Paulo sobre arte e uma palavra de despedida”, *Fanfulla*, 12 nov. 1950. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³⁰AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”, op. cit., p. 20.

sendo sua única atuação os envios das delegações norte-americanas. Assim como, em sentido contrário, também não parece haver qualquer esforço mais significativo por parte dos agentes nacionais em relação a esta aproximação. Nesse sentido é notório que a delegação norte-americana não tenha recebido prêmios em quantidade expressiva, constatando-se claramente uma orientação mais europeia no empreendimento³¹. Esta orientação inclusive não se limita ao evento, podendo ser remontada aos momentos iniciais do museu, cujas primeiras aquisições tinham uma forte presença italiana e francesa³², apesar das aproximações pontuais com Rockefeller. Por estes motivos aponta-se que a possibilidade de relações políticas com os Estados Unidos estava em pauta na Bienal de São Paulo, em igual – quiçá menor – medida que se colocavam as intenções de aproximação com o ambiente internacional como um todo, em especial o europeu. Da mesma maneira, como visto anteriormente, acredita-se que este interesse por parte dos agentes norte-americanos na Bienal também deve ser relativizado: na verdade a presença cultural norte-americana no Brasil e na América Latina como um todo, como aponta Eduardo Rey Tristán³³, já existia enquanto dimensão cultural antes da Guerra Fria como uma força imperialista do país. Essas dinâmicas sofrem alterações e novos impulsos diante do contexto de disputa com a União Soviética, mas, de fato, a política cultural mais ostensiva da Guerra Fria estava concentrada na Europa durante as décadas de 1940 e 1950, voltando-se à América Latina nas décadas de 1960 e 1970³⁴.

Se de um lado coloca-se em dúvida a visibilidade da arte brasileira no exterior, o impacto das delegações estrangeiras das bienais no meio artístico brasileiro é incontestável³⁵ e, como veremos, fonte de intensos debates desde sua primeira edição. Mário Pedrosa (1900-1981) escreveu sobre a 1ª Bienal que “para nós, brasileiros, sua importância é decisiva. Ainda que com lacunas, os salões do Trianon da Avenida Paulista nos deram uma visão realmente de conjunto de toda a arte mundial da atualidade.”³⁶ Era justamente por esta natureza panorâmica

³¹Como veremos adiante, no caso da 1ª Bienal existe um predomínio de premiados italianos, seguidos pelos franceses.

³²Sobre as aquisições iniciais do museu e sobre a presença italiana ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves, op. cit.

³³TRISTÁN, Eduardo Rey. “Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural”. In: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.) *La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos e límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

³⁴JAREMTCHUK, Dária. “Arte, política e geopolítica nos anos 1960”. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>, p.49.

³⁵Sobre este impacto, Aracy Amaral escreveu: “Começávamos a ver, em casa, o que se passava na cena de arte do mundo. E assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos que regularmente vinham visitá-la, como os argentinos e uruguaios – na Bienal seguinte.” Cf.: AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”, op. cit., p. 20.

³⁶PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo I”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Perspectiva, 1981, p.39.

da 1ª Bienal que, segundo ele, a mostra possibilitava ao meio artístico do país uma “revisão de valores” necessária, uma vez que o autor diagnosticava uma estagnação do desenvolvimento artístico brasileiro desde a década de 1920.³⁷ Posteriormente, em “A Bienal de cá para lá”³⁸ de 1970, Pedrosa reflete sobre as repercussões causadas pelas bienais em uma perspectiva mais ampla, e também menos entusiasmada e mais pessimista em relação ao evento. Neste momento, apesar de reafirmar a necessidade e o valor do evento em “romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil”³⁹, o crítico também pontuou que nem sempre os resultados deste encontro foram benéficos. Segundo ele, esta atualização proporcionada pela mostra teve diferentes resultados: “Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal”⁴⁰. Nesse texto, Pedrosa expressa uma outra preocupação relacionada ao internacionalismo viabilizado pela mostra, a de lançar o Brasil “na arena da moda internacional”, inserindo a vida artística do país em uma lógica mercadológica que ele critica.⁴¹

Aracy Amaral, também nessa perspectiva mais ampla, concentrando-se no impacto que a Bienal teve para o desenvolvimento artístico brasileiro, sempre traz a ambiguidade que o evento significou. Sobre a Bienal, ela afirma que “sua dupla consequência – positiva, de qualquer forma, posto que atualizante – de informar e confundir, alterou carreiras, fabricou artistas-cometas, cuja fama rápida e fulminante deixará de existir em breves anos e sepultou outros”⁴².

Sobre o impacto artístico da 1ª Bienal especificamente, é preciso considerar, como veremos adiante, que foi um episódio importante para os debates entre figurativismo e abstracionismo. Nessa mesma perspectiva o contato proporcionado com a delegação suíça, simbolizada pela escultura vencedora de Max Bill⁴³ (1908-1994), é sempre lembrado como um fator que alimentou o início do concretismo brasileiro. Esta importância do evento para uma poética central na narrativa da história da arte brasileira é por si só muito significativa. Contudo, para além dessa questão específica, existe um consenso de que a 1ª Bienal de São Paulo inaugurou um evento de dimensões nunca vistas em nosso país, assim como suscitou uma profusão de debates artísticos em escala surpreendente. Nesse sentido o evento consiste em um importante marco na narrativa da história da arte brasileira, sendo episódio importante em livros

³⁷ Idem Ibidem, p.42.

³⁸ PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, Homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Perspectiva, 1986.

³⁹ Idem Ibidem, p. 254.

⁴⁰ Idem Ibidem

⁴¹ Idem Ibidem, p.256

⁴² ARACY, Amaral “A única esperança?”. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983 apud ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna, op. cit., p. 17.

⁴³ Na verdade, a obra não participou da exposição como parte da delegação suíça, como se explicará mais adiante.

que a constroem, como o de Paulo Mendes de Almeida⁴⁴, Walter Zanini⁴⁵ e Aracy Amaral⁴⁶. Segundo Pedrosa, a Bienal “marca uma data na evolução das artes no Brasil”⁴⁷, ou nas palavras da artista Maria Bonomi o evento foi “basicamente o cerne divisor de águas da nossa vida artística”⁴⁸.

1.1 Construindo a Primeira Bienal: Yolanda Penteadó e Maria Martins

Este sucesso alcançado pela 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna não parecia tão certo antes de sua execução. O próprio diretor artístico do museu e do evento, Lourival Gomes Machado, foi um de seus “mais acirrados opositores” por temer seu insucesso. Posteriormente o crítico declarou que “fazer a Bienal era, em verdade, arriscar a bela e positiva experiência do Museu, atirando-a a um plano desconhecido, em que poderia ter êxito ou não”⁴⁹. Como já apontava Pedrosa em “A Bienal de cá para lá”, de certa forma o medo de que a iniciativa “mata[sse] o museu ainda botão”⁵⁰ se concretizou, uma vez que o museu foi perdendo seu lugar para a Bienal, que passou a concentrar todos os esforços de Ciccillo. Este processo culminou em 1963 na doação do acervo do antigo MAM para a USP e a consequente criação do MAC USP.

Voltando ao surgimento do evento, este ocorreu em meio a oposições internas, como a de Lourival, e também externas, de personagens mais reacionários que se revoltavam contra o incentivo financeiro governamental a uma exposição que só aceitava arte moderna⁵¹. A despeito dessas resistências, o evento obteve sucesso, exibindo no pavilhão do Trianon cerca de 1800 obras de 19 países⁵², além do Brasil. Executar um projeto de tamanha proporção demandava

⁴⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

⁴⁵ ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* (vol. II). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

⁴⁶ AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. 3 vol. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁴⁷ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo I”, op. cit., p.39.

⁴⁸ BONOMI, Maria. “Bienal Sempre”, *Revista USP*. São Paulo: no. 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p.28.

⁴⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 221 apud ALAMBERT & CANHÊTE, op. cit., p. 38.

⁵⁰ Idem Ibidem, p. 252.

⁵¹ Uma notícia no jornal afirmava: “O que vem provocando protesto é o fato de a direção artística da Bienal de Arte estar recusando inscrição aos artistas das escolas clássicas, admitindo, somente, trabalhos da ala modernista. Os aborrecimentos são justos. A Bienal de Arte deve reunir trabalhos artísticos de dois anos, sem preocupações de tendências ou escolas, mesmo porque a Constituição repele estas diferenças. O Estado é obrigado a apoiar todas as manifestações de arte, indistintamente. Os representantes das escolas clássicas irão - segundo soubemos - levar seu protesto ao Governo do Estado”. Cf. Sem título, Coluna Ferro em Brasa, *A Época*, 17 ago. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

⁵² A segunda edição do catálogo indica como países participantes: França, Chile, Estados Unidos, Itália, Grã-Bretanha, Bélgica, Japão, Suíça, Uruguai, Holanda, Cuba, Canadá, Bolívia, Alemanha, Portugal, República Dominicana, Panamá, Haiti e Áustria. Na primeira edição, o catálogo também indicava a presença do Equador e da Argentina, totalizando 21 delegações, entretanto sabemos que a Argentina não compareceu ao evento e sem maiores referências sobre a participação do Equador também acreditamos que esta delegação não tenha

um esforço conjunto que ultrapassava apenas a iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, figura central na criação do antigo MAM e de sua Bienal, que permaneceu como presidente de ambas instituições até 1962⁵³. Desde o surgimento do museu e da bienal, Ciccillo contava com uma rede de colaboradores envolvidos nos meios artísticos que foi fundamental para sua concretização. O envolvimento de diferentes agentes criou divergências inclusive em relação à paternidade da ideia da Bienal, cuja autoria Danilo Di Prete (1911-1985) reivindicou em várias oportunidades. O papel do pintor para a Bienal de São Paulo foi explorado pela pesquisadora Renata Rocco em sua tese de doutorado, que apesar de relativizar o pioneirismo de Di Prete nessa questão, apontando a centralidade de Ciccillo para a Bienal, também colabora para o entendimento desta como fruto de uma complexa rede de relações, demonstrando o papel e importância de mais um personagem para sua história⁵⁴.

Como veremos, esta rede de relações, essencial para o desenvolvimento do evento, também expressa as dinâmicas de gênero da época, podendo levantar algumas questões interessantes. Nesse sentido, pode-se iniciar destacando a figura de Yolanda Penteado, esposa de Ciccillo Matarazzo e agente fundamental para a história da Bienal. Efetivamente, o casal atuou em conjunto como mecenas e gestores das artes desde os primeiros passos para a fundação do antigo MAM, não sendo diferente com a Bienal.

A parceria foi observada em todas ações de mecenato feitas durante o casamento, que teve duração de 1946⁵⁵ a 1961. Sobre este relacionamento, Gilberto Freyre, em seu prefácio para a autobiografia de Yolanda⁵⁶, faz uma interpretação desta união como exogâmica, em comparação com o primeiro casamento dela com Jayme da Silva Telles. Segundo o autor, o casamento com Silva Telles podia ser considerado endogâmico, uma vez que ambos pertenciam à mesma classe social de uma elite tradicional e aristocrática paulista. Já o casamento com

comparecido. A pesquisadora Maria Amália Garcia analisa as dificuldades da organização da Bienal em seus esforços de trazer uma representação argentina naquele ano, apontando o distanciamento político dos países naquele período marcado pelo peronismo na Argentina. Cf. GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: Anais do XXIV Colóquio do CBHA. Belo Horizonte, 2005, s/p. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/62_maria_amalia_garcia.pdf; CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo. op. cit., p. 42; CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo. 2ª Ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 44.

⁵³ Após a separação do museu e do evento, com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, Ciccillo segue sendo presidente desta até 1975.

⁵⁴ ROCCO, Renata. *A presença de Danilo di Prete no Brasil: anos 1940-1970*. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁵⁵ Cf. Certidão de casamento de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, Cidade do México, 12 dez. 1946 apud BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949*. 2002. Dissertação (Mestrado – Departamento de Arte Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

⁵⁶ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-de-Rosa*. São Paulo: Edição da autora, 1977.

Matarazzo significava uma união com uma elite econômica nova na cidade, imigrante e ligada à jovem atividade industrial. Se naquele momento era esta nova elite que vivia a verdadeira abundância econômica, os “quatrocentões” paulistas, abalados financeiramente pela crise do café, detinham o prestígio social e a legitimidade vinda da tradição. A vantajosa união entre patrimônio e prestígio social é essencial para compreender a atuação do casal como grandes mecenas das artes no período.

Essas diferentes origens sociais de Yolanda e Ciccillo não passam despercebidas quando se analisa sua atuação no ambiente artístico. Leonor Amarante⁵⁷ aponta que a preocupação na área política e cultural demonstrada por Ciccillo adviria de alguma influência de seu pai, Andrea Matarazzo, que já demonstrava interesse nesse sentido, seus estudos na Itália e o casamento com Yolanda, que, sobrinha de Olívia Guedes Penteadó⁵⁸, trazia em seu sobrenome o envolvimento com o meio artístico modernista. Além do sobrenome, pode-se destacar que Yolanda era próxima de Assis Chateaubriand⁵⁹ antes e durante seu casamento com Ciccillo e que, já em meados da década de 1940, acompanhava o criador do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em cerimônias de doação de obras para o museu⁶⁰, demonstrando uma certa aproximação com o ambiente artístico. É de se notar também que Ciccillo a princípio havia colecionado pintura acadêmica⁶¹. Em narrativa do sucedido, ele próprio explicou: “depois comecei a ver a evolução da arte”⁶². A pesquisadora Ana Magalhães identifica que a primeira campanha de compras de arte moderna realizada por Matarazzo, que já se pretendia como coleção inicial do antigo MAM, ocorreu entre setembro de 1946 e julho de 1947⁶³. Não parece uma casualidade que este acontecimento seja tão próximo do casamento entre Matarazzo e Penteadó, ocorrido em dezembro de 1946. Efetivamente, Yolanda teve papel importante para estas aquisições, viajando a Paris e Roma para inspecionar o envio das obras ao Brasil⁶⁴. É

⁵⁷AMARANTE, Leonor, op. cit., p. 31.

⁵⁸Dona Olívia, como era conhecida, foi uma grande incentivadora e colecionadora da arte moderna em São Paulo durante a década de 1920.

⁵⁹Em suas memórias Yolanda relata o pedido de casamento de Chateaubriand, que mesmo após a recusa, continuou sendo seu amigo próximo.

⁶⁰MANTOAN, Marcos José. *Yolanda Penteadó: gestão dedicada à arte moderna*. 2015. Tese (Doutorado - Departamento de Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁶¹Além deste depoimento de Francisco Matarazzo Sobrinho no catálogo Bienal 50 anos, não se encontra nenhuma evidência deste primeiro colecionismo. FARIAS, Agnaldo. Op. cit.

⁶²FARIAS, Agnaldo. Op. cit., p.16

⁶³MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Op. cit., p. 39.

⁶⁴Fato conhecido pela correspondência entre Matarazzo e Lívio Gaetani, intermediário das aquisições na Itália. Cf. MAGALHÃES, op. cit., p.41, nota 33. Nessa mesma nota, Magalhães também cita o caderno de viagem de Yolanda que possui anotações sobre estas aquisições do casal. Cf. “Davos 1947”, caderno manuscrito à lápis de Yolanda Penteadó, Seção de Catalogação, MAC USP.

inclusive nesse meio tempo, quando viajaram juntos à Suíça, por conta de um tratamento pulmonar de Ciccillo, que o antigo MAM começa a realmente tomar fôlego com os esboços de Karl Nierendorf⁶⁵ (1889-1947), apesar das campanhas anteriores de criação de um museu de arte moderna para a cidade, especialmente por parte de Sérgio Milliet (1898-1966).

Indiscutivelmente, a formação do casal favorece todos estes empreendimentos artísticos, sendo comum a historiografia sobre o tema associar a Ciccillo a visão empresarial e administrativa, e à Yolanda a cultura mais refinada relacionada ao prestígio social, formando assim uma dupla perfeita para a empreitada⁶⁶. É também nessa linha de raciocínio que Jorge Romero Brest (1905 - 1989) em depoimento de 1988, declarou: “Ciccillo era um homem inculto, não entendia nada de arte. Era dona Yolanda quem fazia os bons contatos para a Bienal. Mas não sei se a ideia foi dela”⁶⁷. Quanto a esta dúvida, a própria Yolanda narra em seu livro de memórias o momento em que Ciccillo conversou com ela sobre a Bienal pela primeira vez:

“Um dia, o Ciccillo estava conversando com Arturo Profili, e me fez essa pergunta:
- Você não quer experimentar fazer uma bienal?
Fiquei muito espantada porque nem sabia direito o que era uma bienal. Aí eles me disseram:
- Já escrevemos a diversos países, sugerindo a ideia, mas não veio resposta. Você não quer tentar?”⁶⁸

O excerto de seu livro de memórias, além de confirmar que a ideia da Bienal não partiu de Yolanda, expressa sua importância para a criação do evento. Apesar de declarar não saber direito o que era uma bienal, o diálogo que a autora escolheu expor evidencia que Ciccillo a convida a fazer a Bienal ao seu lado e já aponta sua imprescindibilidade como mediadora no exterior. De fato, as informações levantadas por Renata Rocco sobre o início da Bienal indicam que antes de Yolanda tomar conhecimento e ser requisitada na empreitada ao final de 1950, como aparece em suas memórias, Ciccillo já havia tratado sobre a criação de uma bienal paulista com Rodolfo Pallucchini⁶⁹, Secretário Geral da Bienal de Veneza, desde junho daquele ano. A pesquisadora identifica que ao ganhar a disputa com Chateaubriand e Bardi para organizar a

⁶⁵Galerista alemão envolvido com a Bauhaus que emigrou para os Estados Unidos durante o contexto de perseguição do regime nazista. Em Nova York, tornou-se diretor do Museu Guggenheim e atuou como *marchand*. Possivelmente teria se tornado Diretor Artístico do antigo MAM, mas faleceu antes de sua abertura. Cf. BARROS, Regina Teixeira de. Op. cit.

⁶⁶Todos os livros sobre a história da Bienal citados até agora concordam com essa visão. Cita-se aqui como exemplo: FARIAS, Agnaldo. *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.52.

⁶⁷AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 13.

⁶⁸PENTEADO, Yolanda. Op. cit., p. 178.

⁶⁹Historiador da arte italiano. Foi diretor da *Belle arti del comune di Venezia* entre 1940 e 1950, e ocupou o cargo de secretário geral da Bienal de Veneza entre 1948 e 1957. C.f.: “PALLUCCHINI, Rodolfo”, In: Enciclopedia Italiana – Appendice III (1961). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-pallucchini>. Acesso em: 9 jul. 2018.

representação da Bienal de Veneza de 1950, Ciccillo utiliza o canal de comunicação com a instituição italiana para erigir o projeto da Bienal de São Paulo⁷⁰. Segundo Rocco, mesmo com as insistentes tentativas de Ciccillo em conseguir algum apoio oficial, fosse financeiro, diplomático ou burocrático, a Bienal de Veneza não oferece nenhum tipo de suporte para além de alguns conselhos organizacionais. E é apenas após essa negativa do órgão italiano em dezembro de 1950 que, decidindo levar a iniciativa a cabo mesmo sem seu apoio, Ciccillo recorre a Yolanda⁷¹. A pesquisadora aponta que o fato de Yolanda não ter conhecimento desta iniciativa anteriormente indica que a Bienal consistia ainda em apenas uma ideia, uma vez que a esposa tinha participação importante em outros empreendimentos do magnata que eram prioridade naquele momento, como o próprio MAM, o Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Este percurso demonstra que Ciccillo requisitou Yolanda para trabalhar na construção da Bienal, contando com suas habilidades diplomáticas. Esta atribuição era tão seminal para o sucesso do empreendimento que foi a segunda preocupação de Ciccillo em sua criação⁷², buscando o apoio da Bienal de Veneza, que não se realizou. Ao final, o êxito de Yolanda à frente desta incumbência é indiscutível, apesar das dificuldades que a fizeram escrever em carta a Ciccillo: “para outra vez, você deve ter contatos pessoais com cada país mais de um ano antes, é mais fácil”⁷³.

Aproveitando uma já prevista viagem à Índia, Yolanda percorreu os países da Europa como uma “embaixadora”⁷⁴ da Bienal, buscando suas adesões ao evento. Sua movimentação obteve um caráter semioficial, uma vez que tinha o apoio do presidente Getúlio Vargas, que teria contatado as embaixadas assegurando sua recepção e respaldo⁷⁵. Ainda na narrativa de Penteadó, Maria Martins (1900-1973), sua amiga e também figura central nessas relações diplomáticas, teria facilitado este contato com o presidente. Este episódio principia a importância da escultora para a história da Bienal, não apenas como artista, mas também como parte de sua rede de colaboradores. Com seu papel institucional reconhecido na historiografia sobre a bienal, Martins sempre é lembrada como amiga e companheira de Penteadó nas mencionadas viagens, contribuindo enormemente com seu conhecimento do ambiente artístico

⁷⁰ROCCO, Renata, op. cit., p. 79.

⁷¹ROCCO, Renata, op. cit., p. 83.

⁷²Como expresso anteriormente, a primeira ação do magnata havia sido a captação de recursos para os prêmios da mostra, cujas primeiras cartas datam de fevereiro de 1950.

⁷³Carta de Yolanda Penteadó a Ciccillo Matarazzo de 27 de março de 1951, Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo apud ALAMBERT & CANHÊTE, op. cit., p. 38.

⁷⁴Termo utilizado por Aracy Amaral. Cf.: AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”. Op. cit., p.19.

⁷⁵ALAMBERT & CANHÊTE, op. cit., p. 38.

internacional, onde viveu grande parte de sua vida. Esta vivência internacional de Maria se deveu ao seu casamento com o diplomata Carlos Martins, que também teve um importante papel como figura inserida no Itamaraty. Segundo Leonor Amarantes, essa contribuição levou inclusive à influência de Penteado e do casal Martins nas escolhas das obras presentes nas delegações internacionais⁷⁶.

Entretanto, apesar de mencionar Maria Martins na passagem mencionada acima, Yolanda descreve em seu livro suas viagens e negociações europeias reforçando a própria engenhosidade e habilidades comunicativas, terminando a narrativa da organização desta Bienal sem voltar a mencionar a amiga escultora. Como recorda Penteado, a primeira adesão obtida foi a da França, país do qual saiu levando o apoio de André Malraux (1901-1976). O escritor francês teria feito para ela uma lista de pessoas que poderiam ajudá-la nos países vizinhos. Como a própria Yolanda nota, carregar essa “bandeira” francesa guiada por Malraux facilitava o processo que mesmo assim sofria pequenos entraves, solucionados pela habilidosa, e virtuosamente assim descrita, embaixadora. Seguindo para a Itália, Yolanda descreve que consegue a adesão do país com o auxílio do Conde Dino Grandi⁷⁷, após a primeira negativa de Giulio Andreotti, Subsecretário de Estado para a presidência do Conselho Italiano. No terceiro país visitado, a Holanda, Yolanda também precisou recorrer a contatos prévios, apontando a ajuda do prestigiado Embaixador Joaquim de Sousa Leão⁷⁸, casado com sua prima Elzita. Na Bélgica, Penteado narra ter conseguido a adesão do país rapidamente junto a Émile Langui (1903-1980), naquele momento Conselheiro para a Propaganda Artística do Ministério da Instrução Pública em Bruxelas, com quem a autora diz ter feito amizade naquela ocasião. Na Suíça, volta a sofrer resistência, narrando uma engenhosidade notável. Segundo rememora, Yolanda teria se utilizado do poder econômico das Indústrias Matarazzo, contando que, por intermédio dos familiares do marido, sabia da existência de uma possibilidade de compra de

⁷⁶AMARANTES, op. cit. p.19.

⁷⁷Político italiano de grande relevância durante o regime fascista. Grandi foi integrante dos Camisas Negras, se tornou membro do Grande Conselho do Fascismo desde 1923 e exerceu muitos cargos de prestígio até se tornar presidente da Câmara do Fascio e da Corporação em 1939, função que desempenhou até 1943, quando o estado fascista começou a ruir. No final da década de 1940, ele vivia em São Paulo, após ter passado por vários países enquanto fugia de opositores políticos italianos. Como demonstram as memórias deste episódio, Grandi continuava tendo uma importante influência política naquele momento, e Yolanda tinha alguma proximidade para conseguir este favorecimento. C.f.: “GRANDI, Dino”, In: Enciclopedia Italiana – Apendice III (1961). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/dino-grandi/>. Acessado em: 9 de julho de 2018; PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-de-Rosa, op. cit., p.180.

⁷⁸Formado em direito, Joaquim de Sousa Leão exerceu diferentes cargos no Ministério das Relações Exteriores, residindo em variados países europeus desde 1918. Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde 1934, se dedicou aos estudos de história da arte e iconografia. Em 1972, foi membro fundador do Comitê Brasileiro de História da Arte. Informações obtidas no site do IHGB. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/jdlsfilho.html>. Acesso em: 9 jul. 2018.

teares que poderia ser feita da Inglaterra ou da Suíça. Nas palavras da autora, “se os suíços continuassem inflexíveis com a arte, talvez seus teares não se materializassem”. Por fim, Yolanda narra ter conseguido o apoio da Grã-Bretanha junto à diretora da Comissão de Belas-Artes, Mrs. Lilian Sommerville, de quem também teria se tornado amiga. Segundo a versão de Yolanda, foram então duas maneiras usadas para conseguir as adesões dos países estrangeiros: sua habilidade social, tanto para poder recorrer a personagens já conhecidos, quanto para fazer novos contatos, e sua esperteza e capacidade de mobilizar o poder empresarial do marido. Ainda em sua perspectiva, as adesões dos demais países fora do velho continente foram seguidas daquelas, por estes últimos confiarem na decisão europeia. Ou seja, todas as adesões remontariam à habilidade diplomática de Yolanda.

Como Penteado narra, e a historiografia confirma, Ciccillo foi responsável por orientar a organização da Bienal, com a colaboração, sempre muito próxima, de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Arturo Profili⁷⁹. O magnata orquestrava assim toda a questão financeira, logística e organizacional do evento, desde mobilizar os industriais nacionais nas doações para prêmios, até garantir seu espaço na Esplanada do Trianon. Yolanda, após esta primeira etapa na Europa, teve a incumbência de preparar a recepção dos convidados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Penteado relata a organização, que ia desde a viagem do Rio de Janeiro para São Paulo, a estadia no Hotel Claridge que, inaugurado com a Bienal, teria sido cedido por amigos de Yolanda, até a recepção no evento inaugural. Em *Tudo em cor-de-rosa*, destaca algumas personalidades que compareceram ao evento:

D. Darcy, esposa do Presidente Vargas, e sua filha, Alzira do Amaral Peixoto, Governador Lucas Nogueira Garcez e o Prefeito Armando de Arruda Pereira, os Ministros da Educação e Saúde, das Relações Exteriores e da Fazenda e outras autoridades. Também estavam presentes quase todos os Embaixadores cujos países se faziam representar.

Além de percorrer brevemente os artistas participantes e premiados da Bienal, que serão devidamente tratados mais adiante, Yolanda ainda destaca o grande baile oferecido em homenagem à 1ª Bienal por Irene e Raul Crespi⁸⁰, ressaltando a elegância e suntuosidade do evento, incluindo o vestuário das convidadas. Se de um lado estes eventos de alta sociedade

⁷⁹Arturo Profili (1917) foi um galerista de origem italiana ligado a Ciccillo. Trabalhou como Secretário Geral do antigo MAM e da Bienal de São Paulo, tornando-se posteriormente assistente de direção das duas instituições. Também trabalhou no periódico da comunidade italiana da cidade de São Paulo, *Fanfulla*. Após seu afastamento do MAM, em 1960, atuou somente em sua galeria chamada Sistina. Cf. BARBOSA, Marina Martin. *MASP e MAM: Percursos e Movimentos Culturais de uma Época (1947 – 1969)*. 2015. Tese de doutorado, Campinas: UNICAMP, 2015, p. 158.

⁸⁰Raul Crespi era filho do imigrante italiano Rodolfo Crespi (1874 - 1939), que construiu em São Paulo um dos maiores grupos industriais do Brasil na primeira metade do século XX, o Cotonifício Rodolfo Crespi. Como parte dessa importante burguesia industrial imigrante, o casal Irene e Raul Crespi eram figuras de destaque no ambiente da alta sociedade paulista e eram colecionadores de arte.

podem parecer acessórios e superficiais, é preciso considerar o quanto a Bienal está intrincada nessas relações, como podemos ver por suas origens e viabilização. Na imprensa da época, se fala tanto dos artistas premiados e questões estéticas, quanto das personalidades presentes e seu aspecto de grande evento social. Nessa última perspectiva, não são poucos os comentários sobre a vestimenta dos convidados, especialmente das mulheres.

Os eventos sociais relacionados às Bienais continuaram sendo divulgados para além de sua inauguração, realizada exclusivamente para convidados no dia 20 de outubro de 1951. Poucos dias depois, noticiou-se a visita da Sra. Darcy Vargas aos pavilhões da Bienal, acompanhada de Yolanda, Ciccillo, Maria Martins, e “damas da alta sociedade paulista”, como Nenette Morganti, Dora Matarazzo e a Condessa Crespi⁸¹. Muito elogiosa, a primeira dama declarou: “jamais imaginei encontrar o que estou vendo, nesta maravilhosa mostra de arte internacional”. Naquele mesmo dia a Sra. Vargas promoveu outro evento muito noticiado na imprensa da época, um coquetel por ocasião da 1ª Bienal realizado no Jockey Club de São Paulo, outra entidade que apoiava a empreitada⁸². Com a presença de artistas, intelectuais, figuras políticas e personagens da alta sociedade, o evento foi muito bem-sucedido em aproximar a imagem da presidência, representada pela primeira dama, ao grande evento, em uma legitimação mútua.

O que se observa é que nesta perspectiva da Bienal como um evento social, a presença feminina é mais significativa e predominante. São os nomes dessas ditas damas da alta sociedade que aparecem nas notícias da época, muitas vezes nas colunas femininas dos jornais. O caso de Darcy Vargas é exemplar nesse sentido. A função de uma primeira dama é expressamente a de anfitriã em recepções sociais, assim como promover obras de caridade e assistência. Este papel social feminino associado às elites econômicas e políticas deriva da divisão de papéis de gênero matrimoniais que concentra na figura masculina o papel de produtor e provedor, enquanto que relega à figura feminina o cuidado do lar e dos filhos. Nas classes mais altas, as mulheres, em vez de responsáveis por cuidar diretamente da casa, ficam responsáveis por administrar esse ambiente privado, cuidando não apenas do bem-estar

⁸¹As três socialites mencionadas possuem sobrenomes da elite industrial e imigrante italiana. A família Morganti, que ainda não foi mencionada, era relacionada à indústria açucareira, tendo fundado as usinas Monte Alegre e Tamoio. Também cumpre ressaltar que Dora Matarazzo era esposa do irmão de Ciccillo, e que ela havia assinado o documento de fundação do antigo MAM, como sócia fundadora. Dentre as muitas notas sobre as visitas presentes no arquivo da Bienal, citamos duas: “Visitada a I Bienal pela Sra. Darcy Vargas”, *Folha da manhã*, 24 out. 1950; “Enalteceu o trabalho dos realizadores da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna” Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

⁸²O Jockey Clube de São Paulo colaborou com a doação de prêmio desde a primeira edição da mostra, na qual foi responsável pelo prêmio regulamentar nacional de pintura de 100.000 cruzeiros. Cf. Lista de distribuição dos prêmios. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho - Pasta 39-2.

daqueles que nele vivem, mas também da imagem que se pode projetar dele, mantendo o status da família. Refletindo sobre esta questão, Simone de Beauvoir diz:

A família não é uma comunidade fechada em si mesma: para além de sua separação ela estabelece comunicações com outras células sociais; o lar não é apenas “um interior” em que se confina o casal; é também a expressão de seu padrão de vida, de sua fortuna, de seu gosto: deve ser exibido aos olhos de outrem. É essencialmente a mulher que ordena essa vida mundana.⁸³

Yolanda, como uma primeira-dama, ultrapassa os limites do ambiente privado da casa, trabalhando em um empreendimento do ambiente público, ao lado de seu marido. Entretanto, as funções que exerce carregam esta divisão sexual do trabalho: enquanto Ciccillo era responsável pela organização da Bienal e pelos investimentos financeiros, Yolanda era responsável por ser a figura diplomática e receber seus convidados. Esta divisão de trabalho observada na 1ª Bienal foi repetida nas subsequentes. Penteado deu continuidade à tarefa de articuladora com o ambiente estrangeiro, mantendo contato com artistas, como Fernand Léger, Henri Matisse, Alberto Magnelli, Constantin Brancusi e Pablo Picasso⁸⁴. Principalmente na segunda edição do evento, sua participação é muito significativa⁸⁵. Em suas memórias, Yolanda narra a convivência com Picasso e seu papel em conseguir trazer a obra *Guernica* para a mostra⁸⁶. Penteado também continua atuando como anfitriã, organizando a recepção dos convidados até pelo menos a 8ª Bienal, em 1965⁸⁷, mesmo já separada de Ciccillo.

Os eventos sociais e a preocupação com a toalete são associadas ao feminino e desvalorizadas ao seu lado. Isso se reflete nas leituras que se faz do papel de Yolanda para a Bienal. Mesmo Aracy Amaral, ao assinalar a importância de Yolanda Penteado, aponta sua “evidente frivolidade”, entendendo que Yolanda por sua “presença sedutora” e “savoir-faire”, colaborou com os empreendimentos artísticos de Ciccillo com “seu interesse pelas coisas de cultura, sua facilidade comunicativa com o meio artístico nos primeiros anos do MAM e na implantação das Bienais internacionais”. Ou seja, apesar de assinalar seu papel

⁸³BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 331.

⁸⁴MANTOAN, op. cit., p. 97.

⁸⁵Aracy Amaral diz que nessa edição do evento, Yolanda foi responsável pela articulação internacional, atuando com os futuros curadores. Cf. AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”. op. cit., p. 19.

⁸⁶PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor-de-Rosa, op. cit., p. 188.

⁸⁷“O artigo Uma Grande Dama Recebe, publicado pelo Diário da Noite em 3 de setembro de 1965, dizia: “Na avenida Paulista [...], a Sra. Yolanda Penteado e o Sr. Ciccillo Matarazzo recebem os comissários e pintores participantes da maravilhosa Bienal de São Paulo”. Em Por Causa da Bienal, publicado em A Gazeta de São Paulo no dia 4 de setembro de 1965, lemos: “dona Yolanda Penteado recebeu na noite de anteontem amigos para homenagear um grande grupo de delegações e de artistas que figuram na VIII Bienal de São Paulo, realização em que sempre atuou como colaboradora de grande classe, ao lado de Francisco Matarazzo Sobrinho”.” Cf. ROCCO, Renata. Op. cit., p. 154, nota 483.

inquestionavelmente importante, a associação à frivolidade e à sedução revelam esta hierarquia dos papéis de gênero, uma vez que estes termos são comumente associados à esfera do feminino em tom pejorativo. Essa desvalorização ocorre ao mesmo tempo em que se necessita destes contatos e vínculos sociais, forjados e conservados pelos eventos, para viabilizar os empreendimentos artísticos e culturais, na mesma medida em que se necessita da esfera econômica e política para sua existência.

Atualmente surgem algumas iniciativas que alçam o nome de Yolanda Penteado ao lugar de gestora das artes no Brasil⁸⁸. Muito significativa nesse sentido é a exposição realizada em sua homenagem no Solar da Marquesa de Santos, em São Paulo, chamada “A gran dama das artes”, entre 2016 e 2018. Para tanto, a exposição valoriza seu papel ao lado de Ciccillo como *gran dama*, ou seja, valoriza a esfera das relações e habilidades sociais e ainda ressalta que seu papel ultrapassou sua ação dentro do casamento, lembrando sua colaboração ao lado de Assis Chateaubriand durante a década de 1960 no MASP e na implantação dos Museus Regionais. A valorização dessas dimensões se faz necessária, uma vez que tradicionalmente a atuação de Yolanda foi lembrada de forma circunscrita ao seu papel exercido enquanto esposa de Ciccillo e, como já foi dito, comumente se subestima o papel que esta sociabilidade, associada ao feminino, teria para um grande empreendimento artístico como a Bienal. Entretanto, a simples exaltação do nome de Yolanda Penteado, colocando sua função em pé de igualdade com as funções exercidas por Ciccillo e Chateaubriand, não somente não corresponde à realidade daquele momento, como também não permite analisá-la, e assim compreender as dinâmicas dessas relações e suas hierarquias.

...

Ciccillo e Yolanda são figuras fundamentais para compreender a Bienal, mas não estavam sozinhos nessa empreitada. Outros personagens, especialmente artistas e intelectuais de sua rede de sociabilidade, foram muito importantes para a construção da Bienal. Deste grupo, destacavam-se Lourival Gomes Machado, diretor artístico do museu naquele momento e da 1ª Bienal⁸⁹, e Sérgio Milliet, que no catálogo da mostra consta como primeiro secretário, tendo na

⁸⁸ Como por exemplo a tese de José Marcos Mantoan. C.f. MANTOAN, op. cit.

⁸⁹ Gomes Machado era diretor artístico do MAM desde agosto de 1949. Por ter tido atritos com Ciccillo, chegou a pedir demissão no dia 3 de setembro, às vésperas da Bienal, mas devido aos apelos da diretoria e a consciência de sua responsabilidade para a realização do evento histórico, adiou sua saída do MAM até o fim da mostra. Nesse momento Sérgio Milliet assumiu o cargo. Cf. AMARAL, Aracy “Do MAM ao MAC: A história de uma coleção” In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, vol.2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 255. Para uma análise aprofundada da atuação e pensamento de Gomes Machado, ver: AVELAR, Ana Cândida. *Por uma arte brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e

edição seguinte o cargo de diretor artístico. Ambos foram presenças intelectuais muito importantes para as bienais desses primeiros anos, mesmo quando não estavam ocupando o cargo de diretor artístico.

Além dessas figuras intelectuais, também trabalharam ativamente para a construção da 1ª Bienal Arturo Profili, Secretário do MAM, Carlos Pinto Alves⁹⁰ e Biagio Motta⁹¹. Além dessas figuras, o engajamento de alguns jovens artistas foi fundamental, principalmente para o trabalho de montagem. Leonor Amarante aponta que Aldemir Martins (1922-2006), Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann trabalharam ao lado de Guimar Morelo, chefe de montagem⁹². A autora ainda relata que, em depoimento, Aldemir Martins revelou que até mesmo os críticos Lourival Gomes Machado e René d'Harnoncourt (1901-1968), diretor do MoMA de Nova York que atuou como parte do júri de premiação do evento, participaram do trabalho braçal requisitado para a montagem.

Esta presença de artistas nos bastidores da Bienal, para além de indicar a falta de profissionalismo e o grau de improviso, sempre lembrados na historiografia da mostra, também apontam para a formação de uma rede de sociabilidade, que aproximava artistas, críticos e organizadores. Esta rede de sociabilidade não pode ser ignorada ao tratarmos da consagração desses artistas, especialmente no ambiente da Bienal, através de prêmios e outras benesses: todos os artistas mencionados na atividade de montagem foram admitidos pelo júri de seleção.

A pesquisadora Renata Rocco⁹³, ao analisar a premiação de Danilo Di Prete na 1ª Bienal, traz uma possível relação desta premiação com sua presença enquanto colaborador, aspecto também desenvolvido e analisado em sua tese⁹⁴. Rocco ressalta ainda a presença de outros colaboradores premiados, como Aldemir Martins, que como veremos foi ganhador do único prêmio nacional de desenho, Marcelo Grassmann, ganhador nessa edição de um prêmio de aquisição e na terceira edição do Prêmio Regulamentar Nacional de Gravura. A argumentação da pesquisadora cita ainda Alberto Magnelli (1888-1971), pintor italiano próximo de Ciccillo, que ganhou um prêmio de aquisição nesta edição e o Prêmio Regulamentar Internacional de Pintura na terceira edição; Maria Martins, convidada a ter uma sala individual nessa edição e

Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/>. Acesso em: 18 set. 2014.

⁹⁰Carlos Pinto Alves era um advogado casado com a artista Moussia Pinto Alves. Pinto Alves teve papel de articulador na formação do antigo MAM, colaborando com Ciccillo.

⁹¹Biagio Motta foi dono da Galeria Documenta ao lado de Frederico Melcher, e no Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna tinha a função de “Administrador”, Cf.: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 5.

⁹²AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 18.

⁹³ROCCO, Renata. Op. cit.

⁹⁴O caso da premiação de Di Prete, e mais especificamente esta questão de seu possível privilégio, será retomada no terceiro capítulo, uma vez que teve como forte concorrente Maria Leontina.

ganhadora do Prêmio Regulamentar Nacional de Escultura na 3ª Bienal e Di Cavalcanti, premiado na segunda edição ao lado de Volpi⁹⁵. Pode-se acrescentar ainda o artista francês Robert Tatin⁹⁶ (1902-1983), que também tinha proximidade com Ciccillo, tendo vindo ao Brasil em 1950 por seu intermédio, e que foi ganhador do prêmio de cerâmica na 1ª Bienal.

A Bienal de São Paulo não consiste em um caso excepcional nesse sentido: as relações pessoais, que contém questões sociais e econômicas, sempre fizeram parte da história da arte e suas disputas. Entretanto, se pretende ressaltar que nesta rede de colaboradores, formada em torno da organização e montagem da Bienal, a presença de mulheres, e mais especificamente mulheres artistas, é diminuta, o que pode nos dar indícios de uma certa marginalidade. Quanto a esta presença, podemos recordar Maria Martins, já mencionada, que auxiliou nas relações diplomáticas da Bienal como amiga de Yolanda Penteado - que, como vimos, atuava como gestora na qualidade de esposa. Há também registro da presença pontual de Tarsila do Amaral (1886-1973), para quem, por correspondência, Ciccillo recorreu para ajudá-lo com a doação de Samuel Ribeiro⁹⁷. Não podemos esquecer que apesar da artista não ter figurado como convidada para a mostra, foi ganhadora de um prêmio de aquisição e que sua proximidade com Ciccillo pôde ser vista pelo menos desde sua presença no Conselho de Administração do antigo MAM⁹⁸.

Desse conjunto, Maria Martins se destaca como aquela que realmente se fazia presente nesta rede de sociabilidade e por ter sido agraciada com o convite para a 1ª Bienal e a premiação da terceira edição, uma situação paralela à dos pares masculinos apresentados acima. Martins e Di Prete foram os únicos, dentre os artistas mencionados, a terem seus destaques questionados por esta proximidade com a organização do evento. Mas o questionamento a Martins vai além: em sua coluna no *Diário Carioca*, Antônio Bento, acompanhando os acontecimentos da empreitada, narra que durante a reunião de divulgação da 1ª Bienal, o escultor José Pacheco questionou Ciccillo pela presença de Maria Martins como convidada para o certame, dizendo: “Mas, a sra. Martins não é artista...”⁹⁹. Alambert e Canhête, retomando esta passagem, também

⁹⁵ROCCO, Renata, op. cit., p. 130 - 131.

⁹⁶Artista francês que residiu em São Paulo entre 1950 e 1955.

⁹⁷Carta de 27 de março de 1950 de Ciccillo a Tarsila. Documento presente no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

⁹⁸Cf. BARROS, Regina Teixeira de, op. cit., p. 109. Barros analisa a escritura da Fundação de Arte Moderna, documento inédito, localizado no 4º Registro de Títulos e Documentos da cidade de São Paulo. Dos 16 membros que aparecem na lista do conselho, a maioria não são artistas, sendo observada a presença de três mulheres. A saber: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Carlos Pinto Alves, Maria Guedes Penteado de Camargo, Sérgio Milliet da Costa e Silva, Tarsila do Amaral, Eduardo Kneese de Mello, Luiz Saia, Francisco de Almeida Salles, Rino Levi, André Dreyfuss, Mario Graciotti, General Paulo de Figueiredo, Yolanda Penteado Matarazzo, Costabile Matarazzo, Paulo Matarazzo e Giannicola Matarazzo.

⁹⁹BENTO, Antônio. “A Bienal de São Paulo”. *Diário Carioca*. 15 jun. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

parecem sugerir que Maria Martins fora convidada para o certame por sua proximidade com Yolanda Penteado e seu auxílio, ao lado desta, na convocação dos países estrangeiros para a Bienal¹⁰⁰. Sobre esta questão, a pesquisa em andamento de Marina Cerchiaro aponta como este questionamento da trajetória de Martins enquanto artista advém mais de uma possível inferiorização relacionada ao seu gênero, do que de fato uma inexperiência, uma vez que, como a pesquisadora argumenta, Martins já realizava exposições de sua obra desde 1942¹⁰¹. Ao mesmo tempo, sua presença como convidada realmente abre espaço para questionamentos, como veremos a seguir.

A marginalização de artistas mulheres de maneira não institucional, mas relacionada à sociabilidade e suas diferenciações de gênero, é explorada pela historiadora da arte britânica Perry Gil. Segundo a autora, durante a história da arte moderna, apesar de não haver impedimentos regulamentados que impedissem a presença de mulheres artistas, estas, além de sofrerem com os critérios de gênero presentes na crítica e impressos no termo “arte feminina”, também encontravam dificuldades para participar dos grupos que produziam manifestos e faziam exposições coletivas. Sua participação nos circuitos artísticos comumente ocorria de forma marginal, como amantes, companheiras e amigas, e não como artistas protagonistas que participaram dos grupos e assinaram manifestos. Todo este conjunto fazia com que as mulheres estivessem nas franjas da vanguarda¹⁰².

Transportando suas reflexões para o caso da Bienal, podemos compreender como, mesmo quando não são questionadas enquanto artistas como ocorre com Maria Martins, as mulheres artistas tinham menor acesso às redes de sociabilidade proporcionadas pela preparação do evento. A presença de Maria Martins, por exemplo, se deu através de sua amizade com Yolanda Penteado, cuja atuação enquanto gestora de arte ocorria através de seu papel de esposa. Apesar da presença de algumas personagens, torna-se ainda mais notório o quanto este ambiente era predominantemente masculino ao se observar no catálogo da mostra o corpo constituinte do Departamento da 1ª Bienal de São Paulo, sua Diretoria Executiva e o Conselho de Administração. Dos 30 nomes que aparecem listados¹⁰³, observa-se a presença de uma única

¹⁰⁰ ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. Op. cit., p. 41.

¹⁰¹ CERCHIARO, Marina Mazze. Op. cit.

¹⁰² PERRY, G. “In the wings of modern painting”: women artists, the Fauves and the Cubists”. In: *Woman Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

¹⁰³ Os membros do Departamento da 1ª Bienal de São Paulo são: Arturo Profili (Seção de imprensa e propaganda), Oliveiros S. Ferreira (Secretaria) e Dulce Barbosa de Almeida (Arquivo); também aparecem nessa seção os arquitetos responsáveis pela exposição, Luiz Saia, Eduardo Kneese de Mello e Jacob Ruchti, além do pintor Tomás Santa Rosa, responsável pelo catálogo de exposição. Aparecem como membros da Diretoria Executiva: Francisco Matarazzo Sobrinho (Presidente), Carlos Pinto Alves (Vice-presidente), Sérgio Milliet (Primeiro secretário), Francisco Luis de Almeida Salles (Segundo secretário), Aldo Magnelli (Primeiro tesoureiro), Mario Bandeira (Segundo tesoureiro) e Lourival Gomes Machado (Diretor artístico). Por fim, o Conselho de

mulher, Dulce Barbosa de Almeida¹⁰⁴, responsável pelo arquivo. Isso para não falar dos membros da Comissão de Honra, que composta por figuras de cargos políticos do período, manifesta o domínio masculino da esfera pública, nos lembrando o contexto social em que a Bienal se encontra.

1.2 Um panorama da exposição

Com a inauguração da Bienal, no dia 20 de outubro de 1951, o público brasileiro teve acesso a “uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna”¹⁰⁵, como buscava a diretriz do evento. Julgando que este foi de fato o resultado obtido, Mário Pedrosa elogiava a mostra e avaliava como terrível e direto o impacto causado pelo que julgava ser um encontro inédito entre público brasileiro e a arte moderna¹⁰⁶. Apesar do aparente exagero na ideia de que o encontro com a arte moderna ocorria pela primeira vez, se lembrarmos a presença de exposições de arte moderna desde pelo menos a de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917¹⁰⁷, é preciso ter em consideração que a perspectiva crítica de Pedrosa privilegiava as experiências plásticas modernas mais experimentais e abstratas, que realmente não tiveram preponderância na primeira fase do modernismo brasileiro. Também não se pode negar que a Bienal alcançou um público maior, afastado desse meio artístico anterior, e, portanto, sem contato prévio com a arte moderna. Como explorava Pedrosa em seu artigo “A Primeira Bienal I”, o evento apresentava duas tendências fundamentais da arte moderna, os não-figurativistas, defendidos pelo crítico, e as poéticas figurativistas, que para ele já se encontravam ultrapassadas¹⁰⁸. Diante dessa divisão, o grande público não familiarizado com a arte moderna descrito pelo autor teria uma abertura maior com as obras figurativistas, “mesmo os detestando”¹⁰⁹, uma vez que através do reconhecimento figurativo tinham uma via de “entendimento” ou ao menos, de especulação. Por outro lado, como desenvolve Pedrosa, diante

Administração era composto por: Aldo Magnelli, André Dreyfus, Antonio Candido de Mello e Souza, Clovis Graciano, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Luis de Almeida Salles, J. Villanova Artigas, Jacob Ruchti, Luiz Saia, Mario Penteadó Camargo, Márcio Graciotti, Miguel Forte, Oswald de Andrade Filho, Roberto Paiva Meira, Sérgio Milliet e o administrador Biagio Motta.

¹⁰⁴ Não foram encontradas informações sobre essa personagem, que já não aparece como funcionária da Bienal em sua segunda edição. Cf.: CAT. EXP. *Catálogo 2ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

¹⁰⁵ CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 24.

¹⁰⁶ PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral [Org.]. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.39.

¹⁰⁷ Dois marcos sempre lembrados como impulsionadores do movimento modernista brasileiro.

¹⁰⁸ PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. Op. cit., p.41.

¹⁰⁹ Idem *Ibidem*, p. 40.

das obras das correntes abstratas, este público ficava completamente atônito e indignado, uma vez que não tinha nenhum preparo para apreciá-las.

Como indicado anteriormente, não é apenas com o grande público desacostumado com arte moderna que a questão entre figurativismo e abstracionismo se impõe. O debate entre as duas vertentes artísticas é anterior à Bienal, tendo como seu principal marco a exposição inaugural do antigo MAM, “Do figurativismo ao abstracionismo”. Assim como naquela exposição, a 1ª Bienal de São Paulo trouxe ao ambiente artístico brasileiro uma produção abstrata de peso, apresentada como vertente importante. Este ambiente artístico brasileiro, por sua vez, se mostrava, em grande proporção, reticente ao abstracionismo, tido como internacionalista, em uma atmosfera que procurava uma valorização nacional, associada à exploração do tema em detrimento das experimentações plásticas, desde o movimento modernista da década de 1920. A linguagem plástica tida como menos vanguardista do modernismo brasileiro é uma constatação que levou autores como Ronaldo Brito a não identificarem um modernismo no Brasil antes da década de 1950, quando se deu o desenvolvimento do concretismo brasileiro¹¹⁰. Annateresa Fabris, com uma avaliação menos drástica em relação ao conceito de modernismo, relaciona a produção brasileira às poéticas de “retorno à ordem” desenvolvidas na Europa a partir do entreguerras¹¹¹. Em sua análise, a autora também mostra o quanto essas resistências eram ligadas ao desenvolvimento de uma linguagem nacionalista, presente nas obras de artistas como Portinari e Di Cavalcanti, assim como nos discursos críticos de Mário de Andrade¹¹². Esta questão nacionalista, sempre lembrada como pauta da década de 1930, não havia perdido completamente seu lugar durante a década de 1940, alcançando a Bienal em 1951. O trecho do crítico Sérgio Milliet, tratando do trabalho do júri de premiação naquela Bienal, nos mostra o quanto, para ele, a questão nacional era importante naquele momento, e aponta o quanto estava ligada ao debate entre figurativismo e abstracionismo:

Ante a representação internacional, rica de soluções novas e de confirmações das soluções antigas, embora também com grandes falhas, temos que pensar seriamente e com humildade recomeçar tudo. Ao mesmo tempo cumpre-nos tentar um esforço para alcançar uma expressão nossa, de nosso momento e de nossa gente, o de que nos preocupamos pouco até agora. Temos que chegar, porém, à nossa expressão sem nada abandonar do que nos podem oferecer, como lições técnicas aproveitáveis, os artistas do velho mundo. Não sou contra o abstracionismo, como não sou contra nenhuma escola contemporânea, mas que não seja a atitude de nosso pintor a exploração de uma fórmula. [...] Se outro resultado não devesse alcançar a 1a. Bienal de S. Paulo, esse de

¹¹⁰ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

¹¹¹ FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: Schwartz, Jorge. *Brasil, 1920-1950: da antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

¹¹² Idem *Ibidem*, p. 47.

forçar o paralelo entre estrangeiros e nacionais bastaria para justificá-la. A Bienal será uma escola de modéstia para os artistas nacionais e uma fonte de informação para o grande público.¹¹³

Deste excerto podemos compreender que, para Milliet, embora o contato e aprendizado com as produções artísticas estrangeiras sejam necessários, é importante que os artistas se preocupem com o desenvolvimento de uma linguagem propriamente brasileira. Nesse sentido, apesar de não se posicionar completamente contra o abstracionismo, Milliet se preocupa com que este vire uma fórmula que, por seu caráter estrangeiro, impeça o desenvolvimento de uma arte nacional.

Não se pode negar que alguns interlocutores estavam concentrados mais especificamente nas questões artísticas; entretanto, naquele momento, avaliar esta influência abstracionista como positiva ou negativa também estava intrinsecamente associado às posições ideológicas relacionadas tanto aos discursos nacionalistas, quanto ao contexto da Guerra Fria, uma vez que as poéticas figurativas e abstratas foram mobilizadas como parte de seus discursos. Dessa forma, a contenda em torno dos efeitos da Bienal costurava questões de defesa de determinadas poéticas plásticas, alinhamento com a política internacional e valores nacionalistas.

Naquela circunstância, foram opositores da Bienal alguns artistas de esquerda que lançaram o “Manifesto Conseqüência (sic)”, taxativamente afirmando que o evento era uma “infame propaganda da arte abstrata desligada de nossas vidas e de nossas tradições”¹¹⁴. Outra figura de oposição foi Vilanova Artigas (1915-1985), que em consonância com a postura soviética, denunciou a Bienal em uma publicação do jornal *Hoje* como uma “expressão da decadência burguesa”. Sobre este artigo, Leonor Amarante¹¹⁵ revela que, com uma postura crítica à exploração capitalista, Artigas associava o abstracionismo aos valores burgueses e cosmopolitas, termo este associado por ele ao capitalismo internacional. O arquiteto chega a colocar explicitamente o imperialismo americano como agente que “está atrás de todas essas manobras, batendo palmas à sagacidade provinciana de seus representantes em nossa pátria”¹¹⁶. Em sua argumentação, o funcionamento da Bienal e a premiação foram diretamente criticados:

A Bienal criará entre nós uma classe compradora da arte abstrata, que já aparece entre os ‘tubarões’ que ligaram seus nomes aos prêmios. Essa classe compradora e o governo compreenderão a importância da chamada arte moderna. Criarão um mercado

¹¹³ MILLIET, Sergio. “23 de outubro” In: *Diário Crítico*, vol. VIII. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Edusp, 1982. p. 102 - 103.

¹¹⁴ AMARAL, Aracy. “Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo”. Op. cit., p. 20.

¹¹⁵ AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 16.

¹¹⁶ Idem Ibidem, p. 17.

para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal.¹¹⁷

Apesar deste posicionamento de Artigas, nem todas as perspectivas de esquerda se colocavam contra a Bienal e o abstracionismo a ela relacionada. Mário Pedrosa, em resposta direta a Artigas e à “imprensa popular”, defendeu a mostra em uma publicação na Tribuna da Imprensa intitulada “A Bienal de São Paulo e os comunistas”¹¹⁸. Com uma argumentação ligada às ideias trotskistas, Pedrosa criticava o stalinismo e sua perseguição à arte abstrata, comparando-a à rejeição da arte moderna por Adolf Hitler e Harry Truman. A coluna inclusive explicava que nos primeiros momentos da revolução russa a experimentação estética e o desenvolvimento de poéticas abstratas foram muito importantes, tendo personagens como Kazimir Malevitch e Alexandre Rodchenko. O crítico afirmava que “todo o movimento moderno, sobretudo o movimento abstracionista, foi sempre de inspiração não somente funcional como revolucionário, no sentido da reorganização da ordem social em termos racionais, harmônicos e científicos.”¹¹⁹ Esta defesa da arte abstrata feita por Pedrosa não é pontual, sendo o autor um grande protetor do concretismo brasileiro. Sua produção crítica sempre associou o abstracionismo, mais especificamente da vertente construtivista, às ideologias anti-imperialistas e anticapitalistas. Nesse sentido, não é de se espantar que o autor defenda a Bienal por sua possibilidade de atualização.

As resistências ao abstracionismo também não se restringiam ao território brasileiro. Em carta à Mário Pedrosa, Jacques Lassaigue, o comissário francês que atuou no júri de premiação do evento, escreveu:

[...] Imagine que houve, na minha ausência, uma espécie de conspiração/intriga contra a bienal considerada uma manifestação perigosa muito avançada e muito abstrata. Talvez algumas intrigas do sr. Chateaubriand que é um grande cliente de certos marchands e o sr. Wildenstein¹²⁰ não é estranho a isso. De qualquer forma, quando voltei para a ARTS, me disseram que não era possível publicar nada sobre esse assunto.

Eu imediatamente escrevi para Wildenstein em Nova York para expressar meu espanto. Ele me respondeu, muito envergonhado, que suas ordens tinham sido mal interpretadas e que ele queria que eu escrevesse um artigo, mas não para publicar uma página especial. Por isso, fiz o artigo em anexo onde me permiti citá-lo duas vezes. Mas o seu artigo será publicado inteiramente por Degand em "Arts d'aujourd'hui" (mas não aparecerá antes de um mês) - Tradução nossa.¹²¹

¹¹⁷ Idem Ibidem

¹¹⁸ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo e os comunistas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8-9 set. 1951. p.7.

¹¹⁹ Idem Ibidem

¹²⁰ Daniel Wildenstein foi um importante marchand do século XX que herdou e presidiu a galeria Wildenstein & Co. Ele também se envolveu no ramo editorial, tendo coordenado a publicação de muitos catálogos raisonnés. Nesse momento ele ocupava o cargo de Diretor do periódico francês *Arts*.

¹²¹ Carta de 1 de dezembro de 1951 de Jacques Lassaigue a Mário Pedrosa. Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Apesar da suspeita de Lassaigne de que Chateaubriand estivesse envolvido na polêmica, podemos perceber por este depoimento que haveria, entre algumas figuras do ambiente artístico francês, alguma ressalva com expressões artísticas “avançadas” e abstratas. Apesar de ter obtido permissão para o artigo, Lassaigne não conseguiu publicar uma página especial sobre a Bienal. Porém, mesmo com estes contratempos, o crítico continuava a carta assegurando que os resultados da Bienal haviam sido bem recebidos pelas figuras mais importantes, e manifestando a crença de que na próxima edição do evento artistas de qualidade iriam querer expor. O artigo de Lassaigne publicado na revista Arts, citado pelo crítico, não menciona diretamente a questão, mas aponta a participação de obras figurativistas e abstracionistas no evento, elogiando sua orientação jovem e voltada para a novidade.

Ao contrário do que essas denúncias fazem transparecer, a 1ª Bienal e sua premiação não foram completamente tomadas por obras abstracionistas. Como lembrado anteriormente, houve uma ampla variedade de linguagens de arte moderna, incluindo-se obras neorrealistas, associadas ao realismo socialista¹²². Sobre o que foi apresentado na mostra, devemos ter em consideração que não havia uma homogeneidade curatorial no evento, uma vez que, seguindo o modelo veneziano, a representação das delegações estrangeiras era de responsabilidade de entidades oficiais ou particulares de cada país, enquanto que era tarefa do Júri de Seleção eleger os participantes brasileiros. Ou seja, foram apresentados na mostra 21 discursos distintos centrados na arte moderna produzida localmente, o que legava ao evento a visão ampla, desejada e valorizada na mostra.

No caso da exposição brasileira, este mencionado Júri de Seleção foi composto por Tomás Santa Rosa (1909-1956), Quirino Campofiorito (1902-1993), Clóvis Graciano (1907-1988), Luís Martins (1907-1981) e Francisco Matarazzo Sobrinho. Como explicava Lourival Gomes Machado no catálogo do evento, os dois primeiros eram críticos e artistas escolhidos por votação pelos artistas concorrentes; Graciano e Martins foram membros indicados pelo antigo MAM, sendo o primeiro um artista que, ressalta Gomes Machado para apontar a neutralidade do museu, foi o terceiro mais votado na eleição para o Júri; e o segundo um crítico. Como exprimia o Diretor Artístico da mostra, o último membro do Júri, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do museu, “pôde manter-se na posição de simples fiel da balança cuja

¹²² Apesar do evento ainda não contar nessa edição com uma delegação da União Soviética, artistas de outras nacionalidades apresentaram a poética. Pedrosa, com severas críticas, assinala esta presença na figura do artista italiano Renato Guttuso. Cf. PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. Op. cit., p.41.

interferência apenas se faria sentir nos poucos momentos de irresolução nascidos do empate de opiniões contrárias”¹²³.

Em defesa do Júri, Gomes Machado apontava as dificuldades de sua tarefa e a impossibilidade de resultados unânimes. O diretor artístico salientava: “Se esse conjunto não representar um panorama da arte moderna brasileira, algo quase impossível num conjunto provido da apresentação espontânea de trabalhos em número limitado, não se lhe negará o caráter de amostra representativa do que se produz hoje no Brasil”¹²⁴. Além das aproximadamente 400 obras selecionadas, entre artistas brasileiros e, em menor quantidade, estrangeiros que se inscreveram de forma independente e se submeteram a este júri, também foram convidados oito artistas para comporem salas especiais. Como também explica Gomes Machado, foram convidados especiais, escolhidos pela diretoria executiva do antigo MAM, os pintores Candido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti, os escultores Victor Brecheret (1894-1955), Bruno Giorgi e Maria Martins, e, por fim, os gravadores Oswaldo Goeldi (1895 - 1961) e Lívio Abramo. Pode-se salientar aqui que se a Bienal consistia em um contexto de embate entre figurativismo e abstracionismo mencionado anteriormente, nesse conjunto de destaque na mostra o figurativismo imperou. Pode-se dizer que todos os artistas eram adeptos dessa vertente, e apesar de Martins apresentar formas orgânicas inusitadas, estas ainda possuíam vínculos figurativos ligados ao surrealismo. Também é interessante ressaltar que se observa a escolha por artistas relacionados à expressão de nacionalidade brasileira, em especial com os pintores Portinari e Di Cavalcanti.

Como apontado anteriormente, a escolha de Maria Martins como convidada especial foi duramente interrogada e levanta questões. Por um lado, o questionamento de sua identidade enquanto artista por José Pacheco era uma crítica desproporcional que pode revelar um preterimento relacionado ao seu gênero. Por outro, a escolha de Maria Martins para tamanho lugar de prestígio é curiosa se tivermos em conta que outros artistas escolhidos, especialmente os pintores, já eram nomes consagrados no meio artístico nacional. Mas Martins não era a única; Giorgi, Goeldi e Abramo também não eram nomes tão fortes quanto Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Brecheret, artistas com trajetórias muito bem consolidadas e de grande prestígio. No catálogo, Gomes Machado explicava que a escolha desses artistas teve como critério nomes que “tivessem por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira”, eximindo dessa forma o compromisso de que a escolha fosse apenas de artistas consagrados. Com este critério

¹²³ CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 17.

¹²⁴ MACHADO, Lourival Gomes. “Introdução” In: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p.17-18.

entende-se melhor estes convites, uma vez que todos estes artistas tinham certa familiaridade com o meio internacional¹²⁵, e nessa perspectiva, Martins tinha de fato uma posição privilegiada por ter desenvolvido grande parte de sua carreira no exterior. O diretor artístico também se esquivava das possíveis críticas ao afirmar que a intenção do evento era de que o convite para tais salas tivesse um caráter rotativo quando se desse continuidade às edições.

Com estas explicações expressas no catálogo, Gomes Machado, de forma apaziguadora, minimizava o caráter de consagração de tais escolhas. Entretanto, não há como negar que esta posição de destaque dentro da Bienal trazia esta importância. Em “A Bienal de cá para lá”, Mário Pedrosa recorda que “pela distinção do convite especial, foram aqueles artistas consagrados oficialmente pela Bienal como os grandes mestres da arte brasileira, nos seus respectivos ofícios”¹²⁶. De fato, assim como afirmou o crítico, não resta dúvida de que estas escolhas simbolicamente apresentavam estes nomes como *os* grandes pintores, escultores e gravadores. O que inclusive fazia Pedrosa questionar a ausência de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alberto Guignard e José Pancetti entre os convidados, todos nomes distintos que tiveram de se submeter ao júri de seleção. O crítico argumenta que possivelmente essas exclusões deveriam vir da necessidade de um número reduzido de salas especiais, e que os três pintores escolhidos eram “indiscutivelmente os que gozavam de maior prestígio”. Essa passagem demonstra o quanto a narrativa da história da arte moderna brasileira ainda não se encontrava plenamente consolidada. O prestígio histórico das artistas do primeiro momento do modernismo brasileiro, Tarsila e Anita, não teve tanto peso nessa escolha quanto o prestígio de pintores também consagrados e mais importantes naquele momento. Voltando à questão do preterimento de Maria Martins, a escultora não aparece nesse texto de Pedrosa como um dos artistas convidados, sendo que o crítico nomeia todos os sete demais. Sendo essa uma escolha consciente ou não do crítico, é significativo que Martins não apareça como *a* grande escultora brasileira, ao lado de seus pares.

Estes convites não contemplavam a categoria desenho, que também não possuía prêmio regulamentar na 1ª Bienal. Ainda assim, fica claro que os convites das Salas Especiais, assim como a premiação, tinham uma preocupação com o equilíbrio entre as demais categorias, pintura, escultura, gravura. Este equilíbrio numérico não foi observado na escolha das obras

¹²⁵ Alguns exemplos que confirmam esta familiaridade: Goeldi teve sua primeira exposição individual realizada em Berna em 1917, Abramo encontrava-se em Paris em 1951 através do prêmio de viagem ao exterior adquirido no Salão Nacional de Belas Artes, Giorgi iniciou seus estudos na Itália antes de ser extraditado e depois esteve em Paris entre 1937 e 1939, e, por fim, Maria Martins realizou sua primeira exposição individual em 1941 em Nova York.

¹²⁶ PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, Homem, arte em crise*. Aracy Amaral [org.]. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 259-260.

para a Seção Geral, composta pelos artistas aceitos pelo júri de seleção. Havia uma clara preponderância numérica de pinturas, e é de se notar que a história da Bienal comumente se concentra nessa categoria¹²⁷. Sobre o que foi exibido na mostra pode-se dizer que, seguindo a tendência das Salas Especiais, a Seção Geral tinha uma maioria de obras figurativas em todas suas categorias. Como muito bem salienta Renata Rocco, isso reflete as posturas dos membros do Júri de Seleção, inclinados ao figurativismo¹²⁸. Apesar da presença de alguns abstratos, como os concretos Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux e Anatol Wladyslaw, a grande maioria das obras era de caráter figurativo. De composição heterogênea, a exposição reunia nomes do modernismo brasileiro, de membros da desfeita Família Artística Paulista, primitivos, entre outros. Além dos muitos nomes conhecidos para nós atualmente, também foram expostos artistas que não ficaram registrados na narrativa da história da arte brasileira. Sobre a exposição de pintura da Seção Geral brasileira, também se concorda com a pesquisadora Renata Rocco de que preponderavam nas obras figurativas os retratos, autorretratos, naturezas-mortas e paisagens¹²⁹.

Milliet, refletindo sobre o papel do júri e sua grande dificuldade, nos dá um panorama da exposição, em especial da produção nacional, em sua perspectiva:

Participando do júri da 1ª Bienal de São Paulo, vi-me forçado a estudar minuciosamente a produção nacional. Não foi tão triste a impressão que trouxe comigo daquele porão do Trianon, que alegravam os gravadores, de um nível técnico excepcional para o nosso meio, e duas ou três belas telas de pintores menos ilustres. A ausência de uma crítica conscienciosa – que os artistas não desejam ter – tornou possível a atual decadência dos maiores. Por outro lado, os tabiques estão cheios de “subs”: subs-Kandisky (sic), subs-Mondrian, subs-cubistas, subs-subs. Há até reminiscências de pintores célebres da Europa. Não aludo às influências, muito naturais, dos grandes mestres, mas sim à incapacidade criadora, à falta de estilo, à carência de sensibilidade, à trágica ignorância do “métier”. Com tudo isso o nível do conjunto nacional não é dos piores. O que perturba as boas telas e as esmaga mesmo é o derrame de amadorismo. Sim, porque hoje os “pintores de domingo” fazem cubismo ou se divertem com os jogos abstracionistas.¹³⁰

Deste trecho podemos compreender que, para Milliet, a exposição brasileira na Bienal foi muito desigual, não deixando o autor de criticar também os artistas já consagrados, apesar de não citar nomes.

Para além da representação brasileira, para se ter maior dimensão do que se apresentou na mostra, que, como foi dito, foi composta pela organização desagregada de cada país

¹²⁷ A pesquisadora Marina Mazze Cerchiaro, em sua pesquisa de doutorado em curso, se propõe a investigar a história da Bienal a partir da perspectiva da escultura, preenchendo esta lacuna. Cf.: CERCHIARO, Marina Mazze. Op. cit.

¹²⁸ ROCCO, op. cit., p.102.

¹²⁹ ROCCO, op. cit., p. 101

¹³⁰ MILLIET, Sérgio. “23 de outubro”. In: Op. cit., p. 102

participante, propõe-se percorrer as principais delegações estrangeiras¹³¹. Este panorama será realizado sobretudo através dos textos de apresentação contidos no catálogo da 1ª Bienal. Estes textos institucionais eram de responsabilidade de cada delegação e, portanto, revelam a intenção das diferentes seleções de obras enviadas para o evento. Para ajudar a compor o clima da crítica e não trazer apenas os discursos oficiais, recorreremos ao texto de Mário Pedrosa em que ele analisa o que ele considera as principais representações na Bienal¹³².

A delegação francesa, organizada pela *Association Française d'Action Artistique*, esclarece, em seu texto de apresentação no catálogo da Bienal escrito por Jean Lasson¹³³, que se concentrava em expor todas as novas tendências artísticas que estavam sendo produzidas naquele momento¹³⁴. Pretendendo-se heterogênea, de acordo com as diretrizes da mostra, a representação francesa trazia arte abstrata, figurativa, vertentes do “lirismo expressivo” e da arte naïf. Um dado curioso é que Samson Flexor, artista nascido na Rússia, com formação francesa, mas que já morava no Brasil desde 1948, participou da mostra como parte da delegação francesa e não através de inscrição na Seção Geral. O artista apresentou três obras que têm como tema a crucificação de Jesus. Pelo menos uma delas pode ser reconhecida como pertencente ao acervo do MAC USP¹³⁵: “A Coroa de Espinhos” de 1950 (Fig. 1) apresenta uma figuração fortemente abstratizada em que Jesus se encontra composto e envolto por linhas e figuras geométricas.

Voltando à delegação como um todo, apesar de não se propor a uma apresentação histórica da arte moderna francesa, a representação também continha alguns artistas, tidos como

¹³¹ O principal critério para a seleção das delegações analisadas foi a presença de artistas premiados nessa edição do evento. Apenas Portugal e Japão, que também tiveram artistas premiados em categorias especiais, não estão presentes pois não publicaram textos de apresentação no catálogo da Bienal. Esse critério levou a uma seleção bastante vinculada aos países geopoliticamente hegemônicos, tradicionalmente mais evidenciados. Certamente uma pesquisa que deslocasse e ampliasse o foco destas representações consideradas centrais poderia trazer questões muito importantes, mas também bastante complexas e que não estavam diretamente relacionadas aos objetivos da pesquisa.

¹³² A eleição de apenas um crítico foi necessária uma vez que o capítulo não pretendia dar conta de toda a fortuna crítica relacionada à Bienal. A opção por Pedrosa se deveu tanto à sua importância na crítica da época, quanto à sua presença mais consistente no evento. Também acreditávamos que nessa edição ele havia sido, entre os críticos de maior relevância, o que havia percorrido com mais pormenores as delegações e os artistas participantes. Apenas tardiamente descobrimos que a série de artigos não assinados sobre a Bienal publicados pela Folha de São Paulo eram de autoria de Maria Eugênia Franco. Sua escolha se enquadraria muito mais na proposta dessa pesquisa e a vontade de acrescentar seus textos nesta análise permanece.

¹³³ Jean Lasson assinou a apresentação da delegação francesa como conservador-chefe do *Musée National d'Art Moderne*.

¹³⁴ LASSON, Jean. “França” In: CAT EXP 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 87.

¹³⁵ A obra que consta no catálogo como “Jesus Coroado de Espinhos”, foi por nós localizada em nossa pesquisa de iniciação científica, no acervo do MAC USP como “A Coroa de Espinhos” de 1950. A obra foi incorporada ao acervo por meio de uma doação da Aliança Francesa de São Paulo. Apesar de não se saber a data de tal doação, suspeita-se que a outra obra de Flexor doada pela entidade, “Cristo na cruz”, de 1949, também tenha sido exposta na Bienal com o nome de “Jesus crucificado entre os ladrões”.

precursores notáveis, que puderam apresentar um número maior de obras que os demais. Assim, Fernand Léger, Pablo Picasso, Marcel Gromaire, André Masson e Séraphine Louis são apresentados ao público brasileiro como parte histórica da delegação em uma posição de prestígio. Na apresentação também recebem destaque os pintores George Rouault e Jacques Villon, representados na mostra apenas por gravuras.

Tanto o texto do catálogo quanto a imprensa brasileira¹³⁶ destacaram a pintora Séraphine Louis (1864-1942), também conhecida como Séraphine de Senlis, que ocupava o lugar prestigiado de homenageado póstumo. As obras de Séraphine apresentadas na mostra (Figs. 2, 3, 4, 5, 6 e 7) seguem a temática pela qual a artista é reconhecida, os arranjos florais coloridos que também parecem representar olhos, frutos, conchas e “alusões a um símbolo erótico facilmente desvendado”¹³⁷, como aponta Charles Estienne, crítico francês citado nas notícias de jornal. A presença da artista foi noticiada às vésperas da Bienal como atração de destaque da delegação francesa e justamente pelo seu conteúdo se vislumbra os motivos de tal evidência. As notícias traziam sucintamente elementos da trajetória da artista, que trabalhava como empregada doméstica quando foi “descoberta” pelo colecionador de arte alemão Wilhelm Uhde. Com mais detalhes, a notícia da coluna de Artes Plásticas do Correio da Manhã trazia trechos de Estienne, que comparava Séraphine com Van Gogh, tanto plasticamente, pelas composições espiraladas, quanto pela trajetória marginal e trágica: Séraphine também terminou seus dias em condições precárias no hospital psiquiátrico de Villers-sous-Erquery. Sua aproximação com o delírio ou “obsessão fundamental” também é explorada pelo crítico, que, seguindo o mote da arte moderna, associa a falta de lucidez à genialidade artística ingênua. A trajetória impressionante e pitoresca da artista poderia agradar e interessar o público, o que parece consistir em uma interpretação plausível para este seu destaque individual. Por outro lado, o discurso de Jean Lasson no catálogo da Bienal tem outro sentido. Apesar de se referir a Séraphine como humilde e possuidora de um gênio misterioso, Lasson volta-se para a importância da arte que ele nomeia de “arte dos ingênuos ou pintores de domingo, ou dos mestres populares da realidade ou Primitivos do séc. XX”, destacando a artista como sucessora de Douanier Rousseau. Lasson não ignora que a escolha de Séraphine como homenageada póstuma não era óbvia. Em um claro exercício de engrandecimento francês, aponta que muitos

¹³⁶“Salão retrospectivo dedicado a Séraphine na I Bienal”, *Tribuna de Imprensa*, 3 ago. 1951; “Séraphine”, *Correio da manhã*, 26 ago. 1951; “Séraphine na I Bienal”, *A Imprensa*, jul. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

¹³⁷ “Salão retrospectivo dedicado a Séraphine na I Bienal”, *Tribuna de Imprensa*, 3 ago. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

artistas mortos considerados geniais, como Cézanne, Renoir, Bonnard ou Marquet poderiam ser escolhidos. Diante disso ele justifica:

[...] tivemos, não obstante, de escolher para esse papel um desses pintores chamados primitivos, e que, talvez não goze ainda de igual notoriedade para demonstrar, dessa forma, o valor que damos a este gênero de pintura, porque, nela, vemos manifestarem-se algumas das virtudes essenciais ao gênio do nosso povo. Assim, desejamos que figura na lista de nosso catálogo, alguns pintores vivos que se classificam sob essa rubrica.

Deste excerto podemos inferir que havia um gosto pela pintura dita naïf naquele momento, que privilegiava a poética para ser apresentada em uma exposição internacional, ao ponto de ser associada à expressão da identidade francesa. Séraphine aparece, portanto, em um lugar de destaque, sendo associada a esta expressão de identidade de seu país e desenvolvendo uma poética que despertava interesse¹³⁸. Entretanto, não deixa de ser importante ressaltar que a única mulher artista com destaque na delegação francesa, além de pouco conhecida, é associada à suposta falta de conhecimento formal da poética naïf. O termo foi utilizado naquele período para designar uma arte considerada sem técnica e sem formação especializada. Nesse sentido, a arte naïf ou ingênua foi entendida como pueril e natural, distante dos artifícios racionais e técnicos de outras poéticas. Recordar-se, então, que as dicotomias criadas em torno do masculino e feminino, que pelo menos desde o discurso iluminista relaciona o primeiro à racionalidade, legando ao feminino a irracionalidade emocional, atravessam a História da Arte Moderna. Nesse sentido, uma produção artística feminina que ocupava este espaço da ingenuidade e espontaneidade se adequava às dicotomias sexuais e ao que se esperava socialmente¹³⁹. Isso não quer dizer que homens não ocupassem esse espaço, pois como o próprio texto do catálogo lembra, Douanier Rousseau foi um dos maiores expoentes da arte naïf. Também não se sugere aqui que esta posição de destaque na mostra seria diminuída por se tratar de uma poética ligada à falta de conhecimento formal. Afinal, como já foi dito, a poética era importante naquele contexto. Entretanto, é preciso notar a forma como as poucas mulheres artistas que adentram os espaços de destaque se inserem neles.

¹³⁸ O autodidatismo e a chamada arte do inconsciente estavam em alta naquele momento. A premiação de Heitor dos Prazeres nessa Bienal é exemplar nesse sentido. Também se recorda a conferência realizada por Mário Pedrosa em 1947 sobre o tema. Cf.: PEDROSA, Mário. “Arte, necessidade vital”. In: Mammi (org.) Arte. Ensaio: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

¹³⁹ É com reflexões semelhantes que Whitney Chadwick compreende a grande quantidade de artistas surrealistas e o espaço que elas adquiriram naquele momento. Segundo a pesquisadora, a poética surrealista, tendo como inspiração a dimensão do inconsciente, do instinto e da espontaneidade, seria mais próximo ao que era considerado a natureza feminina, possibilitando essa aproximação. Mesmo assim, nas narrativas hegemônicas da História da Arte Moderna, essas artistas surrealistas aparecem como musas de seus pares homens, mais conhecidos e celebrados. C.f.: CHADWICK, Whitney. *Women artists and the surrealist movement*. New York: Thames and Hudson, 1992.

Outra questão retirada da apresentação da delegação francesa era seu desejo não apenas de engrandecer a França e seus artistas através da mostra, como também de mostrar na arte do país a expressão de um caráter francês, a despeito de sua linguagem internacional. Segundo Mário Pedrosa, isso foi alcançado na mostra através de obras com espírito moderado, mais racionais e conceituais, uma atitude menos violenta que ele associa à arte francesa. Entretanto, o crítico julga que a delegação apresentada não era de primeira ordem. Pedrosa via na representação francesa faltas que não se limitavam à parte histórica dedicada aos grandes mestres, mas também à recente geração pós-cubista e pós-expressionista. Apesar de apontar a presença de Bazaine, Chastel, Schneider e Beaudin¹⁴⁰, todos dessa geração, o crítico se pergunta: “onde estão Manessier, Estève, Lapicque, Hartung?”¹⁴¹. A crítica de Pedrosa, ao lado do tom justificatório do texto de apresentação da delegação, deixa indícios de que talvez a França não havia atingido sua total capacidade na escolha dos artistas enviados – no entanto, isso não impediu que esta fosse uma das delegações mais premiadas da mostra, como veremos mais adiante.

Como explica o texto de apresentação da delegação italiana, esta foi organizada pela Bienal de Veneza, sendo a seleção das obras realizada por Constantino Baroni, diretor dos *Musei Civici* de Milão, Fernando Corsi, representante do ministério do exterior, Roberto Longhi, professor de história da arte na Universidade de Florença, Rodolfo Pallucchini, professor de história da arte na Universidade de Bolonha e secretário geral da Bienal de Veneza, e por Gino Severini, pintor. Esta lista de especialistas envolvidos nas escolhas das obras não apenas legitima e profissionaliza a representação italiana, como também traz o dado de que especialistas de diversas regiões do país foram convocados, sendo esta cooperação um dado fundamental para o início da bienal veneziana.

Giovanni Ponti, presidente da Bienal de Veneza e responsável pelo texto de apresentação, se concentra mais em congratular a iniciativa paulista, colocando-a em paralelo com o evento veneziano, do que em tratar da representação italiana na mostra. Pronunciar e

¹⁴⁰ Jean Bazaine, Roger Chastel, Gérard Schneider e André Beaudin foram pintores franceses dessa geração entendida como pós-cubista ou pós-expressionista. As obras desses artistas expostas na Bienal caracterizam bem esta produção que ficava em um limite entre figuração e abstração. A poética era tão valorizada naquele momento que Chastel foi vencedor do prêmio regulamentar nessa Bienal, como veremos adiante.

¹⁴¹ Alfred Manessier, Maurice Estève, Charles Lapicque e Hans Hartung também fazem parte da mesma geração dos artistas anteriores. Pedrosa sente falta deles, uma vez que também são importantes no ambiente artístico francês naquele momento. Nesse sentido ressalta-se que Manessier, Estève e Lapicque fizeram parte da delegação francesa na Bienal seguinte, em 1953, quando Manessier foi vencedor do primeiro prêmio de pintura. Hartung também já era importante naquele momento: com cidadania francesa desde 1946, o pintor, nascido na Alemanha, tendo tido sua primeira grande exposição em grupo em 1937 no Jeu de Paume. PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral [Org.]. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.44

reforçar os laços entre as duas bienais parecia estar em primeiro plano, mas Ponti também trata da representação organizada para a mostra, pontuando que esta não pretendia, e nem poderia, apresentar toda a produção de arte moderna italiana naquele único evento. Não obstante, a escolha das obras, segundo Ponti, privilegiou a pluralidade de tendências e gerações, buscando apresentar “a energia vital que anima nossos artistas, os quais trabalham dentro de uma cultura mundial, levando a essa contribuição diferenciada de suas livres individualidades”¹⁴². Essa afirmação, embora menos direta que a manifestação francesa analisada, também contém de forma subjacente questões de representação da nacionalidade italiana em convívio com a linguagem internacional a que se propõe a arte moderna, mas trazendo para isso a dimensão do indivíduo. A pesquisadora Marina Barzon aponta que, assim como nas bienais venezianas, a delegação italiana buscou um equilíbrio entre abstratos e realistas¹⁴³, algo que adviria do debate italiano entre figuração versus abstração, um debate que, segundo a pesquisadora, se constituiu de forma diferente da do caso brasileiro, sendo mais acirrado e tendo maior importância durante a década de 1950. Como esclarece sua dissertação, o debate de artistas socialistas entre a linguagem do realismo adotada pelo regime soviético e a experimentação abstrata, em uma perspectiva trotskista, também de conotações revolucionárias, dominou o cenário artístico de forma mais incisiva. Diante dessa perspectiva, Barzon não apenas nota um equilíbrio entre estas duas tendências, como acrescenta que os artistas que tiveram maior destaque na delegação, apresentando dez obras cada, estavam apartados deste debate. Eram Carlo Carrà, Massimo Campigli, Filippo de Pisis e Giorgio Morandi, artistas com trajetórias mais consolidadas e ligados a uma poética mais figurativa, não relacionadas ao realismo soviético, mas ao retorno à ordem. De qualquer forma, a delegação apresentava uma quantidade expressiva de obras mais abstratizantes, como as ganhadoras de prêmios especiais da coletividade italiana, de Afro Basaldella (1912-1976) e Renato Birolli (1905-1959). Em sua leitura crítica a propósito da Bienal, Mario Pedrosa identifica um traço nacional italiano: “sua arte, mesmo a mais abstrata, obedece à nobreza da inteligência ideativa”¹⁴⁴. Entretanto, elogiando a delegação, aponta que Campigli e principalmente Morandi “transcendem as fronteiras”, contribuindo para a pesquisa artística internacional.

A participação suíça é comumente lembrada por apresentar uma produção de arte concreta que, tendo como figura central Max Bill, teria tido grande impacto no desenvolvimento

¹⁴² PONTI, Giovanni. “Itália”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 125.

¹⁴³ BARZON, Marina Silva. *Fugindo da antinomia: a crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. p. 109-110.

¹⁴⁴ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.45.

do concretismo brasileiro. Entretanto, a pesquisa de Heloisa Espada aponta que é preciso fazer alguns esclarecimentos quanto a essa narrativa¹⁴⁵. Em primeiro lugar ressalta-se que Max Bill, ganhador do Prêmio Regulamentar de Escultura da edição pela obra “Unidade Tripartida”, não participou da mostra integrando a delegação suíça¹⁴⁶, mas se inscrevendo de forma independente pelo Júri de Seleção, foi apresentado dentro da Seção Geral do evento. A pesquisa de Espada também aponta que a maioria dos artistas apresentados na delegação, organizada pela Comissão Federal de Belas Artes do país, não eram ligados à poética concreta. Como explica a pesquisadora, havia artistas abstracionistas de outras vertentes, como Walter Bodmer, Leo Leuppi e Oskar Dalvit, um artista ligado ao surrealismo, Otto Tschumi e, por fim, artistas relacionados à Escola de Paris, como Georges Froidevaux e Claude Loewer. Os únicos artistas de poética concreta eram Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), que vinha em destaque na delegação suíça com oito obras, e Richard Paul Lohse (1902-1988), com quatro obras¹⁴⁷. Como indica Espada, esses dados, além de demonstrar uma heterogeneidade no discurso da representação suíça, apontam a importância que Sophie Taeuber-Arp e Richard Paul Lohse podem ter tido para o desenvolvimento da arte concreta brasileira, que geralmente se endereça puramente a Max Bill, que naquela ocasião expôs apenas a obra premiada e em caráter independente.¹⁴⁸ A artista Sophie Taeuber-Arp será retomada no segundo capítulo, pelo fato de uma de suas obras ter sido doada para o acervo do antigo MAM no contexto da Bienal.

O texto de apresentação da delegação suíça, escrito por Heins Keller, conservador do Museu de Belas Artes de Winterthur e membro da Comissão Federal de Belas Artes, se inicia apontando as ausências de sua representação, inclusive indicando nomes suíços mais relacionados ao meio parisiense, como Alberto Giacometti, que participou da mostra como parte da delegação francesa. Keller indica ainda que a seleção de obras deixava a desejar por não refletir a envergadura da produção não-figurativa do país, um incômodo que provavelmente subjaz na menção que faz a Max Bill, cujo nome faz questão de citar e elogiar, apesar de não integrar o conjunto. Acrescenta-se ainda uma ausência não salientada por Keller: o conjunto de obras suíças apresentou apenas pinturas e gravuras, suprimindo-se as esculturas. Apesar dessas faltas, Keller ressalta que a escolha das obras “tendeu essencialmente a mostrar quais são, atualmente, na Suíça, nesse domínio as tendências características e as personalidades mais

¹⁴⁵ ESPADA, Heloisa. *Origens da Arte Concreta em São Paulo: uma história contada pelas obras*. Relatório projeto de pesquisa de pós-doutorado, MAC USP, 2016.

¹⁴⁶ Idem Ibidem, p. 13.

¹⁴⁷ Idem Ibidem, pp.12-13.

¹⁴⁸ Idem Ibidem, p. 14.

marcantes”¹⁴⁹, reforçando o caráter contemporâneo da Bienal. Em seguida trata brevemente os artistas apresentados, que, de fato, não são tão numerosos quanto os de outras delegações, como a francesa e a italiana. Mas assim como aquelas, trouxe nomes de diferentes momentos da História da Arte Moderna, expondo, em dimensão histórica, desde Taeuber-Arp, que estava “entre aqueles modernos de primeira hora”¹⁵⁰, a Froidevaux e Loewer, “dois representantes do mundo dos jovens artistas particularmente ativos nesse momento”¹⁵¹. Dessa forma, a representação suíça buscava dar “um apanhado da contribuição suíça ao desenvolvimento da arte moderna”¹⁵², uma preocupação de salientar a relevância artística nacional que também vemos nos demais países.

Esta preocupação se manifesta de maneira diferente no texto de apresentação da delegação britânica¹⁵³, que lamentava a inviabilidade de organizar um conjunto expressivo para enviar à Bienal, pelo fato desta ter coincidido com o Festival da Grã-Bretanha¹⁵⁴. Como esclarece o General Sir Ronald Adam, presidente do British Council que assinou o texto de apresentação, o reduzido conjunto enviado para a mostra consiste em obras da coleção da entidade que se encontravam disponíveis naquele momento. O texto ressalta que esta coleção, formada com o intuito de realizar exposições no exterior – e assim dar a conhecer a arte britânica – não costumava ser apresentada sozinha, sendo normalmente um complemento para a exposição de obras emprestadas pela instituição. Ou seja, em um tom lamentoso, Adam explica polidamente que a representação britânica para a Bienal não era de primeira ordem, e, portanto, não podia representar com sucesso sua arte. Por estas circunstâncias, a delegação não apresentou nenhuma escultura e possuía um número reduzido de pinturas. Mesmo assim, o presidente do British Council delineia a presença de um artista que ele considerava de importância histórica para o início da arte moderna inglesa, Walter Richard Sickert. Do mesmo ambiente de transição do impressionismo ao modernismo, a delegação também apresentava Harold Gilman e Charles Ginner, cumprindo assim a dimensão histórica presente nas delegações como um todo. A exposição passava por pinturas de Matthew Smith, Paul Nash e Ducand Grant, e alcançava artistas jovens, dos quais Sir Ronald Adam destaca Graham

¹⁴⁹ KELLER, Heins. “Suíça”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p.159.

¹⁵⁰ Idem Ibidem, p.159.

¹⁵¹ Idem Ibidem, p.161.

¹⁵² Idem Ibidem, p.159.

¹⁵³ ADAM, Ronald. “Grã-Bretanha”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., pp. 137-139.

¹⁵⁴ O *Festival of Britain*, realizado no verão de 1951 em Londres, foi um grande evento que promovia a ciência, tecnologia, design, arquitetura e arte britânicos. Focada nas conquistas britânicas, o evento organizado pelo governo pretendia incentivar o sentimento nacional no contexto do pós 2ª Guerra Mundial.

Sutherland e Ben Nicholson¹⁵⁵. Os dois últimos também são os artistas britânicos que são elogiados por Mário Pedrosa. Sobre a exposição apresentada, o crítico ressalta as qualidades características da pintura inglesa que podiam ser identificadas: “o requinte de um desenho extraordinariamente raciado e puro”¹⁵⁶. Em seguida trata de uma das obras de Nicholson, que era representado por três pinturas muito distintas, “*Peixes*”, de 1932 (Fig. 8), trazia alguns traços geométricos, mas era preponderantemente figurativa, “*Natureza-morta - Zennor Head*”, de 1946 (Fig. 9), possuía uma linguagem abstrata geométrica, enquanto que “*Relevo*”, de 1935 (Fig. 10),¹⁵⁷ tinha uma poética mais construtiva. É justamente “*Relevo*” a obra que Pedrosa coloca em evidência. O crítico explica que naquela obra o artista realizou uma pesquisa de luz através da criação de relevos tridimensionais, que originava suas “pinturas-esculturas”. Com toda a superfície branca, era através da criação de diferentes planos que o artista criava formas geométricas. Segundo Pedrosa, “Nicholson o reduziu [o relevo] à nudez de um espelho branco, a puras relações e proporções abstratas, contribuindo assim para um sensível enriquecimento da percepção visual moderna”.

Apesar desse elogio pontual, em sua crítica Pedrosa também nota a incompletude da delegação britânica e sublinha a falta de Henry Moore¹⁵⁸. Na verdade, Moore participou da mostra, não com esculturas, que consistiam em sua principal produção, mas com duas litografias. Como explica Adam, o envio de litografias originais em cores foi uma solução indicada por Yolanda Penteado para amenizar o caráter improvisado da delegação, apontando a produção de importantes artistas que foram pouco ou não representados¹⁵⁹. Dessa passagem ressalta-se a presença de Yolanda, que como abordado anteriormente, viajou para a Inglaterra atuando como emissária da Bienal. Sendo ou não ideia da própria personagem, a menção de seu nome recorda sua importância nesse contexto. As litografias passam despercebidas na crítica de Pedrosa, que nem ao menos reconhece a presença de Moore dentre elas. Entretanto este conjunto merece atenção, por duas razões: a primeira é que dois desses artistas foram vencedores de prêmios de aquisição na modalidade gravura, Prunella Clough (1919-1999) e Robert Adams (1917-1984); a segunda é que, por ocasião da Bienal, o British Council realizou

¹⁵⁵ Nicholson já havia sido exposto no ambiente paulistano. Em 1938 o artista participou do II Salão de Maio, à frente de um time de concretistas britânicos.

¹⁵⁶ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.46.

¹⁵⁷ Acredita-se que a obra encontrada no acervo do British Council seja a obra enviada para a Bienal, mas não há registros fotográficos que confirmem essa suspeita. O registro da obra está disponível em: <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artists/nicholson-ben-1894/object/1935-white-relief-nicholson-935-p31/objects/all/initial/n/page/1>.

¹⁵⁸ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.45.

¹⁵⁹ ADAM, Ronald. “Grã-Bretanha”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 139.

a doação de um conjunto das litografias exibidas no evento para o antigo MAM¹⁶⁰. Uma questão importante é que tanto os artistas das obras doadas, quanto os premiados, são artistas que além de gravura, produziam pintura e/ou escultura, sendo comumente mais conhecidos por essas outras produções. A frase de Sir Ronald Adam é muito esclarecedora nesse sentido: “Essas litografias permitem ter-se uma ideia mais completa da obra de alguns artistas e, pelo menos, indicar alguns aspectos da produção de outros, no campo da pintura”¹⁶¹. Revela-se nessas atitudes uma hierarquização das diferentes modalidades artísticas abrigadas pela Bienal, em que claramente a gravura ocupa um lugar mais marginal que a escultura e a pintura, estando esta última ainda em maior destaque. O desenho, por sua vez, se encontra em posição ainda mais desfavorável, quase não sendo lembrado nessa e em outras delegações, nem na crítica da época.

Com essas estratégias, o British Council esperava com o conjunto reunido suprir os contratempos apontados e “dar uma ideia da vitalidade da arte britânica atual”. Esta preocupação com a imagem nacional também pode ser relacionada à doação feita pela instituição para o acervo do antigo MAM. Esta doação consistiu em 34 litografias em cores de 15 artistas diferentes, mais que a metade das litografias exibidas durante a Bienal, que totalizavam 53 obras. Não foram encontrados documentos que esclareçam a doação¹⁶², entretanto não há dúvidas de que esta ação consistiu em uma iniciativa de aproximação entre o British Council e o antigo MAM, assim como entre os países que essas instituições representavam. Esta aproximação, além de refletir as diplomacias e relações internacionais em jogo em todo o evento, também pode ser fruto de uma preocupação por parte dos britânicos de assegurar a relevância que a Bienal teria aos seus olhos, garantindo um bom relacionamento apesar do envio improvisado e de menor importância da delegação britânica.

¹⁶⁰ O conjunto era composto por: *O gatinho* de Bryan Wynter (conhecido pela pintura), *Duas figuras, segunda versão* de Brian Asquith (conhecido como escultor e designer), *O Pastor* e *Sesta* de Michael Ayrton (pintor, gravador, escultor e designer), *Rede para enguias* de Prunella Clough, *Marionete em Modena*, *Mulher e Cabra*, *Mulher e Gato*, *Mulher Sentada* e *Figuras Mascaradas e Cavalo* de Robert Colqhoun (pintor, gravador e cenógrafo), *Abstrato verde e amarelo* e *Composição em Preto e Púrpura* de William Gear (sobretudo pintor), *Mulher à Mesa*, *Natureza-morta Amarela*, *São Cristóvão*, *Bufê com fruta* e *Palhaço* de Robert Macbryde (principalmente pintor e cenógrafo), *Abstrato* de Kenneth Martin (pintor e escultor), *Marinha* de Eduardo Paolozzi (escultor), *Sutton Waldron* e *Muralha de Pedra* de John Piper (pintor, gravador e designer), *As Sabinas*, *Duas Mulheres*, *Mulher ao Piano*, *Pianista* e *A Sombra Azul* de Ceri Richards (pintura, gravura e relevo), *Ave numa paisagem*, *Galo* e *Pombos* de Michael Rothenstein (sobretudo gravador, também pintava), *Natureza-morta*, *Retrato de Menina* e *3 de Abril* de William Scott (sobretudo pintor), *Natureza-morta* de Matthew Smith (pintor), *O Lenhador* de Keith Vaughan, *Gaiola* de Denis Wirth-Miller.

¹⁶¹ ADAM, Ronald. “Grã-Bretanha”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 139.

¹⁶² Foi encontrada apenas uma carta tratando de questões alfandegárias da doação, que requeria uma aprovação da Escola Nacional de Belas Artes. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 45-9, carta de Arturo Profili para Sr. Lourenço, 5 abr. 1952.

Passando à delegação norte-americana, salienta-se que esta foi organizada pelo *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York, sendo o texto de apresentação da delegação escrito pelo diretor do museu, René D’Harnoncourt. Este personagem participou ativamente da Bienal como emissário integrante do júri de premiação e chegou a acompanhar o processo de montagem do evento. D’Harnoncourt inicia seu texto mencionando o acordo de assistência e cooperação mútua assinado pelo MoMA e o antigo MAM em 1950 – nesse sentido, a organização da delegação feita pelo MoMA aparece como um elemento dessa relação maior e mais duradoura. O texto também explica que foram criadas duas comissões para seleção das obras que constituiriam a representação, ambas presididas por Andrew C. Ritchie, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA:

A comissão para pintura e escultura foi composta por Robert Bervely Hale, Conservador-adjunto de arte americana do *Metropolitan Museum of Art*; Lloyd Goodrich, Diretor-adjunto do *Whitney Museum of American Art*; John I. H. Baur, conservador de Pintura e Escultura do *Brooklyn Museum* e Dorothy C. Miller, conservadora das coleções do *Museum of Modern Art*. A comissão de artes gráficas foi integrada por Carl Ziggrosser, conservador de gravuras do *Philadelphia Museum of Art*, Hyatt Mayer, Conservador de gravuras do *Metropolitan Museum of Art*; Una Johanson, conservador de gravuras e desenhos do *Brooklyn Museum*, e Dorothy Lytle, da Seção de Gravuras do *Museum of Modern Art*.¹⁶³

As comissões convocadas buscavam congregiar especialistas que trariam legitimidade ao conjunto selecionado, e, ao contrário da Itália, não buscaram a cooperação de diversas regiões do país, mas de diferentes instituições artísticas da Costa Leste dos Estados Unidos.

Como D’Harnoncourt evidencia, a intenção das comissões foi de apresentar obras produzidas naquela década, “mas, em alguns casos, houve necessidade de incluir-se obras mais antigas”. Isto diferencia a representação norte-americana das demais, uma vez que não buscou apresentar ao lado das produções contemporâneas uma seleção histórica da arte moderna dos EUA. O texto também esclarece que se buscou um equilíbrio numérico que priorizasse, devido à restrição física, a presença de mais artistas. Dessa forma, cada pintor e gravador tinha no máximo três obras expostas e cada escultor apenas uma. Outra questão explicada pelo norte-americano era que se fazia necessário explicitar que o país é caracterizado pela grande quantidade de imigrantes, e que a composição da representação incorporava tanto artistas nascidos em território norte-americano, quanto artistas emigrados que já estivessem estabelecidos no país.

Sobre as obras selecionadas, D’Harnoncourt explica que a escolha privilegiou a pluralidade dos movimentos artísticos existentes naquele momento, buscando trazer os “líderes reconhecidos em seus campos”. Esta diversidade, como vimos, aparece enquanto proposta em

¹⁶³ D’HARNONCOURT, René. “Estados Unidos”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 111-112.

grande parte das delegações – entretanto, talvez tenha se realizado mais completamente na representação norte-americana pela restrição de obras de cada artista, uma vez que foi notada de forma diferente por Mario Pedrosa. A representação do país não agradou ao crítico, que não identificava na exposição alguma característica unificadora norte-americana:

Os americanos nos deram uma representação variada e contraditória. O critério de trazer exemplares de todas as tendências pode justificar-se do ponto de vista dos selecionadores das obras enviadas. Mas é perigoso pela impressão de ecletismo que cria. A sala americana tinha tudo, do trivial ao quase trágico, do caricatural ao quase monástico. O próprio expressionismo norte-americano é desconexo e contraditório.¹⁶⁴

Após essa dura introdução à delegação norte-americana, Pedrosa percorre alguns dos artistas expostos também em tom reprovador, não mencionando a presença de Calder, por exemplo, escultor que o crítico valorizava. As únicas obras elogiadas pelo crítico foram aquelas de Lyonel Feininger e John Marin, artistas expressionistas mais velhos que ele considera que mantiveram sua força. Além desses, na pintura, o conjunto tão diversificado tinha nomes como Max Ernst e Yves Tanguy, surrealistas radicados no país, figurativos de diversos momentos, como Edward Hopper e Peter Blume, passando por Georgia O’Keefe, até os expressionistas abstratos Jackson Pollock, Mark Rothko e Mark Tobey.

Dando continuidade, para tratar a delegação alemã é preciso recordar que naquele momento, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o país havia sido dividido entre Alemanha Oriental, dominada pela União Soviética, e Alemanha Ocidental, orientada pelo mundo capitalista. Como Martina Merklinger¹⁶⁵ esclarece, a adesão da Alemanha Ocidental à Bienal passava pelos percalços de um país ainda em estruturação no pós-segunda guerra. Em abril de 1951, momento em que Ciccillo contatou o chanceler Konrad Adenauer, ainda não havia uma instituição que pudesse se responsabilizar pelo assunto. Entretanto, apesar das dificuldades institucionais e do curto período de tempo, através de esforços das duas partes, se estabeleceu que o historiador da arte Ludwig Grote, prestes a se tornar diretor do *Germanisches Nationalmuseum* em Nuremberg, selecionaria as obras para a mostra. Segundo a pesquisadora, justamente devido aos compromissos relacionados à tomada de posse de seu cargo no museu de Nuremberg, Grote não pôde comparecer como emissário para coordenar a instalação da representação na Bienal, atividade realizada por Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), historiador da arte alemão que já residia no Brasil.

Assim, a delegação alemã não contava a princípio com um texto de apresentação, que só foi acrescentado na 2ª edição do catálogo. Este texto não contém nenhuma assinatura, sendo

¹⁶⁴ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.46.

¹⁶⁵ MERKLINGER, Martina. “Arena of modernism”. In: GROSS, Ulrike (Org.). *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der biennale, 1951-2012*. Berlim: Sebastian Preuss, 2013. p. 34.

possível que tenha sido escrito por Pfeiffer. Divergindo dos demais textos de apresentação do evento, não trata da composição da delegação alemã, se limitando a tratar da produção de arte do país de forma mais ampla. O curto texto recupera a importância do desenvolvimento do expressionismo alemão para a História da Arte Moderna e menciona a ruptura dessa evolução, sem falar expressamente do regime nazista, mas tratando desse momento em que se levantaram “barreiras em torno do desenvolvimento livre e subjetivo”. O texto termina convocando os artistas alemães contemporâneos a recuperarem o espírito da arte moderna, deixando claro que este era o objetivo da exposição do país no evento. Apesar do texto ser posterior e sem assinatura, este objetivo foi identificado na análise do perfil das obras escolhidas para a mostra, o que demonstra sua coerência.

Como Merklinger explica, a seleção feita por Ludwig Grote foi composta por 50 obras, incluindo-se pintura, escultura e gravura de 17 artistas diferentes e refletiu o ambiente cultural progressista do pós-guerra, que buscava reparar a perseguição de arte moderna realizada durante o regime nazista. Segundo a pesquisadora, o conjunto também continha artistas jovens, mas privilegiava artistas rejeitados durante o Terceiro Reich, como Edwald Mataré, Willi Baumeister, Werner Gilles e Karl Schmidt-Rottluff, que possuíam trajetórias de perseguição muito semelhantes à do próprio Grote, que foi afastado de cargos institucionais no período¹⁶⁶. Entretanto, assim como a delegação norte-americana, a seleção de obras alemãs não buscou contemplar uma dimensão histórica, sendo a maior parte das obras produzidas a partir da segunda metade da década de 1940. Como Merklinger desenvolve, as escolhas de Grote também pareciam privilegiar artistas do ambiente da Bauhaus, como Werner Gilles, Fritz Winter e Gerhard Marcks, uma escolha que fazia sentido em um momento em que a escola de Dessau estava sendo objeto de um interesse internacional. Apesar dessa relação com a Bauhaus, havia na delegação alemã uma predominância de obras de arte abstrata de vertente mais lírica. É possível pontuar a presença figurativa nas obras expressionistas de Schmidt-Rottluff e Werner Gilles, por exemplo, mas de fato a abstração predominava:

Durante estes anos, o novo estado da Alemanha Ocidental promoveu a arte abstrata em várias ocasiões diferentes, demonstrando assim um desejo de se reabilitar internacionalmente na área da cultura. Isso se tornou especialmente claro nas exposições onde a República Federal se apresentou oficialmente, como as Bienais de Veneza e São Paulo (tradução nossa).¹⁶⁷

¹⁶⁶ MERKLINGER, Martina. “1. Biennale / 1st Biennial”. In: GROSS, Ulrike (Org.). *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der biennale, 1951-2012*. Op. cit. p. 107.

¹⁶⁷ “During these years, the young West German state supported abstract art at various different occasions, thus demonstrating a will to rehabilitate itself internationally in the area of culture. This became especially clear at

Mario Pedrosa elogiou a delegação que “apesar de improvisada, [...] impressiona pela vitalidade de seus artistas”¹⁶⁸. Além de Willy Baumeister, vencedor do terceiro prêmio de pintura (prêmio de aquisição), e Hans Uhlmann (1900-1975), vencedor do segundo prêmio de desenho (prêmio de aquisição), o crítico também elogiou Theodor Werner, encontrando em sua abstração resquícios figurativos e preocupações estético-metafísicas¹⁶⁹.

Após este mapeamento das principais delegações apresentadas na Bienal, é possível ter uma noção do que foi apresentado na exposição, assim como notar alguns elementos. A partir dessas análises percebe-se que apesar do caráter predominantemente contemporâneo da Bienal, havia um espaço reservado à celebração de artistas modernos já considerados históricos ou precursores da arte daquele momento. Como vimos, as delegações da França, Itália, Suíça e Inglaterra, assim como a brasileira, especialmente através dos convites para as Salas Especiais, deram destaque a mestres já consagrados. Lourival Gomes Machado nota essa questão ao tratar dos convidados especiais:

Mais tarde, a composição de muitas das representações estrangeiras organizadas *ad libitum* dos governos ou instituições convidadas, demonstraram, por sua atenção especial aos mestres vivos e grandes nomes em foco, que o Museu, com seus convites pelo menos trilhara caminho comum.¹⁷⁰

Estas presenças, que não chegavam a constituir mostras retrospectivas, algo que seria realizado na 2ª Bienal de São Paulo, provém de uma prática já estabelecida em mostras internacionais, como a própria Bienal de Veneza. Como o francês Jean Lasson explicitou, “é de praxe, em tais exposições, que cada uma das nações convidadas a delas participarem evoque a memória de um de seus grandes mortos”¹⁷¹. A frase de Lasson toca também em uma outra questão que subjaz em todas as delegações analisadas, a questão da exaltação nacional. Subsiste, pelo próprio caráter da mostra, dividida nas delegações nacionais, um discurso de expressão nacional, residindo nas obras expostas características próprias de cada país, que estariam em convivência e contribuindo para uma História Internacional da Arte Moderna.

1.3 A presença de mulheres artistas: uma perspectiva numérica

A perspectiva do subcapítulo anterior, seguindo principalmente os discursos oficiais presentes no catálogo da 1ª Bienal, nos faz notar a presença diminuta de mulheres artistas em

exhibitions where the Federal Republic presented itself officially, such as the Biennials of Venice and São Paulo.” Cf. Idem Ibidem. p. 107.

¹⁶⁸ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. cit., p.44.

¹⁶⁹ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. cit., p.45.

¹⁷⁰ MACHADO, Lourival Gomes. “Introdução” In: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 18.

¹⁷¹ LASSON, Jean. “França”, In: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 88.

posição de destaque no evento. Nos textos de apresentação das principais delegações estrangeiras observamos o registro de apenas duas mulheres artistas: Séraphine de Senlis e Sophie Taeuber-Arp. No caso da delegação brasileira, o texto de Lourival Gomes Machado mencionava apenas os artistas selecionados como convidados especiais, que contava com a participação de apenas uma mulher artista, Maria Martins. Buscando abranger a percepção da presença de mulheres artistas no evento para além do recorte bastante restritivo do panorama retratado, apresenta-se uma tabela com a quantidade de mulheres e homens artistas participantes da 1ª Bienal, divididos por delegação.

Tabela 1 - Presença feminina e masculina na Primeira Bienal de São Paulo

Delegação	Mulheres	Homens	N.A.	Total
Alemanha	2 (11%)	16 (89%)	0	18
Áustria	2 (6%)	32 (94%)	0	34
Bélgica	0 (0%)	24 (100%)	0	24
Bolívia	3 (50%)	3 (50%)	0	6
Brasil	52 (24%)	163 (76%)	0	215
Canadá	4 (19%)	17 (81%)	0	21
Chile	12 (29%)	30 (71%)	0	42
Cuba	1 (20%)	4 (80%)	0	5
EUA	4 (8%)	44 (92%)	0	48
França	4 (7%)	57 (93%)	0	61
Grã-Bretanha	1 (3%)	34 (97%)	0	35
Haiti	0 (0%)	16 (100%)	0	16
Holanda	0 (0%)	7 (100%)	0	7
Itália	0 (0%)	38 (100%)	0	38
Japão	1 (5%)	19 (95%)	25	45
Panamá	0 (0%)	4 (100%)	0	4
Portugal	5 (16%)	26 (84%)	0	31
República Dominicana	2 (22%)	7 (78%)	0	9
Suíça	1 (13%)	7 (87%)	0	8
Uruguai	0 (0%)	4 (100%)	0	4
Total	94 (14%)	552 (82%)	25	671

Como se observa pela Tabela 1¹⁷², apenas 14% do número total de artistas participantes eram do sexo feminino, excluindo-se os nomes que não puderam ser identificados. Mas esta pequena participação não é homogênea entre as diferentes delegações. Para melhor comparar estes dados, serão excluídas as delegações que participaram com menos de 10 artistas e o Japão, cujo número de artistas cujo gênero não foi possível de ser identificado é alto. Ressalta-se a completa ausência de mulheres artistas nas delegações da Bélgica, Haiti e Itália. Esta última chama ainda mais atenção pelo número elevado de artistas. Estados Unidos, França e Grã-Bretanha e Áustria, também bem representados numericamente, similarmente apresentam uma porcentagem bastante diminuta de artistas do sexo feminino. Já o Brasil apresenta uma das maiores porcentagens de mulheres artistas, ao lado do Chile e do Canadá. A porcentagem elevada da delegação da Bolívia é complicada de ser analisada pela pequena quantidade de artistas enviados para a mostra. Já Alemanha e Portugal se encontram com porcentagens intermediárias em relação aos dois grupos mencionados.

Com estas comparações se torna evidente que a diferença na presença de mulheres artistas na 1ª Bienal segue principalmente uma diferença geopolítica, entre centro e periferia. Países europeus em geral, ao lado dos Estados Unidos, realmente apresentam no evento pouca abertura para mulheres artistas, como a historiografia centrada nessas regiões poderia prever. Ao mesmo tempo o Brasil não aparece sozinho entre as porcentagens maiores, sendo ladeado por outros países também periféricos. Importante notar que estes números também não apresentam uma equidade, apenas são relativamente mais favoráveis para mulheres artistas.

Evidentemente a perspectiva restrita desse levantamento não permite generalizar essas diferenças, muito menos criar modelos interpretativos nesse sentido. Entretanto, assinala-se que outras autoras também já apontaram uma possível correlação entre territórios não centrais e a presença mais significativa de mulheres artistas durante o desenvolvimento da arte moderna¹⁷³.

¹⁷² Este levantamento foi feito principalmente por Marina Mazze Cerchiaro, como parte do projeto, de que também fiz parte, chamado “Bienais de São Paulo: poder, arte e gênero”, coordenado pela profa. Ana Paula C. Simioni no IEB USP. Este grupo se enquadra dentro de um projeto maior, vinculado ao ARTLAS/LABEX (École Normale Supérieure- rue d’Ulm), coordenado por Béatrice Joyeux-Prunel, que tenciona realizar uma pesquisa comparativa entre diversas Bienais, tais como Veneza, São Paulo, Paris, entre outras. Alguns dados foram acrescentados seguindo a segunda edição do catálogo da Bienal, no qual foram incluídas as relações de obras do Panamá e da Áustria. O número de mulheres artistas na delegação alemã também foi atualizado, pois foi possível reconhecer o gênero de artistas não identificadas no levantamento anterior. Outra alteração em relação ao levantamento inicial realizado por Cerchiaro foi a retirada da Argentina, que aparece na primeira edição do catálogo, mas que não participou do evento. Segundo o catálogo, a Argentina enviaria 4 mulheres artistas e 27 homens artistas. Para entender a ausência da Argentina ver: GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: Anais do XXIV Colóquio do CBHA. Belo Horizonte, 2005, s/p. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/62_maria_amalia_garcia.pdf

¹⁷³ Filipa Vicente lança essa questão analisando o caso de artistas portuguesas celebradas, Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego. Já Ana Paula C. Simioni, percebendo correlações entre os casos brasileiro, português, russo e mexicano, traz como possibilidade interpretativa que o principal capital distintivo em territórios não centrais

De qualquer maneira, estes dados sobre a 1ª Bienal ajudam a reforçar a necessidade de se investigar esta questão, além de permitirem compor um cenário sobre a presença de mulheres artistas no evento.

seria a oportunidade de passar temporadas no exterior, o que poderia ser atingido por mulheres de classes privilegiadas. C.f.: VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012, p. 226; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: IEB USP, 2018. Tese (Livre Docência), p.11.

2 A PREMIAÇÃO NA PRIMEIRA BIENAL DE SÃO PAULO

O regulamento disponível no catálogo da 1ª Bienal de São Paulo foi formulado meses antes do evento, uma vez que nele estavam contidas questões importantes para o funcionamento e organização da mostra. Em sua tese de doutorado, Renata Rocco aborda a formulação do regulamento da Bienal, posto que se sugere o papel de Danilo Di Prete em sistematizá-lo¹⁷⁴. Walter Zanini não tem dúvidas nesse sentido: “foi o próprio Di Prete a esboçar o regulamento da I Bienal valendo-se também da experiência de outras mostras, como as de La Spezia, Cremona, Quadrienal de Roma, além da própria Bienal de Veneza”¹⁷⁵. Como Rocco explica, Di Prete oscilava muito em seus depoimentos, ora citando como inspiração apenas a Bienal de Veneza, ora incluindo os demais eventos. O que a pesquisadora conclui é que apesar das semelhanças existentes entre todas as exposições mencionadas em relação aos júris de seleção e premiação, aos prêmios em dinheiro e à existência de prêmios de aquisição, ao analisar as cláusulas detidamente não restam dúvidas de que sua base havia sido o regulamento da Bienal de Veneza. Quanto ao papel de Di Prete não se pode afirmar concretamente, uma vez que, como ressalta a pesquisadora, Ciccillo, em correspondência com a instituição italiana, requisitou o regulamento como modelo para seu evento¹⁷⁶. Independentemente dessas questões, o Regulamento que é apresentado no catálogo como um documento de dezembro de 1950, assinado por Lourival Gomes Machado e Francisco Matarazzo Sobrinho, foi baseado naquele da Bienal de Veneza¹⁷⁷.

Como explica o regulamento do catálogo da Bienal, os prêmios previstos pelo evento seriam distribuídos de acordo com a decisão do júri de premiação. Este júri era composto pelo “diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, Lourival Gomes Machado, “o mais votado dos dois membros do Júri de Seleção eleitos pelos artistas”, Tomás Santa Rosa, “e, no mínimo, três dos maiores expoentes da crítica e da arte internacional nomeados pela presidência da Bienal”, grupo que contou com Emile Langui, historiador da arte belga que assinou o texto de apresentação do país, Eric Newton (1893 - 1965), crítico de arte britânico, Jan Van As, holandês, Jacques Lassigne, crítico francês, Jorge Romero Brest, crítico argentino, Marco Valsecchi, crítico italiano enviado como emissário em substituição a Pallucchini, René D’Harnoncourt, diretor do MoMA e emissário norte-americano, Wolfgang Pfeiffer, historiador da arte alemão residente no Brasil que trabalhou como emissário na delegação do país e Sérgio

¹⁷⁴ ROCCO, Renata. Op. cit., p. 64-65.

¹⁷⁵ ZANINI, Walter. Op. cit., p.819.

¹⁷⁶ Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, APUD: ROCCO, Renata. Op. Cit., p. 65.

¹⁷⁷ Para uma análise comparativa entres as bienais paulista e veneziana ver: BARZON, Marina Silva. Op. cit.

Milliet, crítico brasileiro de renome, com papel importante para a Bienal e que foi acrescentado a despeito do que previa o regulamento. Apesar da falta de documentos que confirmem esta suspeita, parece plausível supor que todos os críticos estrangeiros tenham sido emissários enviados para coordenar o processo de montagem da representação de seus países.

O regulamento também previa a reunião do júri de premiação três dias antes da inauguração do evento, assim como a divulgação da decisão deste júri apenas sete dias após esta última data. Como revela a ata do júri de premiação¹⁷⁸, a reunião ocorreu no dia 22 de outubro de 1951, dois dias após o evento de inauguração da Bienal, contrariando o cronograma previsto. O documento, assinado por todos os membros do Júri, inicia-se com a enumeração de seus participantes e uma declaração:

O Júri internacional da I Bienal saúda os grandes mestres estrangeiros e brasileiros, cuja generosa participação tão largamente contribuiu para o sucesso da primeira exposição Bienal de São Paulo. Espera que nas exposições seguintes se continue a prestar essa homenagem àqueles que são os pioneiros da arte moderna. Na distribuição dos prêmios o júri esforçou-se por consagrar os esforços novos e sinceros.¹⁷⁹

Além de engrandecer o evento e expressar o desejo de sua continuidade, o trecho nos deixa uma pista dos critérios do Júri, que, como se expõe, estavam concentrados na qualidade e na novidade. A importância da novidade aparece em todo o evento, compartilhando um valor característico da arte moderna e da modernidade como um todo¹⁸⁰. Logo em seguida, o documento lista os premiados. Primeiro elenca-se os prêmios regulamentares e de aquisição divididos por categoria de suporte (pintura, escultura, gravura e desenho), e entre nacionais e estrangeiros, para então tratar dos prêmios especiais. Antes de percorrer os premiados na mostra, é necessário refletir sobre a estrutura da premiação e estas divisões de categorias.

Uma diferença que precisa ser esclarecida é entre os prêmios regulamentares e os de aquisição. Os prêmios regulamentares aparecem muitas vezes nas notícias da época com a nomenclatura “o grande prêmio” ou “o primeiro prêmio”, seguido pela categoria de suporte e nacionalidade, como em: “o grande prêmio de pintura estrangeira” ou “o primeiro prêmio de

¹⁷⁸ Ata de premiação da 1ª Bienal de São Paulo. 22 out. 1951, São Paulo, 3f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 39-2.

¹⁷⁹ Idem Ibidem.

¹⁸⁰ Já foram realizadas muitas reflexões sobre este desejo de rompimento com a tradição e a busca pelo “novo”, marca fundamental da modernidade, desenvolvida a partir da segunda metade do séc. XIX. São exemplares os termos de Harold Rosenberg e Octavio Paz, que, respectivamente, conceituaram de “tradição do novo” e “tradição da ruptura” a concepção de tempo característica dessa modernidade, que sempre em busca de um futuro eminentemente novo, rejeitava qualquer regulação do passado, acelerando o tempo histórico. Tratando esta questão no meio artístico moderno, Ricardo Fabbrini diz: “Esses artistas [modernos] partilharam da crença nas ideias de evolução, de progresso – do latim *pro-gredior*: “ando gradualmente para frente” – de aperfeiçoamento, de movimento, de tempo sucessivo, linear, homogêneo, cumulativo e vazio, a ser ocupado, fundado.”. FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP: ano 8; vol. 8; no.2; 2006. p. 6.

escultura nacional”. Estes prêmios eram destinados às melhores obras de sua categoria, segundo o júri de premiação, e recebiam uma quantia maior em dinheiro. Os prêmios de aquisição, por sua vez, tinham menor valor monetário e eram distribuídos para mais obras por categoria, mas prevendo a incorporação das obras ao acervo do museu¹⁸¹. Estes prêmios significavam, portanto, a entrada permanente dessas obras neste outro espaço de consagração. O prestígio desta institucionalização era tão claro naquele contexto que na 1ª Bienal todos os vencedores de prêmios regulamentares doaram as obras selecionadas ao antigo MAM¹⁸², mesmo sem essa necessidade.

A pesquisadora Ana Magalhães apontou a necessidade de reavaliar a percepção sobre os prêmios de aquisição e, por consequência, a qualidade desta parte do acervo do MAC USP¹⁸³. Como a autora argumenta, acreditava-se em uma suposta falta de critério na escolha das obras, que seria feita ao gosto de seus doadores. Esta falta de critério foi questionada pela autora, que suspeitava que os prêmios de aquisição não eram diferentes dos prêmios regulamentares em seu funcionamento, sendo escolhidos também pelo júri de premiação. Nossa pesquisa de iniciação científica contribuiu para essa reflexão, comprovando, através da extensa documentação disponível no Arquivo da Bienal, que havia um sistema bastante estruturado, estabelecido desde a primeira edição do evento, em torno da doação e concessão dos prêmios de aquisição, assim como dos regulamentares. Como ficou claro através da documentação, as etapas em torno dos prêmios funcionavam da seguinte maneira: o contato com os doadores era feito pelo antigo MAM previamente, a fim de garantir sua divulgação com antecedência (no caso da primeira edição do evento, essas cartas explicavam o que seria a bienal, e, assim como nas edições posteriores, ressaltavam a grandiosidade da iniciativa e o prestígio que a doação traria); em seguida o dinheiro era doado ao antigo MAM, antes mesmo do início do evento; após a inauguração, era feita a reunião do júri de premiação, momento em que as obras eram escolhidas pelo conjunto de críticos internacionais; depois disso, era feita a comunicação da decisão do Júri para a imprensa, assim como cartas e telegramas informativos eram enviados para os

¹⁸¹ Por este motivo, para concorrer aos prêmios de aquisição e para permitir a venda das obras a terceiros, era necessário que o artista expressasse no ato da inscrição sua disposição, juntamente ao valor das obras. C. f.: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 26. Importante notar também que embora a maior parte dos prêmios de aquisição fossem destinados ao acervo do antigo MAM de São Paulo, também houveram alguns poucos prêmios destinados ao MAM do Rio de Janeiro. A instituição carioca colaborou com a bienal doando prêmios desde sua segunda edição. O funcionamento desse prêmio de aquisição era idêntico aos demais - o dinheiro era doado e a escolha cabia ao júri internacional -, entretanto a obra era incorporada ao acervo do museu do Rio e não no de São Paulo.

¹⁸² Estas obras podem, portanto, ser encontradas atualmente no acervo do MAC USP.

¹⁸³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.” *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV, p. 112128, 2015

artistas vencedores, para os responsáveis por suas delegações e também aos doadores dos prêmios; então era realizada uma cerimônia de premiação; por fim, a comunicação entre o antigo MAM e os artistas continuava para acertar o pagamento e, em alguns casos posteriores à 1ª Bienal, decidir qual obra seria selecionada para o acervo do museu¹⁸⁴.

Toda esta documentação deixa muito claro que a escolha das obras era feita pelo júri de premiação e que todo o funcionamento do prêmio era bastante profissionalizado. Outro ponto muito importante levantado por Ana Magalhães foi salientar a importância dos prêmios de aquisição como fonte de alimentação do acervo do antigo MAM, notando a natureza particular deste conjunto. Como a autora argumenta, as obras premiadas na Bienal constituíam aquilo que era considerado o mais inovador e importante do cenário artístico à luz do momento, formando uma coleção que reflete os debates da década de 1950. Esta seleção é, portanto, muito diferente da possibilitada por uma visão retrospectiva, após a consolidação de uma narrativa linear da História da Arte Moderna. Nesse sentido, a autora reforça que este conjunto pode ser lido como “uma camada histórico-arqueológica de um determinado tempo”¹⁸⁵, o que o favorece como objeto de estudo.

Como dito, a estrutura da premiação seguia o modelo da Bienal de Veneza. No caso italiano também havia prêmios regulamentares e de aquisição, sendo que estes últimos eram destinados à *Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, hoje em posse do museu *Ca' Pesaro*¹⁸⁶. As categorias de suporte (pintura, escultura, gravura e desenho) também foram divididas como no evento italiano, mas é necessário lembrar que esta divisão era tradicional nas grandes exposições internacionais e nos museus de arte moderna¹⁸⁷, como o MoMA de Nova York. É interessante apontar a existência de um equilíbrio na quantidade de prêmios distribuídos por suporte na Bienal, mesmo que estas categorias não tivessem a mesma visibilidade no evento. A imprensa claramente privilegiava as categorias de pintura, seguida pela escultura, em detrimento das gravuras e desenhos.

¹⁸⁴ A partir da 2ª Bienal apenas o nome do artista laureado é mencionado na ata do júri de premiação, sem especificar qual obra. A necessidade de confirmar se o prêmio de aquisição seria aceito aparece, entre outras razões, por muitas vezes o valor do prêmio ser inferior ao valor de venda da obra. Quando isso ocorria, muitas vezes os artistas consideravam que o prestígio do prêmio e da incorporação de sua obra ao museu compensavam o valor inferior. Entretanto, alguns artistas o recusavam, e, algumas vezes, indicavam outra obra de sua autoria que poderia substituir a escolhida pelo júri. Essa é uma das razões pelas quais pode-se explicar a ausência de alguns prêmios no acervo do museu.

¹⁸⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.” Op. cit., p. 115.

¹⁸⁶ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Purchased at the Biennial: how São Paulo obtained a museum collection of german art”. In: GROSS, Ulrike (Org.). *German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der biennale, 1951-2012*. 1 ed. Berlim: Sebastian Preuss, 2013. p. 101 - 102.

¹⁸⁷ Idem Ibidem, p. 101.

Salienta-se também que toda a premiação era sustentada por um sistema de patrocínio de terceiros. A figura de Ciccillo era fundamental nesse sentido, uma vez que seu prestígio social e financeiro ajudava a mobilizar os empresários e instituições que doavam dinheiro ao evento¹⁸⁸. Além das empresas e personagens da elite do país, também se tornou comum que as chamadas coletividades estrangeiras, organizadas em torno de suas agências diplomáticas, doassem prêmios destinados exclusivamente aos artistas de seus países de origem. Estes prêmios também eram de aquisição, mas não obedeciam às divisões de categoria de suporte.

2.1 Prêmio por prêmio

Além da ata do júri, principal documento que determinava os premiados, encontram-se no arquivo da Bienal documentos auxiliares de organização que complementam as informações da ata. No caso da 1ª Bienal, a ata determinava as obras premiadas e seus valores, mas as informações sobre os doadores que patrocinaram cada prêmio encontram-se em uma outra lista nomeada “Distribuição dos prêmios”¹⁸⁹. Além destes documentos internos, o arquivo também possui cópias das cartas informando os prêmios aos artistas e aos doadores. Trataremos da premiação partindo dessas fontes.

O ganhador do Prêmio Regulamentar de Pintura Estrangeira foi Roger Chastel (1897 - 1981) com a obra “Namorados no café” (Fig. 11). Como pode ser encontrado na farta documentação da Bienal¹⁹⁰, o prêmio de 100.000 cruzeiros, moeda corrente no período, foi patrocinado pelo Banco do Estado de São Paulo, que confirmou sua doação exprimindo seu desejo de colaborar com uma iniciativa do âmbito cultural que previa bons frutos, “não só pelo estreitamento de relações com os países que se fizeram representar quanto, também, pelo valor da propaganda sobre nossa terra no exterior”¹⁹¹.

Além da ata oficial assinada por todo o júri de premiação, também se encontra um documento, possivelmente feito para divulgação, que contém, além da relação de premiados,

¹⁸⁸ Várias cartas entre a Bienal e os doadores mencionam que o assunto já havia sido tratado anteriormente através de Ciccillo.

¹⁸⁹ “Distribuição dos prêmios - I Bienal de São Paulo”. S.d., 4f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 39-1.

¹⁹⁰ As cartas trocadas entre Ciccillo, enquanto Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a Diretoria do Banco do Estado de São Paulo encontram-se no Arquivo Wanda Svevo: Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Banco do Estado de São Paulo, 2 maio 1951 - pasta 39-6; Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Banco do Estado de São Paulo, 19 abr. 1951 - pasta 39-6; Carta de Banco do Estado de São Paulo a Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 abr. 1951 - pasta 39-6; Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Banco do Estado de São Paulo, 19 out. 1951 - pasta 39-3;

¹⁹¹ Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-6, carta de Banco do Estado de São Paulo a Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 abr. 1951.

dados biográficos de alguns dos vencedores¹⁹². Por mais que este documento não torne explícitas as razões das escolhas feitas pelo Júri, através dele é possível ter acesso a dados biográficos que foram considerados relevantes naquele momento. A trajetória de Chastel é apresentada sucintamente, lembrando sua formação na Escola de Belas Artes na década de 1910, seu recrutamento nas duas guerras mundiais, e seus trabalhos artísticos durante este intervalo. No momento da 1ª Bienal, Chastel é entendido como um pintor maduro e experiente, que dava continuidade às pesquisas plásticas, acompanhando a evolução da arte moderna. Nas palavras do documento: “sua arte sofre fortemente com o choque dos acontecimentos e das revoluções estéticas modernas, mas ele guarda sempre, através de suas metamorfoses, um caráter particular de intimidade e de encanto, uma magia pessoal”¹⁹³. Seguindo estas “evoluções estéticas”, a obra vencedora de Chastel, “Namorados no café”, apresenta uma linguagem abstratizante, de uma pesquisa pós-cubista que estava em voga naquele momento. Entendida por Pedrosa como um “figurativismo mitigado”¹⁹⁴, a obra vencedora não era totalmente aprovada no ambiente paulista. Como Leonor Amarante narra, “Morelo¹⁹⁵ se recorda que muita gente queria ver os namorados e o café nessa pintura abstrata”¹⁹⁶. Apesar do prêmio regulamentar não significar a incorporação da obra ao acervo do antigo MAM, como era previsto para os prêmios de aquisição, a obra foi doada por Chastel. A doação, aparentemente espontânea, foi anunciada pela embaixada francesa em carta de agradecimento pela premiação, e expressava em nome do pintor seu desejo de, “em homenagem ao espírito que anima o Museu de Arte Moderna de São Paulo”, ceder a obra à instituição. Como vimos, essa não foi uma atitude isolada, uma vez que todas as obras ganhadoras de prêmios regulamentares da exposição de 1951 foram incorporadas ao acervo do antigo MAM e atualmente integram a coleção do MAC USP.

Seguindo a lista de premiações, consta como vencedor de prêmio de aquisição a obra “Avec Mesure” (Fig. 12) de Alberto Magnelli. O prêmio, que previa a incorporação da obra ao acervo do museu, foi de 50.000 cruzeiros e tinha como doador o próprio antigo MAM. Não passa despercebido que o artista italiano, que viveu na França a maior parte de sua carreira¹⁹⁷, tinha relações próximas com Ciccillo e teve envolvimento com as aquisições iniciais do antigo

¹⁹² Conferidos os prêmios de pintura, escultura, gravura e desenho. S.d., São Paulo, 3f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 39-2.

¹⁹³ Idem Ibidem.

¹⁹⁴ PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. Op. cit., p.41.

¹⁹⁵ Chefe de montagem da Bienal desde sua primeira edição até 1987. Cf.: BARBOSA, Marina Martin. Op. cit, p. 160.

¹⁹⁶ AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 23.

¹⁹⁷ Mesmo vivendo em território francês a maior parte de sua carreira, Magnelli participou da 1ª Bienal compondo a delegação italiana.

MAM, realizadas na França¹⁹⁸. A despeito dessas aproximações, Magnelli possuía um perfil parecido com o de Chastel, no sentido de que era um artista já experiente, que atuava na cena artística europeia desde o início do século e que na Bienal apresentava uma obra de linguagem mais abstrata, entendida como atual. Entretanto, apesar de afastadas do figurativismo, as obras possuíam poéticas muito distintas, que denunciam as diferentes origens das pesquisas plásticas dos artistas. Enquanto Chastel vinha de pesquisas derivadas do cubismo e expressionismo, Magnelli, apesar de ter tido uma produção figurativa, se envolveu em pesquisas de abstração geométrica e da arte concreta, tendo participado das atividades do grupo Abstração-Criação desde a década de 1930. “Avec mesure” é uma escolha mais abertamente abstrata do júri: a obra contém formas geometrizadas bidimensionais de contornos precisos, que parecem criar diferentes planos em movimento. São como peças de quebra-cabeça soltas e dinâmicas.

O terceiro prêmio internacional de pintura, no valor de 30.000 cruzeiros, doado pelo Comendador Alberto Bonfiglioli¹⁹⁹, foi conferido à obra “Gesto cósmico” (Fig. 13) de Willi Baumeister (1889 - 1955), que como prêmio de aquisição está presente hoje no acervo do MAC USP. O artista alemão, assim como os demais ganhadores abordados, iniciou sua carreira artística no início do século, expondo pela primeira vez em Paris, em 1912. Considerado um artista degenerado durante o regime nazista, perdeu seu cargo na Escola de Frankfurt e foi perseguido. Após o fim da guerra, voltou a lecionar na Escola de Belas Artes de Stuttgart e acompanhou as pesquisas abstratas em voga no período. Segundo Pedrosa, “Gesto cósmico” seria “uma obra do ponto de vista artesanal perfeita”, de um artista que dá continuidade à linhagem de Paul Klee, mas em comparação a este teria “menor imaginação criadora, menos fantasia e pureza”²⁰⁰. Além de Klee, pode-se ver relações de sua obra com Juan Miró e Wassily Kandinsky. A composição abstrata expressiva de “Gesto cósmico” parece criar um outro universo, composto por formas irregulares. Também não se pode deixar de notar uma referência ao primitivismo, pela imprecisão das pinceladas e formas.

De acordo com a ata do júri de premiação, o último prêmio de pintura estrangeira, no valor de 25.000 cruzeiros doados pela Companhia Gessy Industrial, foi conferido à obra “Consertando redes” (Fig. 14) de Édouard Pignon (1905 - 1993), única obra do artista enviada para a exposição. Entretanto, apesar de consistir em um prêmio de aquisição, como inclusive

¹⁹⁸ O papel que Magnelli exerceu nessas aquisições pode ser observado em: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno*. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. Op. cit.

¹⁹⁹ Um grande empreendedor da época, principal acionista de várias organizações, dentre elas, o Banco Auxiliar e a Companhia Industrial de Conservas Alimentícias (CICA).

²⁰⁰ PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.44.

enunciava a carta de parabenização enviada ao artista²⁰¹, a obra não se encontra atualmente no acervo do MAC USP. Esta ausência se deve a um mal-entendido por parte da organização da delegação francesa em relação ao funcionamento dos prêmios de aquisição, o que causou um contratempo tanto em relação ao prêmio de Pignon, como em relação ao prêmio de Germaine Richier que veremos adiante. No caso de Pignon, o equívoco se tornou mais complicado pois a obra premiada era pertencente à *Galerie de France*, uma galeria francesa muito importante naquele momento, que agenciava obras do artista, considerado um dos "jovens pintores da tradição francesa" no início da década de 1940²⁰². Este, aliás, é um traço peculiar da delegação francesa nesta edição da bienal: parte das obras presentes no catálogo que foram apresentadas eram relacionadas a galerias parisienses (*Galerie Bing*, *Galerie Louise Leiris*, *Galerie Drouant-Davis*). Como Philippe Elanger explicava em carta destinada a Ciccillo para resolver a questão²⁰³, a obra não poderia se tornar posse do museu pelo fato do prêmio ter um valor inferior ao esperado pela obra, salientando que a galeria não aceitaria uma operação comercial desvantajosa²⁰⁴. Elanger também considera que seria delicado pedir que Pignon encaminhasse o valor do prêmio à galeria, uma vez que o prêmio era destinado a ele. Este apontamento, inclusive sugere que o valor do prêmio já havia sido encaminhado ao artista.

“Consertando redes”, pintura a óleo de 1946, hoje está presente no Museu de Arte Moderna de Céret, como depósito de uma coleção particular. A obra faz parte de um conjunto de pinturas realizadas em sua estadia em Collioure, no sul da França, momento em que, tendo como tema as mulheres em luto da comunidade de pescadores catalães, desenvolve uma pintura derivada do cubismo, muito próxima das experiências de Picasso naquele momento²⁰⁵. Esta produção pouco conhecida do artista foi exposta na *Galerie de France* em 1946 e consistiu em um marco da sua consagração pelas críticas muito favoráveis²⁰⁶. A obra vencedora de prêmio na Bienal possui proximidade com a icônica *Les Femmes d'Alger* de Picasso, não apenas pela linguagem cubista, mas também pela maneira como o rosto envelhecido das duas

²⁰¹ Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-3, carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Edouard Pignon, 27 abr. 1951.

²⁰² O artista passou a se dedicar mais ao ofício artístico a partir de 1935.

²⁰³ Carta de 5 de fevereiro de 1953 de Philippe Elanger a Francisco Matarazzo Sobrinho. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

²⁰⁴ Nas edições subsequentes da Bienal de São Paulo não foram poucas as vezes que os prêmios de aquisição se tornaram objeto de negociações, pelo fato dos valores dos prêmios muitas vezes serem inferiores ao que era esperado pela aquisição das obras.

²⁰⁵ Em 2013 foi realizada no Museu de Arte Moderna de Collioure uma exposição de Pignon concentrada nessa produção pouco conhecida. Nessa ocasião a obra “Consertando redes” foi exposta. C.f.: CAT. EXP. *Édouard Pignon, femmes en Méditerranée: Catalanes à Collioure, étés 1945-1946*. Paris: Somogy éditions, 2013. Disponível em: https://issuu.com/baranes/docs/edouard_pignon_extrait

²⁰⁶ Idem Ibidem, p. 15.

personagens femininas são aparentadas com as máscaras africanas, presentes no quadro do grande mestre. A pintura é muito exemplar da poética pós-cubista daquele momento, trazendo através da desconstrução das formas cubistas uma possibilidade expressiva dramática. Esta produção é desprezada por Mário Pedrosa, que, falando sobre sua presença na Bienal, ironizava: “Há também os bastardos de Picasso, Matisse ou Braque: são os Pignons, Birollis e outros Capaillés”²⁰⁷.

Do conjunto de pinturas estrangeiras escolhidas podemos fazer algumas observações iniciais. Em primeiro lugar, privilegiou-se artistas que estavam em alta naquele momento, em detrimento de grandes mestres, averiguando-se a busca por novidade anunciada pelo evento e pelo júri de premiação. Entretanto, também pode-se notar que, excetuando-se Pignon, os artistas escolhidos, apesar de estarem despontando naquele momento, já eram experientes, atuando desde as primeiras décadas do século XX. Em segundo lugar, destaca-se a prevalência das poéticas abstratas, novamente excetuando-se Pignon. Contudo, deve-se notar que, apesar de abstratas, as obras possuem poéticas diferentes entre si. Parece plausível considerar que o Júri tenha se mantido fiel ao conceito de contemplar as diferentes vertentes da arte mais atual daquele momento, o que para muitos, e de acordo com este conjunto da premiação, significava a linguagem abstrata.

No conjunto dos vencedores de pintura nacional, por outro lado, prevalecem os figurativos, a começar pelo Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional dirigido à obra de Danilo Di Prete, “Limões”²⁰⁸ (Fig. 15). Esta premiação, de mesmo valor que o Prêmio Regulamentar de Pintura Internacional, 100.000 cruzeiros, foi patrocinada pelo Jockey Club de São Paulo, e se tornou uma das maiores polêmicas desta edição da Bienal. Por critérios e razões diferentes, foram muitas as críticas que não consideravam a obra digna do primeiro prêmio de pintura nacional. Concordando com o argumento de Renata Rocco²⁰⁹, a obra, que representa uma vasilha com limões sobre uma mesa, é figurativa e com pouca ousadia nas experimentações plásticas. Entretanto, longe de poder ser simplificada associada ao neo-academicismo – como alguns críticos acusaram – “Limões” possui pinceladas aparentes, distorções que remetem a diferentes perspectivas e formas angulosas. Essas características o colocam em paralelo com as experiências plásticas italianas no pós-guerra, em especial a linguagem pós-cubista, as quais, como afirma Rocco, Di Prete conhecia bem.

²⁰⁷ PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal I”. In: Op. cit., p.41.

²⁰⁸ O artista apresentou três obras na mostra: “Limões”, “Natureza Morta” e “Rua do Gasômetro”. Cf. CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 64.

²⁰⁹ Para uma análise mais aprofundada da obra, ver: ROCCO, Renata. Op. cit.

Os contornos da polêmica da premiação de “Limões” são importantes e serão explorados no terceiro capítulo, uma vez que o principal nome que disputou este prêmio foi Maria Leontina, uma das artistas mulheres foco deste estudo, que, ficando em segundo lugar na disputa, ganhou um prêmio de aquisição no evento. O prêmio patrocinado pela empresa Moinho Santista, no valor de 50.000 cruzeiros, foi conferido à obra “Natureza morta” (Fig. 16) de 1951. A pintura será mais detidamente analisada no terceiro capítulo da dissertação, mas aponta-se aqui que esta natureza-morta está localizada em uma produção de Leontina feita entre 1951 e 1953, que explorava o tema com uma linguagem figurativista de cunho expressionista.

O terceiro prêmio de pintura foi atribuído à obra “Estrada de Ferro Central do Brasil” (E.F.C.B.) (Fig. 17) de Tarsila do Amaral. O prêmio patrocinado pela reitoria da USP²¹⁰ tinha o mesmo valor do de Maria Leontina, 50.000 cruzeiros. A premiação de Tarsila contrasta com as demais pelo fato da obra premiada ser datada de 1924, consistindo claramente em uma premiação de caráter histórico, uma exceção às premissas de novidade do evento. A premiação e a obra “E.F.C.B.” também serão analisadas no terceiro capítulo, mas devemos adiantar que a obra se enquadra na produção pau-brasil da artista, que buscava vincular signos de modernidade com um primitivismo considerado nacional através de uma poética figurativa relacionada ao cubismo.

O quarto prêmio de pintura, com a metade do valor dos prêmios de Tarsila e Leontina, 25.000 cruzeiros, doados pela empresa Toddy do Brasil, foi atribuído à obra “Moenda” (Fig. 18) de Heitor dos Prazeres²¹¹ (1898 - 1966). A obra, que representava dois trabalhadores negros em atividade em um engenho, ganhava destaque como arte primitiva ou naïf, demonstrando mais uma vez a importância dessa poética naquele contexto, para além da pintura da francesa Séraphine. A trajetória de Heitor dos Prazeres também era curiosa: sambista conhecido do ambiente do Rio de Janeiro desde os anos de 1920, passou a pintar como autodidata por volta

²¹⁰ Este prêmio, ao lado do serviço de documentação fotográfica oferecido pela USP à Bienal, nos dá indícios de uma aproximação da Universidade com o antigo MAM, muito antes dos processos de transferência dos acervos em 1963. Cf. Carta de Lourival Gomes Machado a G. Oscar Campiglia, 22 jan. 1952 - pasta 39-1; Carta de G. Oscar Campiglia a Francisco Matarazzo Sobrinho, 2 mar. 1952 - pasta 45-9; Carta de G. Oscar Campiglia a Arturo Profili, 10 jun. 1953 - pasta 85-2; Carta de G. Oscar Campiglia a Arturo Profili, 16 jun. 1953 - pasta 85-2; Carta de Antônio Carlos Cardoso a Francisco Matarazzo Sobrinho, 20 out. 1951 - pasta 39-3; Carta de G. Oscar Campiglia a Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 out. 1951 - pasta 39-6. Documentos do Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

²¹¹ Houve pelo menos duas notícias que trataram individualmente da premiação de Heitor dos Prazeres, sendo que a Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro criticou sua atuação enquanto artista, defendendo que o músico permanecesse apenas como sambista. Cf. “Heitor dos Prazeres, o servente letra E, é um sambista popular e pintor modernista de renome”, Gazeta de Notícias, 4 dez. 1951; “O sempre jovem Heitor dos Prazeres, símbolo do carnaval brasileiro”, O Dia, 16 dez. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

de 1937, representando temáticas populares. O prêmio nessa Bienal consistiu em um marco em sua consolidação como artista²¹².

Por fim, o prêmio de menor valor na categoria pintura, 10.000 cruzeiros patrocinados pela Arno S/A, foi concedido à obra “Formas” (Fig. 19), de 1951, de Ivan Serpa. Com uma linguagem abstrata iniciada em torno de 1947 pelo pintor, a obra explorava a forma geométrica do círculo em uma composição ligada ao concretismo, em uma de suas primeiras manifestações brasileiras. Esta premiação de aquisição foi considerada como uma categoria, não prevista pela mostra, de melhor obra de artista jovem, o que parece ter relação com a poética mais experimental e inovadora da obra.

Como se vê, com a exceção da obra de Ivan Serpa (1923 - 1973), os premiados de pintura nacional são sobretudo figurativos. Esta brusca diferença em relação aos prêmios internacionais é explicada pelos jornais da época, que noticiam que, ao final, a premiação dos artistas nacionais foi decidida pela parcela brasileira do Júri²¹³, embora não houvesse nenhuma diferenciação anunciada pelo regulamento da mostra. Nesse sentido, as escolhas realizadas na mostra demonstram que os membros brasileiros do júri de premiação, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Tomás Santa Rosa, possuíam uma inclinação à figuração, ao menos naquele momento. Analisando a posição crítica dos três membros do júri para além do contexto do evento, Renata Rocco argumenta que nenhum se posicionava abertamente contra ou a favor do abstracionismo, sendo aquele um momento em que pesavam as qualidades e defeitos das duas linguagens. Entretanto, o que fica evidente, segundo a pesquisadora, é que os três jurados apresentavam uma preocupação com o desenvolvimento de uma arte essencialmente brasileira, que se beneficiasse do contato com as produções estrangeiras e demonstrasse domínio no *metier*, mas sempre se afastando do academicismo²¹⁴. Analisando as obras premiadas na mostra, notamos que a única que versa diretamente sobre a brasilidade é a obra de Tarsila. Entretanto, se a escolha do júri tinha como fundo a ideia de uma arte brasileira, no momento do evento esta, com certeza, pareceria aos jurados mais representada pela figuração, apesar de não rejeitarem por completo a abstração.

²¹² Cf. Biografia do artista disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. *Heitor dos Prazeres*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. Acesso em: 2 jul. 2018. Para uma análise mais aprofundada da obra do artista: D'Avila, Patricia Miranda. *Primitivo, naïf, ingênuo: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres*. São Paulo: ECA USP, 2009. Dissertação (Mestrado).

²¹³ Muitos artigos do clipping do Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo apontam essa diferenciação

²¹⁴ ROCCO, Renata. Op. cit., p.107.

O prêmio regulamentar de escultura, de 100.000 cruzeiros patrocinados pela Federação das Indústrias de São Paulo, foi concedido à obra “Unidade tripartida” (Fig. 20 e 21) de Max Bill, feita entre 1948 e 1949. A premiação, única “unanimemente aplaudida”²¹⁵, escolhia uma obra inovadora, não apenas pela poética construtiva, sem qualquer referência figurativa e que explorava as relações entre forma e tempo, como também pelo uso do aço inoxidável, um material novo proveniente do campo da indústria²¹⁶. Segundo o depoimento de Romero Brest, presente no livro de Leonor Amarante, foi ele o responsável pela premiação de Bill:

Encontrei uma obra sensacional, *Unidade Tripartida*. Voltei correndo à sala do júri e disse: Senhores, acabo de descobrir um trabalho que deve ser, sem dúvida, premiado’. Brest contou que ninguém admitiu, ‘mas deu para perceber que nenhum deles tinha visto a obra’. O crítico conseguiu fundamentar sua escolha e a escultura foi premiada. ‘Fiz o possível para deixar de fora todos os artistas consagrados, de Picasso a Portinari.’²¹⁷

De fato, Max Bill não era um artista totalmente consagrado no meio internacional. Entretanto, a escolha da obra premiada não pode ser vista como mero achado de Brest, uma vez que Bill havia realizado sua primeira exposição individual em São Paulo alguns meses antes, no MASP²¹⁸. Ou seja, sua produção com certeza era conhecida pela parcela brasileira do júri. Esta presença em São Paulo também deve ter facilitado sua inscrição de forma independente, uma vez que, como já foi salientado anteriormente, o artista não foi exposto como integrante da delegação suíça. Também é de se destacar que a importância que este artista adquiriu na narrativa da história da arte moderna no Brasil não corresponde a um status internacional, sendo o artista menos reconhecido e importante nas narrativas europeias e norte-americanas. Sobre este destaque na história da arte brasileira, relembra-se novamente a relativização feita por Heloísa Espada, que ressalta a importância das obras de Sophie Taeuber-Arp e Richard Paul Lohse, artistas que, como parte da delegação suíça, tinham mais obras expostas no evento que Bill. A pesquisadora acredita, portanto, que o papel desses artistas no desenvolvimento da arte concreta brasileira precisa ser reavaliado, uma vez que normalmente essa narrativa se concentra apenas na presença de Max Bill²¹⁹.

²¹⁵ AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 23.

²¹⁶ MAGALHÃES, Ana. “A Bienal de São Paulo e os museus”. In: *Visões da arte no acervo do MAC USP 1900 - 2000*. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/curadoria.html#06>

²¹⁷ AMARANTE, Leonor. Op. cit., p. 25.

²¹⁸ A exposição realizada em março de 1951 reuniu cerca de 60 obras do artista entre esculturas, pinturas, litografias e projetos arquitetônicos. Cf. CAMPOS, Arthur Guilherme; CANAS, Adriano Tomitão. “A revista Habitat e a difusão das exposições de arte e arquitetura: As exposições de Le Corbusier e Max Bill no MASP”, *Rev. Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 9, n. 2, dez. 2015.

²¹⁹ ESPADA, Heloisa. Op. cit., p. 14.

Existe ainda uma imprecisão relacionada à premiação de Sophie Taeuber-Arp que subjaz essas questões. A obra da artista, “Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras” (Fig. 22) de 1931, aparece nos registros do acervo do MAC USP como um prêmio de aquisição patrocinado pelo Banco Nacional Imobiliário, e muitas vezes foi tratada como tal, como na exposição *As bienais no acervo do MAC USP: 1951 - 1985*²²⁰ de 1987. Entretanto, a obra não aparece na ata do júri de premiação, nem na lista de premiados utilizada para noticiar a exposição de abertura do MAM do Rio de Janeiro alguns meses depois²²¹. Por não ser escolhida pelo júri, a obra não pode ser considerada um prêmio de aquisição²²², mas foi exposta na Bienal e possivelmente entrou para o acervo do museu como uma doação do Banco Nacional Imobiliário por ocasião do evento. Outras duas obras participantes dessa edição da Bienal também aparecem como doações dessa instituição: “Tema em duas dimensões” (Fig. 23) de Richard Paul Lohse realizada em 1946 e “Colheita” (Fig. 24) de Constant Permeke (1886 - 1952), feita em 1947. A escolha das obras para doação, apesar de não terem sido realizadas pelo júri de premiação, demonstra conhecimento artístico. O conjunto não é coeso plasticamente, apresentando duas vertentes de arte moderna muito distantes, sendo as obras dos suíços Lohse e Taeuber-Arp de uma poética construtiva, enquanto que a obra do belga Permeke apresenta uma poética expressionista. Entretanto, os três artistas já possuíam trajetórias consolidadas e eram apresentados no catálogo da Bienal em posição de destaque, especialmente Taeuber-Arp e Permeke. As três obras eram aquisições interessantes para o museu: Permeke já era considerado como “fundador do expressionismo flamengo”²²³, enquanto que Taeuber-Arp e Lohse eram contribuições importantes para o construtivismo e, como vimos, parecem ter tido grande impacto no desenvolvimento de uma arte concreta brasileira. Faz-se necessário sublinhar ainda que a obra de Taeuber-Arp acrescenta uma dimensão histórica importante para o museu.

Mesmo que a obra tenha sido erroneamente catalogada como prêmio de aquisição, Sophie Taeuber-Arp não surge com o mesmo peso de Max Bill na narrativa da história da Bienal e da arte moderna brasileira como um todo²²⁴. Ainda que Espada ressalte a necessidade de

²²⁰ MILLIET, Maria Alice (Org.). *As Bienais no acervo do MAC: 1951-1985, out-dez 1987*. São Paulo: Universidade de São Paulo – MAC, 1987. (Catálogo de exposição)

²²¹ “Últimos preparativos para a inauguração do Museu de Arte Moderna”, *Correio da manhã*, 13 de janeiro de 1952. - Disponível na Hemeroteca digital.

²²² E nem poderia ser, uma vez que o regulamento do catálogo proibia que artistas falecidos concorressem a prêmios. Cf. CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p.25.

²²³ LANGUI, Emile. “Bélgica”, in: CAT EXP 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p.145.

²²⁴ Algumas narrativas com essa perspectiva são: MILLIET, Maria Alice. “As abstrações”. In: CAT. EXP. *Bienal Brasil século XX*. Nelson Aguilar (org). São Paulo: Fundação Bienal, 1994. p.190; FARIAS, Agnaldo. *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.75; AMARANTE, Leonor, op. cit., p. 26. Walter Zanini, por outro lado, já dividiu a atenção dada a Max Bill com os demais

reavaliar o papel, tanto de Taeuber-Arp, quanto de Lohse, é a diminuição do papel de Taeuber-Arp que é mais surpreendente, uma vez que a artista aparecia em evidente destaque nessa edição da Bienal, com 8 obras em exposição²²⁵, e em uma Sala Especial na terceira edição do evento, com ostensivas 46 obras²²⁶. Sobre este detrimento de Taeuber-Arp em vantagem de Max Bill, obviamente é necessário pesar que o artista foi vencedor do prêmio regulamentar de escultura, o que consistia em um destaque de grande importância. Além disso, a obra de um contemporâneo que explorava um material inovador e desenvolvia o concretismo de formas consideradas mais novas, também poderia consistir em um elemento de peso nesse destaque. Por outro lado, a artista já possuía naquele momento uma notoriedade nas narrativas da história da arte internacional, uma posição que, como já foi mencionado, Bill nunca compartilhou.

O segundo prêmio de escultura, no valor de 50.000 cruzeiros, doados pela Família Morganti, foi concedido à obra “A jovem fúria” (Fig. 25), de Theodore J. Roszak (1907 - 1981). Este foi o único prêmio da delegação norte-americana no evento – o artista, de origem polonesa, cresceu e teve sua formação nos Estados Unidos. A obra de 1948, feita em bronze, tinha um caráter expressionista.

Com um prêmio também de aquisição, mas em menor valor, 30.000 cruzeiros doados por A Equitativa Cia. de Seguros, a obra de Germaine Richier²²⁷ (1904 - 1959), “A Floresta” (Fig. 26), de 1946, foi escolhida. A obra e sua premiação serão analisadas no terceiro capítulo, mas salientamos que a escultura, que representa uma criatura híbrida, meio humana e meio vegetal, está relacionada ao surrealismo e ao expressionismo. A obra se enquadra na produção da artista do pós-Segunda Guerra, e se vincula às poéticas do período que buscavam expressar os sentimentos de angústia e desolação relacionados aos desastres da guerra.

Por fim, completando os prêmios de escultura internacionais, a obra de Luciano Minguzzi (1911 - 2004), “Gato Persa” (Fig. 27), de 1949, feita em bronze, foi vencedora do prêmio de aquisição oferecido por Maiorana, de 10.000 cruzeiros. O artista italiano havia sido

artistas: “Em sua primeira versão, a Bienal despertou particular interesse pela presença de artistas concretos suíços – Richard Paul Lohse (1902), Sophie Taeuber-Arp (1889 – 1943), Walter Bodmer (1907) e Max Bill (1907), entre outros – foco de emulação para a vanguarda local” C.f.: ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* (vol. II). São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983. p.648

²²⁵ Além da obra já mencionada, presente no acervo do MAC USP, foram expostas: “Composição em círculos a braços superpostos”, “Composição em retângulos e círculos”, “Seis espaços em quatro pequenas cruces”, “Escalonamento”, “Linhas de verão”, “Construção em um círculo” e “Construção dinâmica”.

²²⁶ CAT. EXP. Catálogo 3ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

²²⁷ Escultora francesa, aluna de Antoine Bourdelle, cuja obra se tornou mais reconhecida entre a Segunda Guerra Mundial e o seu falecimento, em 1959. Sua obra voltou a obter atenção em 2014, quando, em colaboração, as galerias Dominique Lévy e Perrotin de Nova York fizeram uma exposição dedicada à artista. No ano seguinte, o *Kunstmuseum* de Berna, na Suíça, também realizou uma exposição retrospectiva.

vencedor do grande prêmio de escultura da bienal veneziana no ano anterior, 1950²²⁸. A obra vencedora em 1951 foi incorporada ao acervo do antigo MAM e representava um gato em uma linguagem expressionista matérica.

O grande vencedor do Prêmio Regulamentar de Escultura Nacional foi Victor Brecheret, com a obra “Índio e a Suassuapara” (Fig. 28), de 1951, feita em bronze. O prêmio patrocinado pela Metalúrgica Matarazzo totalizava 100.000 cruzeiros. Com esta premiação, Brecheret era duplamente celebrado no evento, uma vez que já compunha o pequeno conjunto de artistas convidados. Artista já consolidado no meio artístico brasileiro, Brecheret, assim como Tarsila, também fez parte do primeiro modernismo paulista, com obras expostas na Semana de Arte Moderna de 1922. Entretanto, sua premiação diverge da premiação da pintora, uma vez que a obra premiada era recente, com uma linguagem mais abstratizante, desenvolvida pelo escultor naquele momento e que se diferenciava de sua produção inicial.

Em segundo lugar, com um prêmio de aquisição de 50.000 cruzeiros, oferecidos pela Companhia de Seguros e Capitalização do Grupo Sul América, a obra de Bruno Giorgi, “Figura” (Fig. 29), de 1951, foi escolhida. Giorgi também participou da Bienal na condição privilegiada de artista convidado, assim como Brecheret, e tinha certa inserção no meio artístico paulista desde o final da década de 1930²²⁹. A obra premiada, de gesso patinado, representa uma figura feminina, com formas estilizadas mais arredondadas.

Por fim, com o prêmio de aquisição de menor valor, 10.000 cruzeiros patrocinados pela Spilborghs & Cia. Ltda., a escultura “Briga de galos” (Fig. 30 e 31), de Mário Cravo Júnior (1923-2018), foi selecionada. Este prêmio foi um importante marco na consolidação do escultor baiano²³⁰. A obra de 1950, de cobre patinado²³⁰, explora um tema popular com uma estilização expressiva.

Vê-se que, ao contrário dos prêmios de pintura, o conjunto de esculturas escolhidas possui maior proximidade plástica, sem uma grande diferença entre os premiados nacionais e estrangeiros. Excetuando-se a obra de Max Bill, que realmente se destaca das demais, as obras premiadas possuem uma linguagem figurativa desconstruída e estilizada. Apesar dos diferentes materiais, temas e até mesmo diferentes estratégias na desconstrução das formas, todas as obras escolhidas se encontravam no limite da figuração.

²²⁸“MINGUZZI, Treccani”, In: Enciclopedia Italiana – Appendice III (1961). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-minguzzi/>. Acesso em: 9 jul. 2018.

²²⁹ Cf. Biografia do artista disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. *Bruno Giorgi*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8920/bruno-giorgi>. Acesso em: 2 jul. 2018.

²³⁰ Cf. Biografia do artista disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. *Mário Cravo Júnior*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5514/mario-cravo-junior>. Acesso em: 2 jul. 2018.

Passando aos prêmios de gravura, o Prêmio Regulamentar de Gravura Estrangeira foi concedido à obra “Batistério, cadeira, véu e mar” (Fig. 32), feita entre 1941 e 1942, do italiano Giuseppe Viviani (1898 - 1965). Com o patrocínio da Companhia de Seguros da Bahia, o artista recebeu 30.000 cruzeiros pelo prêmio. A água-forte realizada sobre papel apresenta uma composição surrealista, com elementos aleatórios colocados em conjunto. Apesar do tom metafísico, pela presença do batistério do conjunto arquitetônico de Pisa, a obra parece carregar uma certa ironia.

O segundo prêmio de gravura foi concedido ao conjunto de litografias em cores sobre papel de Prunella Clough²³¹. “Medusa” (Fig. 33) de 1949, “Milho” (Fig. 34) do mesmo ano, “Natureza-morta com pêra” (Fig. 35) de 1950 e “Planta em estufa” (Fig. 36), também de 1950, entraram para o acervo do antigo MAM enquanto prêmio de aquisição no valor de 10.000 cruzeiros, doados por T. Janer Comércio e Indústria. Além dessas, a litografia “Rede para enguias” (Fig. 37), de 1949, fez parte do conjunto de gravuras doadas pelo British Council, como já foi dito. A artista é mais conhecida pelas abstrações desenvolvidas a partir da década de 1950, entretanto, no momento da 1ª Bienal sua produção era sobretudo figurativa, como se observa pelas obras premiadas. Analisaremos a premiação e cada uma das litografias no terceiro capítulo da dissertação.

Também inglês, o artista selecionado para o terceiro prêmio de gravura foi Robert Adams, pelo conjunto de três litografias: “Figura com árvores” (Fig. 38), de 1949, “Figuras de pé” (Fig. 39), do mesmo ano e “Duas figuras” (Fig. 40), de 1950. Estas obras ganhadoras do prêmio de 5.000 cruzeiros, patrocinados pela Indústria Líder Papéis Gomados, possuem uma linguagem quase abstrata, uma vez que a redução das figuras humanas a traçados adquire uma geometrização que as afasta da simples linguagem primitiva.

Com um prêmio de aquisição de igual valor, 5.000 cruzeiros doados pela Ferraria Irmãos Santissi, cinco águas-fortes de Arnaldo Ciarrocchi (1916 - 2004) foram selecionadas: “Paisagem do ateliê de Achille” (Fig. 41), de 1949, “Autorretrato” (Fig. 42), “Os amantes surpreendidos pelo guarda” (Fig. 43) e “Veneza” (Fig. 44), as três de 1950. As gravuras do artista italiano são figurativas, formadas por traços finos que se assemelham a esboços.

O Prêmio Regulamentar de Gravura Nacional, 30.000 cruzeiros doados por Felício Lanzara, foi concedido a cinco xilografias de Oswaldo Goeldi: “Peixe vermelho” (Fig. 45) de

²³¹Artista britânica com formação na *Chelsea School of Art* e na *Camberwell School of Art*. Foi uma artista e professora muito influente no ambiente inglês do pós-Segunda Guerra, produzindo pinturas, gravuras e colagens.

1938, “Garças” (Fig. 46), de 1939, “Pescadores” (Fig. 47), de 1940, “Palmeiras” (Fig. 48) de 1948 e “Noturno” (Fig. 49), de 1950. É importante recordar que o gravador também havia sido um convidado especial do evento, tendo exposto 46 xilogravuras, realizadas entre 1924 e 1951. À exceção de “Garças”, que lembra uma imagética oriental, as obras são muito típicas da produção do artista, que representava uma realidade simples e litorânea, com gravuras onde a tinta predomina no papel e os contornos são formados pela sua ausência.

Os dois prêmios de aquisição nacionais, ambos no valor de 5.000 cruzeiros e doados por Francisco G. Spina e Nadir Figueiredo, foram atribuídos a Marcelo Grassmann pela xilografia “Harpías nº1” (Fig. 50), de 1951 e a Geraldo de Barros pelas duas monotipias chamadas “Cenas da batalha lacustre” (Fig. 51 e 52), de 1950. A obra de Grassmann representa um grupo de harpias, criaturas demoníacas de um imaginário popular fantástico, enquanto que as obras do segundo representam batalhas com uma iconografia primitiva, que recorda desenhos infantis ou pré-históricos.

Na premiação de gravura, portanto, houve uma predominância da linguagem figurativa tanto entre os premiados estrangeiros, quanto entre os nacionais, sendo uma exceção a aproximação à linguagem abstrata feita pelos ingleses Clough e Adams.

Na categoria de desenho os prêmios regulamentares não eram previstos, existindo apenas prêmios de aquisição. Entre os estrangeiros foram escolhidas as obras do italiano Renzo Vespignani (1924 - 2001), com o prêmio maior de 10.000 cruzeiros doados por Andrade Costa, e do alemão Hans Uhlmann, que recebeu 5.000 cruzeiros doados por Antunes Freixo. “Estação I” (Fig. 53), de 1951, de Vespignani era feita em nanquim, e figurativa, enquanto que a obra de Uhlmann, “Composição” (Fig. 54), de 1950, realizada em carvão, explorava uma abstração derivada do expressionismo. Pedrosa elogia este último artista defendendo que este deveria ganhar o primeiro prêmio de desenho. O crítico ressalta a trajetória de perseguição nazista e a pobreza sofrida por Uhlmann, lembrando de elogiar também sua escultura em arame exposta no evento²³².

Segundo a ata de premiação, o júri decidiu não atribuir os três prêmios de aquisição previstos para a categoria de desenho nacional, premiando apenas Aldemir Martins com 20.000 cruzeiros, doados por Olívia Guedes Penteado. A obra “Cangaceiros” (Fig. 55), de 1951, feita em crayon sobre papel apresenta uma composição com estes personagens característicos do nordeste brasileiro, um tema muito presente nas obras do artista.

²³² PEDROSA, Mário. “A Bienal de São Paulo II”. Op. Cit., p.45.

Além dos prêmios regulamentares e de aquisição, providos pelas empresas e personagens da elite do país, também foram atribuídos, pelo júri de premiação, os chamados prêmios especiais. Entraram nessa categoria os prêmios patrocinados pelas coletividades estrangeiras residentes em São Paulo, ou no Rio de Janeiro, que previam uma premiação, também de aquisição, destinada exclusivamente aos seus patrícios, e os prêmios de viagem, patrocinados pela empresa italiana Companhia Internacional de Turismo (CIT), sediada em São Paulo.

Como consta na ata do júri, o prêmio de 30.000 cruzeiros, oferecido pelos italianos do Rio de Janeiro, foi concedido a Pericle Fazzini (1913 - 1987) pela escultura em bronze “Mulher sentada” (Fig. 56), de 1951. A obra representa uma figura feminina de formas arredondadas. Os dois prêmios de 25.000 cruzeiros oferecidos pelos italianos de São Paulo foram concedidos às obras de Afro Basaldella, “O terceiro disparo da bateria” (Fig.57), de 1951, e de Renato Birilli, “Mulher Bretã” (Fig. 58), de 1950²³³. Estes dois artistas fizeram parte do *Gruppo degli Otto* e ambas as obras premiadas partem de temas figurativos, embora possuam um desenvolvimento abstrato, também com uma poética picassiana, em especial daquele Picasso de Guernica, muito em voga na Itália do imediato pós-guerra.

Os dois prêmios da colônia portuguesa de São Paulo e Rio de Janeiro foram concedidos aos artistas Júlio de Resende (1917 - 2011) e Carlos Botelho (1899 - 1982); as obras e valores dessas premiações não se encontram especificadas nos documentos da Bienal. Entretanto, duas obras desses artistas encontram-se registradas no acervo do MAC USP como vencedoras desses prêmios: “Mulheres na fonte” (Fig. 59), de Resende, de 1950 e “Vista de Lisboa” (Fig. 60) de Botelho, de 1951, ambas pinturas²³⁴. A obra de Botelho apresenta um figurativismo de tons claros, enquanto a de Resende explora uma geometrização escura e densa.

Também aparecem na Ata do Júri dois prêmios doados pelos japoneses de São Paulo, um conferido ao artista Tetsuro Komai (1920 - 1976) e outro a Kiyoshi Saito (1907 - 1997). Apesar das obras não se encontrarem no acervo do MAC USP, indicando que não foram incorporadas ao acervo do antigo MAM, encontram-se no arquivo da Bienal cartas destinadas aos dois artistas que explicitam que os prêmios eram de aquisição, no valor de 10.000 cruzeiros

²³³ Estas duas obras e premiações foram analisadas por Marina Barzon em sua dissertação de mestrado. C.f: BARZON, Marina Silva. Op. cit.

²³⁴ Também se encontra no arquivo da Bienal uma carta do secretário geral da Casa de Portugal que esclarece que a quantia de 50.000 cruzeiros será destinada à premiação dos dois artistas, não sendo especificado o valor de cada um. Pela data da carta a transação com os doadores foi feita após o evento, ao contrário das demais premiações. Cf. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-1, carta de Augusto Soares a Francisco Matarazzo Sobrinho, 22 jan.1952.

cada. Portanto, as obras “Fantasia momentânea” de Komai e “Espanto” de Saito, nomeadas nessas cartas, teoricamente deveriam ter se tornado propriedade do museu²³⁵.

Os prêmios de viagem CIT, por outro lado, não previam aquisição. Para estes prêmios foram selecionados pelo júri de premiação Caciporé Torres (1935) e Emílio Vedova (1919 - 2006). Como explicavam as cartas enviadas aos artistas, o brasileiro ganhou uma viagem de ida e volta para Roma, saindo de São Paulo²³⁶, enquanto que o italiano ganhava as passagens para o trajeto inverso²³⁷.

Por fim, o último artista mencionado na ata do júri de premiação não foi um vencedor de prêmio, mas um artista cuja obra o júri considerou como “uma importante manifestação de arte moderna, e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo”. Tratava-se de Abraham Palatnik (1928), cujo “Aparelho cinecromático” havia sido recusado no evento, a princípio, por não se enquadrar em nenhuma das categorias previstas no regulamento. A resolução da polêmica em torno da estrutura luminosa do artista, fruto de uma pesquisa artística bastante inovadora, foi aceita como participante, mas não pôde concorrer aos prêmios. Além desta menção honrosa feita pelo júri, a obra também foi muito elogiada por Mário Pedrosa, que dedicou um artigo ao “Aparelho cinecromático” escrito por ocasião da Bienal²³⁸.

Antes de terminar este subcapítulo, aproveitamos para mencionar outras obras que foram doadas ao acervo do antigo MAM por ocasião da Bienal: “Acento Amarelo” (“*L’accent jaune*”) (Fig. 61), tapeçaria de 1951 de Woty Werner (1903 – 1971); “Arapuca na Orla da Floresta” (Fig. 62) de 1949 e “A velha e a nova rua” (Fig. 63), de 1950, ambas grafite sobre papel de Heinz Battke (1900 – 1966). As três obras foram exibidas na 1ª Bienal de São Paulo e os registros indicam que as doações foram realizadas ao antigo MAM pela Colônia Alemã de São Paulo. Esta doação pode ser um indicativo de que, diante dos prêmios especiais concedidos pelas coletividades italiana, portuguesa e japonesa, a Colônia Alemã também tenha se disposto a colaborar com a aquisição de obras de seus patrícios²³⁹. Como as obras não passaram pelas decisões do júri de premiação, não podem ser consideradas como prêmios do evento.

²³⁵ Cf. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-1, carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Tetsuro Komai, 20 dez. 1951; Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-1, carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Kiyoshi Saito, 20 dez. 1951.

²³⁶ Cf. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-1, carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Caciporé Torre, 21 dez. 1951.

²³⁷ Cf. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-1, carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Emilio Vedova, 21 dez. 1951.

²³⁸ PEDROSA, Mário. “Intróito à Bienal”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral [Org.]. São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 35 - 38.

²³⁹ É curioso que nas edições seguintes não tenha se consolidado um prêmio especial da Colônia Alemã, mas na 6ª Bienal houve uma segunda doação da coletividade por ocasião do evento. Nessa ocasião foram incorporadas

Importante ressaltar que Woty Werner foi uma mulher artista que se dedicou à pintura e à tapeçaria, tendo se tornado mais reconhecida por esta última atividade. A artista alemã desenvolveu uma linguagem abstrata em suas tapeçarias, observável nas três obras expostas na Bienal (Fig. 61, 64 e 65), incluindo-se a que hoje faz parte do acervo do MAC USP. “Acento Amarelo” transita entre formas orgânicas e geométricas, reservando cores mais rebaixadas às primeiras e trazendo cores mais vivas e claras, amarelo e lilás, nos retângulos. A artista foi casada com o pintor Theodor Werner, que também participou da representação alemã nesta Bienal com três pinturas abstratas. A arte têxtil, estritamente relacionada à ideia de artes aplicadas, foi historicamente desvalorizada e associada ao feminino²⁴⁰. Estas hierarquias e relações de gênero foram mantidas e reforçadas no contexto moderno, algo visível na formação quase exclusiva de mulheres no atelier de tecelagem da Bauhaus, por exemplo²⁴¹. Gostaríamos de deixar assinalada a necessidade de realizar um estudo mais detalhado sobre essa doação e obra, refletindo sobre as relações entre materialidade e gênero, bem como os significados da incorporação de uma tapeçaria ao acervo do antigo MAM de São Paulo.

2.2 Prêmios de aquisição e mulheres artistas

Percorrendo todos os premiados do evento podemos notar que dos 36 artistas mencionados na ata do júri de premiação, apenas quatro são mulheres. Essa pequena porcentagem parece nos levar automaticamente para as análises de preterimento, e até mesmo exclusão, iniciadas por Linda Nochlin em “Why have there been no great women artists?²⁴²”. Entretanto, a análise da Bienal que aqui se propõe, concentrada na atuação feminina no ambiente do evento, só se torna possível justamente pela presença dessas artistas e agentes de cultura. Apesar de quantitativamente se apresentarem como exceção, a presença de Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Germaine Richier e Prunella Clough como premiadas no evento deve ser interpretada na chave da consagração. O fato dessas artistas serem selecionadas para premiação consiste, por si só, em grande prestígio, que ainda pode ser reforçado por outros elementos. No caso de Leontina, por exemplo, a passagem pela Bienal trouxe uma fortuna crítica muito favorável, que inclusive abriu portas para uma entrada no ambiente internacional

ao acervo do antigo MAM as obras “Duke Size” de 1946 de Kurt Schwitters e duas obras de Julius Bissier, “22-XII-59” e “24 Fevereiro 59”, ambas de 1959.

²⁴⁰ O artigo de Simioni recupera o percurso histórico dessas relações. Ver: SIMIONI, Ana Paula C. “Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil”. *Revista do IEB*, n 45, set. 2007, p. 87-106.

²⁴¹ Para um estudo específico sobre as relações de gênero e arte têxtil na Bauhaus ver: WELTGE, Sigrid Wortmann. *Women’s work*. Textile art from the Bauhaus. Londres: Thames and Hudson, 1993.

²⁴² NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?”. *Art and Sexual Politics*. New York, Macmillan Publishing Co., 1973.

através de Jacques Lassaigne. E há ainda o caso de Prunella Clough, que recebeu o maior prêmio entre os participantes britânicos.

Ao mesmo tempo, um dado em comum dessas quatro premiações, tão distintas, tanto pela nacionalidade e estatuto das artistas, quanto pelos suportes e diferentes poéticas, chama a atenção. Todas as artistas premiadas nesta edição ganharam prêmios na categoria de aquisição, não havendo nenhuma artista ganhadora de prêmios regulamentares. Como vimos, os prêmios regulamentares eram os maiores do evento, nomeando simbolicamente a melhor obra de sua categoria. O fato de nenhuma artista alcançar esse estatuto nessa edição da Bienal pode ser algo relevante ao analisarmos estas premiações femininas.

Para mensurarmos a associação entre a premiação de mulheres artistas e as categorias de aquisição, levantamos os números e porcentagens de mulheres e homens artistas premiados por categoria nas sete primeiras edições da Bienal, entre 1951 e 1963. Este recorte diz respeito tanto ao funcionamento dos prêmios de aquisição, como ao marco político-social de 1964, o golpe militar. Sobre o funcionamento dos prêmios de aquisição, cumpre ressaltar que com a separação entre o antigo MAM e a Bienal – e a consequente criação do MAC USP, no início de 1963 – a lógica de alimentação deste acervo teoricamente se desfaz. Entretanto, na sétima edição do evento realizada naquele mesmo ano, a Bienal ainda manteve os prêmios de aquisição e todo o sistema de arrecadação através de doadores. A única diferença foi que os prêmios passaram a ser distribuídos entre mais museus: o MAC USP, o MAM do Rio de Janeiro, o MAM de Belo Horizonte, o MAM de Florianópolis, o Museu de Arte da Universidade do Ceará, o MAM da Bahia, Museu de Arte do Paraná e a própria Fundação Bienal de São Paulo²⁴³. Mesmo assim, cartas entre Ciccillo e Walter Zanini revelam uma predileção pelo MAC USP, que receberia o maior número dos prêmios da edição, além do diretor deste museu ter tido preferência na escolha das obras - dentre aquelas já escolhidas pelo júri de premiação²⁴⁴. Foi apenas na 8ª Bienal, em 1965, que os prêmios de aquisição mudaram radicalmente, passando a agraciar apenas artistas brasileiros, cujas obras selecionadas eram encaminhadas à entidade patrocinadora.

²⁴³ Não sabemos até que ponto estes realmente foram os museus que receberam os prêmios de aquisição, mas foram as instituições apontadas pelos documentos do evento. Cf. Prêmios de aquisição na 7ª Bienal de São Paulo. S.d., São Paulo, 1f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 300-8.; Lista de museus autorizados a receber prêmios de aquisição. S.d., São Paulo, 1f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 301-6.

²⁴⁴ Carta da Secretaria de Francisco Matarazzo Sobrinho a Walter Zanini, 14 de fevereiro de 1964 - Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 300-7.

Tabela 2

Prêmios internacionais nas Bienais de São Paulo (1951-1963)					
Prêmios regulamentares	Mulheres	Homens	Prêmios de aquisição	Mulheres	Homens
Pintura	0(0%)	8(100%)	Pintura	1(2%)	51(98%)
Escultura	1(14%)	6(86%)	Escultura	3(20%)	12(80%)
Gravura	0(0%)	7(100%)	Gravura	1(7%)	14(93%)
Desenho	0(0%)	7(100%)	Desenho	0(0%)	5(100%)
Conjunto de prêmios	1(3%)	28(97%)	Conjunto de prêmios	5(6%)	82(94%)

Tabela 3

Prêmios nacionais nas Bienais de São Paulo (1951-1963)					
Prêmios regulamentares	Mulheres	Homens	Prêmios de aquisição	Mulheres	Homens
Pintura	1(12%)	7(88%)	Pintura	11(55%)	9(45%)
Escultura	3(50%)	3(50%)	Escultura	5(45%)	6(55%)
Gravura	2(29%)	5(71%)	Gravura	4(44%)	5(56%)
Desenho	1(13%)	7(88%)	Desenho	2(25%)	6(75%)
Conjunto de prêmios	7(24%)	22(76%)	Conjunto de prêmios	22(46%)	26(54%)

Primeiramente devemos notar a diferença na porcentagem de mulheres artistas premiadas entre as categorias nacionais e internacionais. Nos prêmios internacionais (Tabela 2) a presença extremamente diminuta de mulheres artistas salta aos olhos. Somando a totalidade dos prêmios desse conjunto, foram apenas 6 mulheres artistas premiadas em um universo de 116 prêmios, aproximadamente 5%. Já nos prêmios nacionais (Tabela 3) a presença de mulheres artistas premiadas ganha mais volume: são 29 entre 77 premiados, resultando em aproximadamente 37%. Mais uma vez, os números reforçam a percepção de um ambiente nacional consideravelmente mais aberto para mulheres artistas em relação aos países estrangeiros. Devemos levar em conta, nesse sentido, que os prêmios internacionais agraciavam predominantemente artistas europeus. Quando fazemos esta comparação, portanto, entendemos por países estrangeiros principalmente estes países socio-politicamente hegemônicos – os mesmos cujas delegações, como vimos, traziam poucas mulheres artistas.

A porcentagem de mulheres artistas premiadas nas categorias nacionais também merece uma observação. É importante perceber que a porcentagem de mulheres artistas premiadas brasileiras, 37%, é consideravelmente maior que a porcentagem destas na composição da delegação, 24% (Tabela 1). É interessante pensar que a presença de mulheres artistas seja mais significativa e consideravelmente alta em um espaço de destaque no evento, como eram as premiações, do que em termos de presença numérica na delegação nacional.

Consideremos agora as diferenças entre as categorias regulamentares e de aquisição dos prêmios internacionais (Tabela 2). Há, entre os 29 prêmios regulamentares internacionais distribuídos ao longo de sete edições do evento, apenas uma mulher premiada, a saber, a escultora argentina Alicia Penalba. Não é muito maior a quantidade de mulheres artistas premiadas nas categorias de aquisição internacional: são apenas cinco entre 87 prêmios distribuídos²⁴⁵. Com números tão baixos de mulheres artistas é difícil analisar a diferença entre os prêmios regulamentares e de aquisição, apesar do favorecimento desta última categoria de premiação ser apontada percentualmente, 3% e 6% respectivamente. Esta relação também é difícil de ser analisada no caso dos prêmios internacionais pois a tabela aqui apresentada não contabiliza os chamados grandes prêmios²⁴⁶. Entre a terceira e sétima edições do evento, entre seis artistas premiados nessa categoria, houveram duas mulheres. A escultora Barbara Hepworth²⁴⁷ e a pintora Maria Helena Vieira da Silva em 1959 e 1961, respectivamente, foram agraciadas nesta categoria que representava os maiores prêmios destas edições. Estas premiações não alteram significativamente a percentagem de mulheres nas categorias internacionais, mas demonstram que esta pequena presença estava distribuída sem grandes distinções entre prêmios considerados maiores e menores.

Entre os prêmios nacionais, entretanto, estas diferenças se impõem (Tabela 3). Apenas sete mulheres artistas foram premiadas entre 29 prêmios regulamentares, aproximadamente 24%. Já entre os prêmios de aquisição foram 22 mulheres artistas entre 48 prêmios distribuídos, resultando em cerca de 46%. É evidente que as mulheres artistas brasileiras foram mais premiadas na categoria de aquisição, mas existe uma grande variação entre os prêmios de pintura, escultura, gravura e desenho.

Em primeiro lugar, ressaltamos que nos prêmios de escultura nacional não se observam diferenças entre as categorias regulamentar e de aquisição²⁴⁸. Nessa modalidade há, inclusive,

²⁴⁵ Além de Prunella Clough e Germaine Richier premiadas na Primeira Bienal, também foram premiadas: a paraguaia Josefina Plá na IV Bienal, a grega Jeanne Spiteris e a argentina Martha Peluffo, ambas na VII Bienal.

²⁴⁶ A pesquisa se concentrou apenas nas premiações regulamentares e de aquisição, optando por não contabilizar os grandes prêmios. Esse recorte foi feito pelo fato desta categoria ter sido criada apenas a partir da segunda edição da Bienal de São Paulo, primeiro com o nome de Prêmio IV Centenário de São Paulo, não respondendo ao período proposto. Os grandes prêmios eram destinados a apenas um artista internacional por edição e se tornaram a maior categoria de premiação do evento, com os maiores valores em dinheiro. Também se ausentam desta tabela os prêmios de viagem, que não foram regulares em todas as edições do evento. Nessa categoria, nenhuma mulher artista foi premiada.

²⁴⁷ Uma análise da premiação e recepção do bronze patinado “Cantate Domino” de 1958 na V Bienal de São Paulo, em 1959, foi feita por Ana Magalhães. C.f.: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Barbara Hepworth in Brazil”. *British Art Studies*, Issue 3, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/agmagalhaesBritish Art Studies>. Acessado em: 15 de janeiro de 2020.

²⁴⁸ A diferença de 50% e 45% observável na tabela pode ser desprezada, uma vez que essas porcentagens são feitas a partir de uma quantidade muito pequena de premiados.

uma presença bastante igualitária entre mulheres e homens artistas. É interessante notar que entre os prêmios internacionais também parece existir um favorecimento de presença feminina na escultura, visto que, entre seis mulheres artistas premiadas, quatro delas foram premiadas nessa modalidade²⁴⁹.

Por outro lado, entre os prêmios nacionais de pintura, gravura e desenho, as percentagens de mulheres artistas são mais favoráveis entre os prêmios de aquisição. Esta diferença é ainda mais ostensiva no caso dos prêmios de pintura nacional: enquanto apenas uma mulher venceu um prêmio regulamentar de pintura nas sete primeiras edições da Bienal – a saber, a pintora Yolanda Mohaly²⁵⁰ – na categoria de aquisição o número de mulheres premiadas ultrapassa o de homens, correspondendo a aproximadamente 55%. Inclusive é importante salientar que esta é a única categoria em que isso acontece, já que no geral o número de mulheres premiadas é menor que o de homens. Para melhor entender o significado desses dados é preciso ter em mente a posição de destaque que a pintura tinha no evento. Em geral esta era a categoria com maior visibilidade nas notícias sobre a Bienal de São Paulo e a proeminência foi mantida pela sua historiografia.

Diante desses dados, impõe-se a necessidade de voltar a refletir sobre o valor e significado dos prêmios de aquisição, para melhor compreender o que a preponderância da premiação de mulheres artistas nessa categoria tem a dizer sobre a presença feminina no evento. A reflexão sobre os prêmios de aquisição deve ser realizada sob dois aspectos distintos: primeiro considerando o contexto do evento e da imprensa da época, depois compreendendo-os enquanto parte do acervo do museu, em uma perspectiva histórica.

Em seu primeiro contexto, os prêmios de aquisição não deixavam de significar um grande prestígio para os artistas. Estes eram, afinal, selecionados pelo júri de premiação entre um grande número de participantes da exposição e significavam a incorporação das obras selecionadas a um espaço de consagração, o museu. Entretanto, não podemos ignorar a hierarquia existente entre os prêmios, que colocava os prêmios regulamentares em uma posição de ainda maior notoriedade. Essas hierarquias transparecem desde o catálogo de exposição²⁵¹ e são endossadas, tanto pela imprensa da época²⁵², como pelos textos de críticos importantes

²⁴⁹ Notando estas questões, Marina Mazze Cerchiaro está realizando uma pesquisa de doutorado concentrada em estudar mulheres escultoras nos primeiros anos da Bienal de São Paulo. Cf.: CERCHIARO, Marina Mazze. Op. cit.

²⁵⁰ A pintora Yolanda Mohaly foi premiada duas vezes na Bienal de São Paulo: na quinta edição do evento com um prêmio de aquisição e na sétima edição com um prêmio regulamentar.

²⁵¹ Cf. CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p.27.

²⁵² Para dar apenas um exemplo: “Brecheret contemplado com o prêmio nacional de escultura da Bienal”, *A noite*, 23 out. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

naquele momento²⁵³. Até mesmo a historiografia da Bienal reforça a centralidade dos prêmios regulamentares²⁵⁴, sendo poucas as iniciativas que buscaram destacar os prêmios de aquisição²⁵⁵. Este olhar, marcado pela grandiosidade efêmera da Bienal, realmente dá mais visibilidade às obras consideradas como as melhores de cada categoria, os prêmios regulamentares, do que aos demais prêmios, destinadas ao acervo do museu, ou seja, os prêmios de aquisição.

Neste primeiro aspecto, o fato de as mulheres artistas premiadas estarem mais presentes na categoria de aquisição é um indicativo de desigualdade entre mulheres e homens artistas brasileiros na Bienal entre 1951 e 1963. O fato de apenas uma mulher artista ter recebido o Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional em sete edições do evento demonstra uma dificuldade de mulheres artistas alcançarem a categoria de maior visibilidade e prestígio da Bienal. É interessante pensar que este dado convive com um número significativo de mulheres artistas premiadas nas categorias nacionais, incluindo-se a pintura, uma vez que o número de artistas premiadas na categoria de aquisição compensa a ausência nos prêmios regulamentares. Somando os prêmios regulamentares e de aquisição em pintura nacional, percebemos que entre 28 premiados, 12 eram mulheres, cerca de 48%. Esta equiparação numérica é bastante importante e devemos ressaltar novamente que os prêmios em qualquer categoria do evento eram um sinal de grande notoriedade, mas isso não esconde o menor acesso de mulheres artistas ao prêmio regulamentar em pintura. As várias camadas de prestígio devem ser consideradas.

Falta ainda tratarmos do segundo aspecto de uma análise sobre os prêmios de aquisição, que é considerar sua perspectiva histórica enquanto parte do acervo do museu. Estes prêmios foram escolhidos por um conjunto de críticos internacionais de renome, após reuniões e debates, com a intenção de escolher obras que se sabiam destinadas ao acervo do antigo MAM, hoje parte do MAC USP. A riqueza de uma coleção formada nesse contexto é enorme e deve ser valorizada. Reforçamos novamente nesse sentido a interpretação feita por Ana Magalhães, de que este conjunto ajuda a revelar as preferências e perspectivas sobre arte moderna da época, sem a interferência de uma visão retrospectiva consolidada pela história da arte²⁵⁶. Essas obras

²⁵³ Alguns exemplos: BREST, Jorge Romero. “Primera Bienal de San Pablo” *Ver y Estimar.*, Buenos Aires, v. 6, n. 26, nov. 1951; PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, Homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Perspectiva, 1986; FRANCO, Maria Eugênia. “A Primeira Bienal de São Paulo: V-O Primeiro Prêmio Nacional de Pintura” O Estado de São Paulo, São Paulo, 1 nov. 1951.

²⁵⁴ Para dar apenas um exemplo: ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. Op. cit. 2004, p.42.

²⁵⁵ Além da já mencionada exposição organizada por Ana Gonçalves Magalhães em 2012, se destaca nesse sentido a exposição organizada por Maria Alice Milliet em 1987. Cf. CAT. EXP. MILLIET, Maria Alice (Org.). *As Bienais no acervo do MAC: 1951-1985, out-dez 1987*. São Paulo, Universidade de São Paulo – MAC, 1987.

²⁵⁶ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.” Op. cit., p. 115.

constituem aquilo que os críticos consideraram o melhor da produção artística daquele momento, seguindo as premissas de novidade da Bienal de São Paulo.

Apesar de assinalarmos a influência do modelo da Bienal de Veneza, para que os prêmios de aquisição tenham se consolidado nesse primeiro momento da Bienal paulista, houve agentes envolvidos no evento que estavam interessados em alimentar o acervo dessa maneira. Ressaltar que havia na Bienal de São Paulo uma intenção colecionista desde seu início significa assinalar uma dimensão duradoura desse evento, ainda que ele seja marcado por seu caráter efêmero.

Nesse sentido devemos refletir que, se no momento da Bienal os prêmios regulamentares possuíam maior visibilidade, a longo prazo a incorporação dos prêmios de aquisição ao acervo do museu garantiu um espaço de consagração permanente para estas obras que, sendo em grande parte de autoria de mulheres artistas, puderam e continuarão podendo ser vistas, avaliadas e estudadas em muitas outras ocasiões dentro da instituição. Entretanto, muitas delas não obtiveram até hoje muita visibilidade dentro do acervo. Concluimos este capítulo assinalando, portanto, a necessidade de valorização e estudo do conjunto de obras provenientes de prêmios de aquisição presentes no acervo do MAC USP.

3 OS PRÊMIOS DE MULHERES ARTISTAS

Este capítulo se dedicará a analisar as obras de mulheres artistas premiadas na 1ª Bienal de São Paulo, bem como sua premiação no evento. Para isso, apresentamos as artistas recuperando alguns aspectos de suas trajetórias, tanto para melhor compreender o contexto de produção da obra como sua passagem pela Bienal. Em seguida são realizadas análises das obras propriamente ditas, buscando entendê-las em seu contexto de produção. E, por fim, reflete-se sobre a presença e premiação da Bienal, com a intenção de compreender essas escolhas, seu significado e o contexto de incorporação das obras ao acervo do museu. Todas as análises buscaram compreender questões levantadas pelos estudos de gênero, intencionando explorar os possíveis significados e impactos de ser uma mulher artista naquele contexto.

Ressalta-se também a pluralidade deste conjunto: são artistas de nacionalidades, contextos e etapas de trajetória completamente diferentes, além das distintas poéticas e materialidades das obras premiadas.

3.1 A premiação de Maria Leontina

Maria Leontina foi vencedora de um prêmio na categoria de aquisição concedido na 1ª Bienal de São Paulo, no valor de 50.000 cruzeiros, doados pela empresa Moinho Santista. A láurea concedida à sua obra “Natureza-morta” consiste em um dos marcos importantes do início de sua consolidação no meio artístico. Entretanto o prêmio também significava o segundo lugar em uma disputa acirrada pelo Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional. Este, que era o maior prêmio da categoria, tinha o valor de 100.000 cruzeiros, era patrocinado pelo Jockey Club de São Paulo e foi concedido para a obra “Limões”, de Danilo Di Prete. Neste subcapítulo analisaremos a obra e premiação de Leontina, buscando, entre outros pontos, explorar as questões levantadas por essa disputa.

3.1.1 Maria Leontina

Maria Leontina Mendes Franco Dacosta nasceu em São Paulo em 1917 e faleceu no Rio de Janeiro em 1984. A artista construiu sua carreira alternando sua residência entres estes dois centros econômicos e artísticos brasileiros. Aprendeu desenho, pintura e escultura desde muito nova nos colégios que frequentou²⁵⁷ e, residindo em São Paulo, se tornou aluna de Antônio

²⁵⁷ Estudou em uma escola de freiras em Belo Horizonte e em 1931 ingressou no Instituto Laffayette, no Rio de Janeiro.

Covello em 1938 e de Waldemar da Costa em 1942. Também foi importante para sua formação o curso de museologia do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro que frequentou entre 1946 e 1948, no qual teve aulas de História da Arte.

O desenvolvimento da pintura de Leontina acompanhou em grande medida as tendências da arte moderna brasileira: durante a década de 1940, produziu obras com linguagem figurativa de cunho expressionista; ao longo da década de 1950, desenvolveu abstrações geométricas relacionadas à poética construtiva, sendo o marco dessa virada de direção poética os anos entre 1952 e 1954, período em que estudou em Paris e sobre o qual falaremos mais adiante; já a partir da década de 1960, volta-se para uma abstração informal. Apesar destas diferentes direções, os poucos estudos sobre sua trajetória localizam uma linha contínua e consistente em sua pintura²⁵⁸. Paulo Herkenhoff, com um olhar amplo dirigido à produção completa da artista considera que suas *fases*²⁵⁹, que ela mesmo nomeava como tal, configuraram conjuntos específicos de problemas de pintura explorados naquele momento. Segundo o autor, sua trajetória consistiria, nesse sentido, em um processo cognitivo despontado pelas questões da pintura²⁶⁰.

Maria Leontina era informada e culta. Seu conhecimento teórico vinha não apenas de sua formação, como também de suas leituras independentes. Em sua biblioteca encontrava-se principalmente teoria da arte francesa - Diderot, Charles Baudelaire, André Malraux, Henri Focillon, Louis Marin e vários volumes da coleção *Miroirs de l'art: textes de critique et d'histoire de l'art* – assim como textos de artistas – Auguste Rodin, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Michel Seuphor²⁶¹. A pintora também possuía uma coleção com o marido, Milton Dacosta, que incluía desde artefatos da cultura popular a desenhos de pintores consagrados, como Tarsila e Morandi²⁶².

Irmã de Maria Eugênia Franco e casada com Milton Dacosta, Maria Leontina fazia parte de um círculo social importante no ambiente artístico da época, que incluía entre outros artistas Lothar Charoux, Aldo Bonadei, Waldemar da Costa, Marcelo Grassmann, Francisco Rebolo, Willys de Castro, Francisco Stockinger, Clóvis Graciano, além dos críticos Murilo Mendes, Paulo Mendes, Osório César e Sérgio Milliet, para mencionar alguns.

²⁵⁸ ASSUMPÇÃO, Ismael. *Aspectos evolutivos da Pintura de Maria Leontina Franco Dacosta*. 1982. Dissertação (Mestrado – Departamento de Artes Plásticas). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1982.

²⁵⁹ Estas fases não correspondem às viradas poéticas, e sim às séries “temáticas” que ela desenvolveu: “Os jogos e os enigmas”, “Da paisagem e do tempo”, “Narrativas”, “Episódios”, “Formas”, “Estandartes”, “Pintura”, “Páginas”, “Os reinos e as Vestes”, “Novas páginas”, “Umbrais/Altars”.

²⁶⁰ HERKENHOFF, Paulo. *Maria Leontina* vol. 1. Rio de Janeiro, Papel & tinta, 2010. p. 19

²⁶¹ Idem Ibidem, p. 46.

²⁶² Idem Ibidem, p. 43

Dentre esses personagens, é interessante ressaltar a importância que a irmã Maria Eugênia Franco teve no desenvolvimento da carreira artística de Leontina que, como a artista expressa em depoimento, foi presente desde o início:

Eu me lembro que na minha adolescência descobri o desenho como uma forma de libertação interior. Mas sem qualquer intenção plástica. Procurando apenas a expressão. O resto era intuitivo. Eu fazia desenhos e escondia. (...) Teriam ficado [escondidos] se eu não tivesse uma irmã chamada Maria Eugênia. E apesar de eu supor o contrário, nada que eu fazia lhe era desconhecido. Mesmo sem estar presente, ela via os meus gestos e pressentia os meus pensamentos. Foi-lhe fácil descobrir os meus desenhos. Um dia trouxe-me um professor, como uma surpresa. Sempre me foi muito útil o espírito crítico de minha irmã.²⁶³

A colaboração e troca entre as duas irmãs fica evidente nas cartas enviadas por Franco durante sua permanência em Paris entre 1946 e 1948²⁶⁴. Enquanto a irmã mais velha contava com Leontina para agir em seu nome no Brasil – encaminhando as burocracias relacionadas a seu afastamento e os contatos necessários para a publicação de sua coluna com notícias artísticas de Paris – também se preocupava em enviar à irmã mais nova material de estudo, como reproduções, livros, catálogos, jornais, tintas e postais com obras de arte. Além disso, na correspondência Franco sempre perguntava sobre a produção de Leontina, pedindo que enviasse alguns trabalhos a ela e apontando dicas e sugestões.

Um marco importante dos momentos iniciais da carreira de Leontina, sua participação na mostra 19 Pintores realizada pela União Cultural Brasil-Estados Unidos na Galeria Prestes Maia em 1947, possivelmente também é relacionada à colaboração das irmãs. Franco foi a idealizadora da exposição, mas devido à sua estadia em Paris não pôde dar continuidade à organização do evento, que ficou a cargo de Rosa Rosenthal Zucolotto, colaboradora do programa cultural da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Esta é, aliás, outra relação importante do círculo de sociabilidade das irmãs: Zucolotto aparece como amiga próxima de ambas nas cartas do arquivo de Leontina. Nessas cartas também se revela o cuidado de Zucolotto com a carreira da artista, especialmente neste episódio em que faz um balanço das críticas que ouviu e leu na ausência de Leontina na inauguração da exposição em São Paulo - neste momento a artista residia no Rio de Janeiro. A amiga também compartilha por carta informações sobre a alta possibilidade de um prêmio para as obras de Leontina, assim como de venda, na qual Zucolotto pretendia estabelecer um valor substancial. A premiação realmente se

²⁶³ “Encontro com Maria Leontina”. *Tribuna das Letras*, suplemento da Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 16-17 ago. 1952.

²⁶⁴ Cartas consultadas no arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

concretizou e Maria Leontina venceu o segundo prêmio da exposição coletiva, com um júri composto por Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Lasar Segall.

Também é importante sublinhar a parceria entre Maria Leontina e seu marido, Milton Dacosta, a partir de seu casamento em 1949. Apesar do diálogo da obra do casal já ter sido tema de exposição²⁶⁵, ainda se sente falta de uma pesquisa mais profunda que privilegie este assunto²⁶⁶, especialmente a partir da perspectiva proposta por Chadwick e Courtivron em *Significant others: Creativity and Intimate Partnership*. O conjunto de artigos reunidos no livro traz análises das parcerias e colaborações entre casais de artistas, circunscritos aos séculos XIX e XX, como forma de rever a associação entre criatividade e genialidade à excepcionalidade individual. Estas análises revelaram que apesar das hierarquias sexuais da sociedade ocidental nem sempre as dinâmicas desses relacionamentos produziram coação, preconceito e apagamento feminino. Segundo as organizadoras, elas foram surpreendidas pelo fato de que as variadas complexidades dessas parcerias também trouxeram “histórias de respeito e cooperação mútua”²⁶⁷.

No caso de Leontina e Dacosta, é possível notar uma desigualdade expressa no maior reconhecimento obtido por este no âmbito público²⁶⁸ - o que não significa que seja um caso de apagamento, sendo Leontina uma artista notabilizada -, entretanto não sabemos ao certo como a parceria dos dois se articulou na esfera íntima. Nesse sentido é preciso ressaltar que ambos atuaram como artistas profissionalmente, algo especialmente relevante tendo-se em conta que eles não eram grandes herdeiros e que a produção artística do casal era a principal fonte de renda da família. Apesar de uma análise mais minuciosa ser necessária, é possível pontuar que o casal compartilhava as relações sociais e a inserção no ambiente artístico - como já foi dito, sua casa era um ponto de encontro de artistas e intelectuais -, o que certamente aponta para uma colaboração interessante para suas trajetórias profissionais.

Por outro lado, observa-se uma preocupação do casal em manter espaços de trabalho separados. Ao longo dos 25 anos de casamento, Leontina e Dacosta moraram em lugares

²⁶⁵ MORAIS, Frederico. “A pintura como silêncio”. In: CAT. EXP. *Milton Dacosta e Maria Leontina: um diálogo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

²⁶⁶ Neste texto trago alguns pontos que ajudam a pensar essa questão apenas para iluminar o contexto da artista e de sua premiação na Bienal. Entretanto, este é um tema que merece uma pesquisa com maior profundidade.

²⁶⁷ CHADWICK, W.; DE COURTIVRON, I. (Org.). *Amor & arte*. Duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p.11

²⁶⁸ Esse maior reconhecimento pode ser notado, dentre outras formas, pela maior quantidade de exposições individuais e monografias dedicadas a Dacosta. O descompasso da carreira do casal é descrito por Frederico Moraes: “Até então [final da década de 40] havia, entre as carreiras dos dois artistas, uma defasagem de aproximadamente uma década, margem que vai sendo estreitada, à medida que avançam pela década de 50, para novamente se alargar na duas últimas décadas de vida em comum”. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 8.

diferentes entre São Paulo e Rio de Janeiro. E, apesar do filho Alexandre acreditar que nem sempre foi possível a separação dos ateliês dos pais²⁶⁹, em pelo menos dois momentos esse foi o arranjo escolhido pelo casal. Enquanto moraram em uma casa espaçosa em São Paulo cada um trabalhava em um andar²⁷⁰ e em seu último domicílio no Rio de Janeiro ambos possuíam ateliês separados da residência²⁷¹. Leontina chegou a declarar em uma entrevista: “ateliê sempre separado. Porque não dá... cada um tem seu assistente, distribuição das coisas”²⁷². Este aspecto certamente aponta para um sentido de preservação da individualidade criativa, visível no desenvolvimento de poéticas de natureza distinta na obra dos dois artistas.

Esta distinção não significa, porém, que o casal tenha se mantido absolutamente apartado em seus trabalhos artísticos. Ao comparar a produção de ambos, não temos dúvida de que existe um universo de referências que é compartilhado e que aponta para uma colaboração artística subjacente. Leontina e Dacosta partilharam referências, como a Pintura Metafísica e Klee²⁷³, e, segundo Fernando Morais, manipularam basicamente as mesmas questões²⁷⁴. Isso fica evidente durante os anos 50, momento em que ambos se concentraram em uma pesquisa geométrica de progressiva abstração, que “lhes chegou por meio de um paulatino processo de redução da forma e da figura”²⁷⁵.

Apesar dessas aproximações, as diferenças das obras desses artistas predominam nas comparações. Herkenhoff aponta uma correlação entre ideias pré-concebidas de masculino e feminino e as diferenças de suas obras, que ele sinaliza com as dualidades estabilidade dos planos *versus* fluidez dos planos e mecânica dos sólidos *versus* mecânica dos fluídos, que corresponderiam respectivamente às obras de Dacosta e Leontina. Herkenhoff também insinua que a divisão de papéis feita por Frederico Morais ao concluir que “Dacosta buscava a verdade da pintura, Leontina buscou a verdade através da pintura”, atribui ao pintor a busca por uma questão conceitual, deixando à Leontina o plano corpóreo. Apesar de não avançar nessa análise

²⁶⁹ Alexandre Dacosta em entrevista à autora.

²⁷⁰ HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 113.

²⁷¹ A família residia em um apartamento em Ipanema, enquanto o ateliê de Milton Dacosta se encontrava no segundo andar de um sobrado em Copacabana e o de Maria Leontina em um terceiro endereço.

²⁷² As reflexões de Leontina sobre o ateliê nessa entrevista são de fato bastante interessantes: “[...] quando você entra é só aquilo. Você se concentra, são as coisas que te cercam, os seus livros, os seus objetos, são dizeres em particular, com o que você se comunica. [...] É como escritor tem que ter o cantinho dele”. Apesar de não estar preocupada com as hierarquias de gênero colocadas por Virginia Woolf em “Um teto todo seu”, nesse trecho Leontina pontua a importância de um espaço individual para criação artística que ressoa às necessidades de condições materiais que aparecem no livro da escritora britânica. Cf. Conforme depoimento de Maria Leontina a Sônia Prieto, em 9 de dezembro de 1977. APUD: HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p.113.

²⁷³ HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p.85.

²⁷⁴ MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 10.

²⁷⁵ HERKENHOFF, Paulo. Op. Cit., p. 85.

e no que essas divisões poderiam significar, o autor chama atenção para uma constante na obra de Moraes e outros que estudaram estes artistas: a identificação na obra de Dacosta de um exercício de pintura pautado pela experimentação racional e plástica, enquanto a obra de Leontina é sempre aproximada à ideia de expressão do artista, bem como ao místico e ao lirismo. Ao observarmos a produção destes dois artistas percebemos que estas análises estão corretas no que concerne aos problemas que motivaram suas obras. Entretanto, não podemos deixar de questionar a associação, que aparece em alguns momentos, destes conteúdos ao feminino e ao masculino. Como sabemos, as inclinações divergentes desses dois artistas correspondem a duas vertentes presentes na arte moderna. Ambos estão dialogando com a arte do período e não podem ser reduzidos a pulsões de uma suposta essência determinada pelo gênero.

Buscando compreender as possíveis consequências da convivência entre Leontina e Dacosta no trabalho desses artistas, Sérgio Milliet escreveu um artigo no ano da Bienal, 1951, que não reforça os estereótipos vistos acima:

A exposição Milton Dacosta (Galeria de Arte Ambiente) realizando-se no mesmo momento em que expõe Maria Leontina (Galeria Domus) permite-nos julgar até que ponto pode a convivência de um artista com o outro – no caso marido e mulher – influir no desenvolvimento da personalidade de cada um. Pode um pintor, diariamente em contacto com outro, manter sua originalidade integral? Não se empobrece um deles nesse diálogo forçado? Ou haverá enriquecimento?

No ponto de partida desta intimidade temos dois artistas inteiramente diversos, senão antagônicos, com uma única qualidade em comum: o lirismo. Milton Dacosta vem de um impressionismo discreto e se encaminha paulatinamente para a pesquisa da composição e da construção. Ao mesmo tempo seu colorido se modifica no sentido dos acordes de marrons e cinzas, após uma rápida fase de azuis transparentes, de laranjas claros e de brancos.

Maria Leontina inicia-se na espontaneidade expressionista, com uma palheta suja e deformações intuitivas. A seguir entra numa fase de grande euforia em que predominam as cores quentes e certo grafismo barroco muito sedutor. Mas pouco a pouco são os seus quadros invadidos pelos marrons discretos, sua composição se afirma e seus objetos se constroem mais solidamente. Não se pode então deixar de observar a influência de resto salutar e que não perturba a personalidade da artista mas a enriquece, obrigando-a a penetrar melhor o problema pictórico.

Note-se, entretanto, que o que recebe de Milton ela o devolve sob outra forma: atenuando a rigidez linear das composições do companheiro, cujos últimos quadros revelam maior liberdade gráfica.

Responde-se assim às perguntas iniciais com uma demonstração de que o diálogo desses dois artistas foi e é útil a ambos. Sem modificar-lhes sensivelmente o estilo deu-lhes o enriquecimento de soluções novas nos pormenores e no tratamento geral do quando, o que evitou viessem ambos a cair em determinadas fórmulas.²⁷⁶

Como é possível perceber, Milliet nota diferenças entre as obras de Leontina e Dacosta em um sentido muito próximo ao mencionado. Entretanto, o crítico acredita justamente que os dois estariam em um processo de mútua influência, legando à Leontina maior firmeza em sua

²⁷⁶ MILLIET, Sérgio. “Milton Dacosta e Maria Leontina”, *O estado de são Paulo*, 28 dez. 1951.

composição e solidez em seus objetos, enquanto a rigidez das composições de Dacosta teriam sido amenizadas. O texto não relaciona estas características ao gênero dos artistas, ao contrário, percebe as capacidades existente em ambos para se influenciar, rompendo estas fronteiras.

3.1.2 “Natureza-morta” de 1951

Para a 1ª Bienal de São Paulo, Maria Leontina enviou três obras de 1951 que se enquadram em sua produção figurativa desenvolvida durante a década de 1940. Além da “Natureza-morta” (Fig. 16) premiada, a artista enviou mais uma “Natureza-morta” (Fig. 66) e uma “Figura” (Fig. 67), que representa uma mulher jovem. De longa tradição na História da Arte ocidental, o gênero natureza-morta teve seu significado renovado pela arte moderna, se tornando um veículo importante de experimentações poéticas²⁷⁷. No contexto brasileiro é notória a importância dessa temática, particularmente nos anos 1940 e início da década de 1950. Entre 1950 e 1952, Maria Leontina explorou consistentemente o tema da natureza-morta, fazendo parte deste contexto. A recepção dessa produção foi satisfatória tendo em vista que, além do prêmio de aquisição na Bienal, a artista recebeu mais dois prêmios com essa temática em 1951: o primeiro prêmio na Exposição de Naturezas-Mortas do Serviço de Alimentação e Previdência Social (SAPS)²⁷⁸ realizada em agosto no Rio de Janeiro, e o Prêmio de Viagem ao País no Salão Paulista de Arte Moderna em novembro, “a sombra da Bienal paulista”²⁷⁹. Pedrosa comenta este fato dizendo que suas naturezas-mortas “já se vão tornando famosas no Brasil”²⁸⁰.

Paulo Herkenhoff, analisando as relações entre arte e ciência na produção de Leontina, localiza triangulações análogas ao Triângulo de Pascal em algumas dessas naturezas-mortas produzidas no período. Segundo o autor:

²⁷⁷ “Em suas composições de natureza-morta, Cézanne sabidamente desconsiderou as convenções formais básicas e apontou para um novo escopo de possibilidades de gênero. Nas obras cubistas de Braque, Gris e Picasso, os artistas valeram-se de novos dispositivos ilusionistas para introduzir questionamentos e romper o espaço perspectivo. Por meio da colagem e da *assemblage*, o gênero pouco a pouco ganhou tridimensionalidade pela primeira vez. A reprodução de objetos do cotidiano manteve-se em destaque por todo o século 20. Eles foram isolados e deslocados em movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, e particularmente por Marcel Duchamp, ou foram mostrados num contexto espacial que enfatizava a ordem espiritual, em trabalhos de artistas da escola Metafísica, como Giorgio Morandi; nas naturezas-mortas puristas de Le Corbusier e Amédée Ozefant, e na obra de Ben Nicholson.” GALLAGHER, Ann. *Still life = Natureza-morta*. London: British Council, 2004, p.6.

²⁷⁸ O salão também foi organizado por Lourival Gomes Machado, sendo a comissão julgadora dos trabalhos integrada por: Mário Pedrosa, Flávio de Aquino, Santa Rosa, Antônio Bento, Maria Barreto, Mário Barata e Quirino Campofiorito. Segundo o Correio da manhã, apenas este último teve um voto divergente em favor de Ahmés de Paula Machado e Inimá J. de Paula, tendo Maria Leontina sido a escolha de todos os demais. C.f.: “Ainda a exposição de Naturezas mortas”, *Correio de manhã*, 10 ago. 1950.

²⁷⁹ PEDROSA, Mário. “O salão paulista”, *Tribuna da imprensa*, 17-18 nov. 1951.

²⁸⁰ Idem Ibidem.

Não se trata de verificar a coincidência entre a obra de Leontina e o Triângulo de Pascal ou a exata ocorrência de suas funções e coeficientes binominais, sua representação sob determinada combinação simétrica como algo interpretado por analogia visual na constituição da imagem do quadro. A pintora não ilustra a figura geométrica proposta por Pascal. Cabe pensar algumas *Naturezas-mortas* (1941-1953) de Leontina como processo de triangulação da imagem no quadro através de planos geométricos que se justapõem indisciplinadamente como “número”: frutas-círculo, guardanapos-triângulo, papéis-quadrilátero não trapezoidal. Trata-se de uma ordem intuitiva de matemas que com indisciplinada algébrica cumpre as funções de conjunção, disjunção no desenvolvimento espaçotemporal da imagem. No plano das analogias formais, o Triângulo de Pascal emerge como uma espécie de inconsciente geométrico das naturezas-mortas de Leontina.²⁸¹

Ainda que Herkenhoff ressalte que sua aproximação não pretende encontrar nas naturezas-mortas de Leontina ilustrações do Triângulo de Pascal, nos parece inoportuno trazê-lo como analogia inconsciente em obras que, como o próprio autor coloca, os elementos compositivos se justapõem de forma indisciplinada. Este triângulo aritmético é simétrico e formado por números que apresentam diversas propriedades e relações, em exata oposição à ideia de indisciplinada. Embora estas naturezas-mortas de fato apresentem um “desejo de ordem” e demonstrem um esforço compositivo em direção ao equilíbrio da imagem, estão longe de serem simétricas, e desta forma, se afastam do Triângulo de Pascal.

A “Natureza-morta” de 1951 (Fig. 16) vencedora do prêmio de aquisição e, portanto, presente no acervo do MAC USP, apresenta ao olhar do observador um espaço no qual taças, garrafas, uma jarra, uma xícara, outros pequenos recipientes e duas esferas encontram-se dispostos em uma superfície que quase não podemos identificar como mesa. A disposição dos objetos não constitui uma forma triangular, como nas naturezas-mortas mencionadas por Herkenhoff, mas de um X. Na extremidade superior esquerda desse X encontra-se uma taça de tom claro. No ponto superior direito está uma taça mais comprida, aparentemente de vidro, parcialmente preenchida por um líquido. No ponto inferior esquerdo encontram-se pequenos objetos, destacando-se um recipiente branco, enquanto na extremidade inferior direita observa-se uma xícara vermelha apoiada em um pires preto. No centro desse X, que corresponde ao centro da tela, podemos observar uma esfera de cor ocre, acompanhada em sua lateral direita por uma esfera mais escura, marrom. O uso desta composição, além de dinamizar o olhar pela tela, favorece a construção de profundidade do quadro que, por desafiar os limites do figurativismo com uma geometrização do espaço torna-o difuso, não permitindo reconhecer a superfície na qual os objetos se apoiam.

²⁸¹ HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 238.

Esta geometrização do espaço não é dura. As formas geométricas que constituem a superfície e o fundo não possuem ângulos retos e tendem à diagonal. A mencionada falta de precisão do espaço é resultado dessa malha de planos movediços, que em diferentes direções excluem a planaridade da superfície. Este efeito irregular é reforçado pelo uso de múltiplas cores que, apesar de manterem uma proximidade de tons, expressam diferentes jogos de luz e sombra. A instabilidade continua com os contornos sutilmente tortuosos e sem delimitação precisa. A composição é feita com cores que se sobrepõem, criando um efeito de manchas. Também se observam pinceladas aparentes, que em poucos momentos, como na alça da xícara e no brilho do pires, exprimem gestualidade no movimento do pincel.

Apesar desse ambiente instável, as garrafas e os outros objetos emergem serenos e firmes. As cores mais claras, porém opacas, assim como o alongamento de algumas peças reforçam essa serenidade. Enquanto a geometrização do fundo ressoa ao cubismo, o efeito desses objetos remete às composições de Giorgio Morandi, que certamente eram conhecidas por Leontina, apesar de sua circulação relativamente restrita no Brasil naquele momento. Foi justamente na 1ª Bienal que Morandi foi exposto no país com um número de obras mais significativo pela primeira vez²⁸², mas já se registram passagens de obras do artista em território nacional desde pelo menos 1946, com a mostra “Arte contemporânea italiana na América do Sul” que circulou em São Paulo e Santiago²⁸³. Também é importante ressaltar que Pietro Maria Bardi promoveu o pintor a partir de meados da década de 1940²⁸⁴ e que o MAM de São Paulo adquiriu duas obras de Morandi na campanha de aquisições feitas por Ciccillo entre 1946 e 1947, por intermédio do italiano Lívio Gaetani²⁸⁵. As duas naturezas-mortas adquiridas para o museu participaram de exposições desde 1948, sendo a primeira chamada *Morandi, Soffici e Hammar no Museu de Arte*²⁸⁶. Além desta presença física das obras de Morandi no Brasil, é preciso levar em consideração a circulação de reproduções e escritos sobre o artista. Pedrosa e Milliet, sendo este último parte do círculo social de Leontina, já haviam escrito sobre as obras de Morandi²⁸⁷. Certamente Maria Eugênia Franco também estaria informada sobre o pintor e a colaboração das duas irmãs nesse sentido já foi mencionada.

²⁸² Morandi participou da delegação italiana na 1ª Bienal com 20 obras, entre óleos e águas-fortes, das quais sete eram naturezas-mortas. Cf. CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit.

²⁸³ CAT. EXP MASI, Alessia. (Org.). *Morandi no Brasil*. nov.2012 – fev. 2013. Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 87.

²⁸⁴ Idem Ibidem, p.88.

²⁸⁵ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno*. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

²⁸⁶ CAT. EXP. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo, MAC USP, 2013, p.126 e 128.

²⁸⁷ CAT. EXP MASI, Alessia. (Org.). Op. cit., p.117.

Outro dado que aproxima Leontina da obra de Morandi é o fato de Milton Dacosta ter tido um período de produção com referência direta à Pintura Metafísica. Com forte influência de Giorgio de Chirico, o pintor se concentrou na temática entre 1941 e 1942. Segundo Frederico Morais, essa influência se diluiu enquanto emergia “a presença mais sutil e duradoura de Morandi”²⁸⁸. O interesse do casal pela obra do pintor italiano também aparece na coleção dos artistas²⁸⁹, que incluía um desenho de sua autoria. Infelizmente não sabemos exatamente quando esta aquisição foi feita, possivelmente em um período posterior ao da obra aqui analisada. Mesmo assim sua presença na coleção formada pelo casal é muito significativa de uma admiração pelo pintor.

Paula Braga, ao tratar brevemente das naturezas-mortas da artista, também sinaliza que os conjuntos de garrafas e taças recordam as composições de Giorgio Morandi, enquanto compara a “iminência de movimento nos tampos de mesa” à pintura de Cézanne. Nas palavras dela, “no todo instável, Leontina pousa o silêncio denso morandiano”²⁹⁰. Como ela aponta, as linhas e planos diagonais sugerem um movimento do olhar que percorre rapidamente a tela toda, tornando preciso um esforço para se deter nos objetos impassíveis. Concordando com o argumento da autora, percebe-se que a convivência de duas temporalidades completamente opostas na tela cria nesse espaço irreal um ambiente de tensão entre caos e serenidade. Mas mais do que uma mistura de referências a Morandi e Cézanne, Leontina parece estar dialogando com a produção do primeiro a partir de uma leitura específica de sua obra, concentrando-se em suas questões temporais e sua dimensão metafísica.

Apesar da consistência temática, a obra de Morandi passou por momentos e influências diferentes em sua produção artística. Segundo Joan M. Lukach, o pintor acompanhou as mudanças da arte de vanguarda entre 1912 e 1940, ainda que de sua forma restrita²⁹¹. Essas diferentes produções sofreram leituras completamente diversas. Houve quem relacionasse o Morandi dos anos 1930 ao Novecento e sua estreita relação com o regime fascista, assim como apareceram leituras que afirmaram o contrário, exaltando uma imagem de artista recluso que se opôs de maneira discreta ao regime e sua poética. A produção do pós-segunda guerra também obteve leituras opostas: foi visto como um bastião do figurativismo por alguns, enquanto era

²⁸⁸ MORAIS, Frederico. Op. cit., p.12.

²⁸⁹ Segundo Herkenhoff a coleção do casal era constituída de alguns quadros e mais de cem desenhos. O autor também menciona a presença de obras de Volpi, Iberê Camargo, Guignard, Tarsila, Mira Schendel, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Hans Hartung. Cf. HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 43.

²⁹⁰ BRAGA, Paula. “Maria Leontina: o enigma da obra de arte”. In: CÁT. EXP. *Maria Leontina: poética e metafísica*. São Paulo: Dan Galeria, 2017, p. 5.

²⁹¹ LUKACH, Joan M. “Giorgio Morandi and Modernism in Italy between the wars”. In: *Italian Art in the 20th Century: painting and sculpture 1900-1988*. Munich : Prestel London : Thames & Hudson [distributor], c1989., p. 155.

afirmado por outros como um pintor essencialmente abstrato através da figuração²⁹². Mesmo em relação à pequena produção metafísica do início de sua trajetória há discordâncias. Argan rejeitou completamente a ideia de que Morandi tenha tido um momento metafísico, afirmando que o pintor nunca compartilhou as questões da pintura de Giorgio De Chirico²⁹³. Entretanto, concordamos com Lukach que identifica na produção desse período os objetos misteriosos similares aos de Carlo Carrà e De Chirico, como bolas, manequins e pedaços de madeira - representações abandonadas até o final da década de 1920, quando Morandi passa por transformações em sua pintura. Segundo ela, essas composições possuem uma atmosfera mística relacionada ao fascínio de Morandi pela disposição e organização do espaço de Carrà. A autora também reforça que Morandi conhecia a obra de ambos e participou, com certa distância, de circuitos em comum. Lukach ressalta que Mario Broglio da *Valori Plastici* foi o primeiro a identificar uma Escola Metafísica, associando Carrà, De Chirico e Morandi em uma publicação em 1919²⁹⁴. Acrescentamos que também é possível perceber nessas pinturas uma fatura com contornos bem delineados, uma solução próxima à de Carrà e De Chirico naquele momento.

A “Natureza-morta” de Leontina, pertencente ao acervo do MAC USP, parece se referir à Pintura Metafísica por criar um espaço irreal, distinto da realidade. A própria tensão entre duas temporalidades mencionada anteriormente remete ao rompimento com a lógica temporal proposta pela poética - sendo interessante notar que Giorgio De Chirico, em algumas telas, também contrastava a velocidade e movimentação implícitas na representação de trens, com a imutabilidade das praças e seus monumentos. Também se ressalta a presença de duas bolas ao centro da pintura, que como dito, era um objeto característico do tema metafísico. Sobre estas esferas, encontram-se mais pistas nas cartas de Milton Dacosta à Maria Leontina no início de 1949, antes de seu casamento²⁹⁵. Nelas, o artista menciona em dois momentos que levará de presente para Leontina quatro bolas de camurça, uma de cada cor (amarela, azul, vermelha e verde). Ainda assim, reforçamos que este elemento faz referência à Pintura Metafísica pois não

²⁹² Para uma discussão mais aprofundada dessas questões ver: LUKACH, Joan M. Op. Cit. e GALE, Matthew. “White bottle – red earth” In: DE SALVO, Donna; GALE, Matthew. *Giorgio Morandi*. London: Tate Publishing, 2001.

²⁹³ Sem distinguir diferentes momentos de sua obra, Argan propõe que Morandi deve ser lido na chave fenomenológica, apesar de não ter conhecido propriamente esta vertente filosófica. Para ele, Morandi teria praticado a pintura como um método cognitivo. Esta interpretação também é feita por outros autores, mas circunscrevendo a produção mais tardia, desenvolvida a partir da segunda metade da década de 1940. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. cit., p. 504 - 506.

²⁹⁴ LUKACH, Joan M. Op. cit., p. 157.

²⁹⁵ Cartas de Milton Dacosta à Maria Leontina Franco Dacosta, 29 de janeiro de 1949 e 24 de fevereiro de 1949 - arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

podemos interpretar que uma artista tão culta quanto Leontina representaria objetos apenas por estarem à mão, sem considerar sua tradição de representação.

Entretanto, o tratamento da “Natureza-morta” de Leontina não corresponde aos contornos bem definidos e delineados da Pintura Metafísica. A obra também se afasta do tratamento de algumas pinturas de Morandi da década de 1920 (Fig. 68), nas quais a presença do elemento das esferas coexiste com a exploração de pinceladas mais fluidas, sem o delineamento metafísico mencionado anteriormente²⁹⁶. A referência de Leontina nesse sentido pode ser encontrada nas pinturas de Morandi desenvolvidas posteriormente, quando a cor também prevalece sobre a linha, mas de maneira mais seca e menos fluida. Inclusive é esta a produção que foi adquirida para o acervo do antigo MAM na formação de sua coleção, com a qual Leontina certamente teve contato. Tanto a “Natureza-morta” de 1946 (Fig. 69), quanto a de 1939 (Fig. 70), atualmente presentes no acervo do MAC USP, possuem um tratamento de pintura que conversam com a obra de Leontina. É interessante pontuar que a obra de 1939 de Morandi, pela verticalização e disposição mais solta dos objetos, também possui uma aproximação compositiva com a obra da artista brasileira. Escrevendo sobre a forma de pintar de Morandi deste momento, Matthew Gale diz:

As pinturas de Morandi do pós-guerra eram trabalhadas livremente dentro do confinamento determinado pelo lápis. Na verdade, o manuseio pode assumir um ritmo enérgico distinto da calma da composição formal. (...) Cada vez mais Morandi deixava as fronteiras entre as formas vulneráveis ao ímpeto da tinta (tradução nossa).²⁹⁷

Esta interpretação inclusive abre possibilidades para a compreensão da tensão temporal presente na obra de Leontina como um desdobramento de uma percepção dessas duas temporalidades opostas presentes na composição e na forma de pintar de Morandi nesse período.

A partir dessas considerações, podemos vislumbrar que Leontina estava fazendo referência à obra de Morandi identificada como do pós-Segunda Guerra através de uma ótica metafísica, produzindo uma interpretação que explora e dialoga com as questões temporais do pintor. Com a presença das esferas, podemos notar a menção direta à Pintura Metafísica das décadas de 1910 e 1920, o que indica que o olhar da artista se dirigia para a obra do pintor como um todo, e não apenas um período.

²⁹⁶ Esta experimentação plástica que aparece em algumas obras da década de 1920 foi lida por alguns como uma forma de se opor ao Novecento. C.f.: LUKACH, Joan M. Op. Cit., p. 160.

²⁹⁷ “Morandi’s post-war paintings were freely worked within the confines determined in pencil. Indeed the handling could take on an energetic rhythm distinct from the calm of the formal composition (...) Increasingly Morandi left the borders between forms open to the surge of paint.” GALE, Matthew. Op. cit., p. 96

Comparando a obra de Leontina com a de seu marido, Milton Dacosta, Frederico Morais aborda a metafísica presente na obra da pintora:

Em Dacosta a metafísica é uma referência direta à Pintura Metafísica que na mesma Itália de Marinetti opôs o silêncio e quietismo de objetos e arquiteturas à sonoridade ruidosa do Futurismo. Em Leontina a metafísica é uma visão de mundo, é seu esforço por dizer o indizível. Se Dacosta queria inventar a pintura cada vez que se colocava diante da tela, por isso refazendo com frequência o mesmo quadro, para substituir uma cor ou acrescentar uma faixa horizontal, no alto; em Leontina tratava-se menos de pintar um quadro, mas de encarar a pintura como um instrumento para se alcançar uma verdade que parecia lhe escapar continuamente nas imprecisões da linha, da cor e dos planos. Dacosta buscava a verdade da pintura, Leontina buscava a verdade através da pintura.²⁹⁸

Concordamos com o autor ao identificar um aspecto metafísico, como conceito e não tradição de pintura, em toda a obra de Leontina. Entretanto é preciso pensar que nesse período de produção das naturezas-mortas, ainda que a artista não estivesse completamente imersa na poética da Pintura Metafísica italiana, ela faz uma referência direta a esta poética através de Morandi. Nesse momento, Leontina dialoga diretamente com essa tradição, ainda que em diálogo com outras referências modernas - como o cubismo. Essas referências são agenciadas por Leontina em uma busca plástica orientada pela poesia, ou, também podemos dizer, pelo “sentimento do sublime”, expressão caracterizada por Ricardo Fabbrini como “uma experiência singular, *sui generis*, porque sem correspondência na vida cotidiana”²⁹⁹. Um sentido da experiência artística que também orientava a arte de vanguarda, como argumenta o autor³⁰⁰.

3.1.3 O segundo prêmio de pintura nacional

Como mencionado anteriormente, a premiação de Maria Leontina na 1ª Bienal traz à tona sua disputa pelo Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional, perdido para a obra “Limões” (Fig. 15) de Danilo Di Prete. Apesar do artista ter sido a escolha do júri, sua premiação foi extremamente criticada, sendo essa umas das maiores polêmicas da 1ª Bienal. Ao tratar a disputa em torno das premiações, primeiramente é preciso esclarecer que não há documentos que explicitem de verdade essas escolhas, uma vez que os debates do júri de premiação não eram registrados e tampouco era exigido que manifestassem nenhum tipo de justificativa. É justamente por se tratar de uma premiação polêmica que encontramos mais pistas e registros nos artigos da época. Neste contexto, este é um estudo de caso privilegiado e instigante para

²⁹⁸ MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 12.

²⁹⁹ FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP: ano 8; vol. 8; no.2; 2006. p. 11.

³⁰⁰ Idem Ibidem, p.11.

refletir sobre a grande diferença na presença de mulheres artistas entre os prêmios de aquisição e regulamentares de pintura nacional.

A mencionada reprovação da escolha de Di Prete não necessariamente significou a defesa de Leontina, havendo posições muito diversas³⁰¹. Havia críticos que desaprovavam o fato do artista ser estrangeiro³⁰², uma vez que Di Prete tinha origem italiana e havia se estabelecido no Brasil há apenas cinco anos. Também havia aqueles que consideravam a obra pouco moderna e inovadora, como Zanini, que apontava a existência de características neoacadêmicas em sua pintura³⁰³. Seja qual for o sentido da crítica, muitos deles apontavam a falta de qualidade da obra em comparação com os demais concorrentes que poderiam ter sido contemplados³⁰⁴. A polêmica foi tão grande que uma carta aberta de protesto foi publicada em alguns jornais:

[...] Considerando que na premiação do “Melhor quadro de autor nacional”, a maior responsabilidade coube aos membros brasileiros, os artistas abaixo-assinados, pelo bem da cultura e progresso da arte de nossa terra, solicitam uma explicação, em forma de debate, a ser realizado no próprio recinto da Bienal.

A nossa iniciativa, cumpre ressaltar, não tende a melindrar pessoa alguma, antes, tem por objetivo o diálogo, em torno de um problema de importância vital para a vida artística da Nação, e no plano racional da estética pretende restabelecer a verdade, visando particularmente esclarecer a opinião pública, que poderia ser levada a julgar as obras de arte pelo padrão do quadro premiado.³⁰⁵

Na verdade, grande parte do descontentamento com a premiação era relacionada à expectativa de que grandes nomes da pintura brasileira já consolidados seriam premiados, como Portinari e Di Cavalcanti. Alguns artigos, abertamente descontentes com esse fato, nem consideraram o que foi realmente premiado e denunciaram uma “mentalidade bienalesca, que

³⁰¹ A opção por resumir o conteúdo da crítica em torno de Di Prete foi feita uma vez que Renata Rocco a desenvolve em detalhes em sua tese de doutorado sobre a trajetória do pintor. Ver: ROCCO, Renata. Op. cit.

³⁰² Como Campofiorito e Ibiapaba Martins. CAMPOFIORITO, Quirino. “Declaração do Júri da ‘Bienal’”, O Jornal, 27 de outubro de 1951; MARTINS, Ibiapaba “‘Os pintores, testemunhas de seu tempo’ e a Bienal”, Correio Paulistano, 31 out. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³⁰³ ZANINI, Walter. “Último passeio pelos salões da Bienal”, O Tempo, 21 dez. 1951.

³⁰⁴ Geraldo Ferraz faz uma das críticas mais duras: “Desenho e colorido se consumiram em pura perda para uma negação inteira da pintura: o quadro de Di Prete é dos piores que a Bienal nos oferece”. FERRAZ, Geraldo “II – Os Pintores admitidos pelo Júri”, Jornal de Notícias, 27 out. 1951.

³⁰⁵ “Protesto contra o Júri da Bienal”, Tribuna da Imprensa, 31 out. 1951. Essa publicação afirma que Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Osvaldo Cordeiro - provavelmente um erro no texto, que deveria se referir ao artista Waldemar Cordeiro - encabeçavam o abaixo assinado, mas essa informação não é confirmada completamente em outras notícias sobre o assunto. Apenas o artista Waldemar Cordeiro também aparece em outras fontes como o principal responsável pela ação e o Diário da Noite apresenta uma entrevista com Segall reprovando a premiação. Ver: NETTO, Raul Azedo. “Escândalo na Bienal”, Hoje, 26 out. 1951 e “Querem debate público no recinto da Bienal”, Diário da Noite, 30 out. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

só aceita o abstrato”³⁰⁶, alegando, em tom de revolta, que o figurativismo foi rejeitado na premiação do evento. Waldemar Cordeiro, criticando essa postura, argumenta acertadamente que a Bienal também premiou sobretudo obras figurativistas: “se ele pretendia referir-se ao abstracionismo dos limões de Di Prete, a situação se tornaria até humorística”. Segundo o pintor, que se referia diretamente a um artigo de Mário Barata, o abstracionismo estava sendo o “bode expiatório de uma crítica que não quer criticar”³⁰⁷. Esta passagem nos lembra a desordem de grande parte da crítica feita ao prêmio, e a forma como o debate entre figurativismo e abstracionismo foi agenciado de maneira complicada na argumentação relacionada ao caso.

Em meio às diversas críticas surgem algumas pistas sobre o caminho que levou o júri à decisão e a primeira questão levantada é a da exclusão dos considerados grandes mestres. Antônio Bento, tratando da surpresa dos prêmios regulamentares de pintura - tanto o nacional, quanto o estrangeiro³⁰⁸ -, ressalta a diferença que se estabelece entre esta premiação e a de Veneza, que consagrava artistas “a respeito de cuja importância não haja mais possibilidade de erro”. Refletindo sobre isso o crítico escreve:

Não se sabe bem se a exclusão dos “grandes”, não só os da Europa como os do Brasil (Portinari, Segall e Di Cavalcanti) obedeceu realmente a uma grande questão de princípios ou a uma conveniência ocasional. Enquanto prosseguiam as reuniões do júri (sic passim), sabia-se, pelas conversas dos corredores, que a grande maioria dos delegados estrangeiros acharam baixo o nível artístico apresentado pelos concorrentes brasileiros. Essa constatação teria levado a maioria a optar desde logo pela exclusão dos “grandes”, evitando, desse modo, a possibilidade da concessão de um primeiro prêmio a Segall, Di Cavalcanti ou Portinari. Segundo outras versões, o afastamento teria obedecido à convicção da maioria do júri, segundo o qual os mestres da Escola de Paris (Picasso e Léger entre outros), assim como os brasileiros, já pouco significavam lá e aqui, para o conjunto da produção artística da atualidade.

Levados por essa consideração, alguns membros do júri teriam mesmo procurado constatar a influência de Segall, Portinari e Di Cavalcanti entre os demais brasileiros que figuravam na Bienal. Essa pesquisa teria sido vã ou negativa, resultando da mesma a conclusão de que os mestres brasileiros haviam sido ultrapassados ou simplesmente, não eram mestres.

Aliás, se qualquer indagação ou pesquisa foi feita efetivamente nesse sentido, não deixa de ter sido paradoxal, dado o fato da totalidade dos delegados estrangeiros ter preliminarmente julgado mau o nível da obra dos principais artistas brasileiros.

De acordo com outras versões o repúdio dos grandes seria ditado pelo desejo de consagrar novas tendências. Aliás, essas versões não foram confirmadas pelos fatos, pois a verdade é que se o júri teve em mente “consagrar esforços novos e sinceros”, segundo proclama o texto da declaração, nenhuma tendência realmente nova surgiu e foi apontada à opinião mundial.

³⁰⁶ ISGOROGOTA, Judas. “Irregularidades que deverão ser evitadas na próxima Bienal”, A Gazeta, 7 novembro de 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³⁰⁷ CORDEIRO, Waldemar. “A culpa é do abstracionismo”, Folha da manhã, 2 dez. 1951.

³⁰⁸ A premiação de Roger Chastel também surpreendeu por deixar de lado nomes mais consagrados, como Picasso e Léger. Mas não atraiu tanta atenção negativa da imprensa brasileira quanto a premiação nacional.

Resta, portanto, a hipótese de ter influído, no conjunto das decisões, o fato da maioria dos membros do júri ter simpatia pela corrente abstracionista, o que também não constitui propriamente uma novidade.

Diante disso, força é concluir que a resolução do júri consagrou princípios já “consagrados” em outras exposições internacionais. Deve consequentemente ser tomada, em sentido relativo, a intenção do júri em “consagrar esforços novos e sinceros”. Trata-se, ademais, de uma norma de julgamento precária, pela sua extrema subjetividade, pois é difícil definir ou precisar, em arte, o que seja “esforço sincero”.³⁰⁹

Ele conclui o texto lamentando a decisão de excluir grandes mestres, pois em sua opinião isso inibiria a presença destes nas Bienais subsequentes. O trecho selecionado é interessante por explorar as possíveis razões que levaram à exclusão de nomes consagrados na disputa do prêmio. Entretanto, devemos ressaltar que a tendência ao abstracionismo mencionada por Antônio Bento se refere à escolha de Roger Chastel para o prêmio estrangeiro, e não a Di Prete. Quanto ao prêmio nacional, é de se notar o peso que o crítico deu à opinião dos jurados estrangeiros, sendo que muitas notícias de jornais da época alegam que foi apenas a parcela brasileira do júri que decidiu os prêmios nacionais. Embora não houvesse nenhuma diferenciação anunciada pelo regulamento da mostra, muitas dessas fontes apontam que os prêmios nacionais foram escolhidos apenas por Lourival Gomes Machado, Thomas Santa Rosa e Sérgio Milliet. A diferença entre o conjunto de premiados internacionais - mais inclinados ao abstracionismo -, e o conjunto de premiados nacionais - predominantemente figurativos -, aponta para essa diferenciação na decisão dos prêmios. Entretanto, isso também não significaria que a opinião dos jurados estrangeiros foi completamente ignorada. Apesar de não podermos mensurar o peso que foi dado a tais opiniões, veremos um pouco adiante a presença de alguns membros estrangeiros do júri nessa discussão, como o italiano Marco Valsecchi, o francês Jacques Lassaigne e o argentino Jorge Romero Brest.

No dia seguinte, escrevendo mais especificamente sobre a premiação de pintura nacional, Antônio Bento endossa a explicação de que Portinari, Segall e Di Cavalcanti foram descartados para o prêmio por suas obras em exposição não terem sido consideradas de qualidade suficiente. Neste texto, o crítico revela que a disputa ficou entre Di Prete e Maria Leontina:

A maior de todas as surpresas resultou do desfecho das premiações referentes à seção de pintura brasileira. Esperava-se que triunfasse um dos três artistas convidados. E no dia da inauguração, correu mesmo. com insistência, o boato de que a Portinari havia sido dado o 1º prêmio. Mas, já no domingo seguinte, começaram a surgir rumores desencontrados. Dizia-se que Portinari fôra afastado e que a maioria do júri não gostara da “Primeira Missa”. Por motivo idêntico, Segall foi posto de lado. O tríptico

³⁰⁹ BENTO, Antonio “A declaração de princípios do Júri”, Diário Carioca, 25 out. 1951.

dos “Condenados” desagradara à comissão julgadora, que logo resolveu desclassificar o artista. Di Cavalcanti foi a seguir eliminado por outros motivos, sendo também considerada fraca a sua tela de maiores dimensões.

Não foram examinadas detidamente as qualidades dos outros quadros desses artistas. A maioria do júri considerou desde logo que nenhum deles merecia o grande prêmio, tendo resolvido passar do pavimento de cima para o de baixo, onde se encontrava o grosso da representação brasileira.

Examinando o conjunto dos trabalhos expostos, os delegados estrangeiros consideraram igualmente baixo o nível da produção artística aí exposta, segundo a versão corrente, confirmadas pelas declarações feitas através da imprensa e pela votação final.

Pelo que apuramos, de fonte autorizada, o único pintor brasileiro que causou de início impressão ao júri, foi Heitor dos Prazeres. Isso dá a medida exata da disposição de espírito e a orientação dos delegados estrangeiros em relação à pintura nacional. Apesar disso, não quiseram dar a esse pintor o primeiro prêmio. Depois de dois dias de buscas, (sic) infrutíferas e indecisões, permaneceram, nas cabeças das listas os nomes de Maria Leontina e Di Prete. Houve empate na votação, tendo afinal vencido o italiano. Sérgio Milliet, segundo as versões correntes, diante do “impasse” verificado e para evitar uma surpresa maior, desempatou, dando seu voto a Danilo Di Prete.³¹⁰

Ao contrário do que sugere Antônio Bento, o artigo não assinado publicado pela Tribuna das Letras do Rio de Janeiro alega que a decisão de excluir os nomes já consagrados foi tomada para garantir o espírito de novidade do evento. O artigo também discorda de Antônio Bento no que concerne à disputa de Di Prete com Maria Leontina. Enquanto o crítico afirma que seria uma surpresa maior caso o prêmio fosse dado a Leontina, indicando uma preferência por Di Prete, esse artigo apresenta uma preferência pela pintora:

O mesmo critério de procurar de preferência nomes menos consagrados, mas significativos para o desenvolvimento artístico, prevaleceu em relação aos pintores nacionais. Evitando os grandes nomes de Segall, Portinari e Di Cavalcanti, os jurados internacionais desceram ao andar térreo do Trianon em busca de artistas menos conhecidos da galeria brasileira da Bienal.

Ali depois de algumas hesitações, os membros do júri fixaram-se em dois pintores até então só conhecidos nos círculos artísticos. Danilo Di Prete e Maria Leontina Franco Dacosta. Depois de empatados, o primeiro acabou arrastando a maioria dos votos. A escolha causou surpresa a todos.

A obra premiada, uma natureza morta em verdes, intitulada Limões não é uma obra representativa da atual pintura brasileira, pois ela não esconde a sua origem italiana. Seu autor, com efeito, é um pintor ainda produto da grande pintura italiana moderna, sobretudo a que descende de Morandi e Carrá. Di Prete, que é sem dúvida um pintor sensível, reside no Brasil há cinco anos, mas ainda não é um artista realmente brasileiro, como é o caso de tantos outros artistas nossos nascidos no estrangeiro, a começar pelo grande mestre Segall.

Sua competidora, Maria Leontina poderia ter levantado o primeiro prêmio. Sua Natureza Morta em nada é inferior ao de Prete, e tem sobre o deste a superioridade de ser uma pesquisa mais livre e audaciosa no sentido moderno. A sensibilidade europeia

³¹⁰ BENTO, Antonio “Surpresas da Bienal de São Paulo”, Diário Carioca, 26 out. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

tradicional de uma parte do júri fez, entretanto, pender a balança em favor do autor de Limões. A parte do Juri mais em dia com os problemas da arte moderna votou porém, pela jovem pintura paulista.

O erro do julgamento do Juri não empana entretanto o brilho da Bienal, nem sobretudo pode levantar qualquer suspeita sobre a sua lisura e imparcialidade. Erros de julgamento, dessa ordem são inevitáveis, tal a complexidade e sutileza dos elementos em jogo.³¹¹

Se destaca nesse texto a interpretação de que a escolha de Limões de Di Prete foi realizada pela existência de uma “sensibilidade europeia tradicional de uma parte do júri”. A disputa mencionada por esses veículos não foi divulgada formalmente, mas não faltam indícios e menções a ela, como na carta do crítico italiano membro do júri de premiação, Marco Valsecchi, a Rodolfo Pallucchini:

Até agora a atenção dos jornais se refere à seção brasileira; as polêmicas são numerosíssimas e o veredito do Júri, que “Jubilou” os maestros, ofereceu mais pretextos. O fato que o premiado da seção brasileira (Danilo Di Prete) seja um italiano que vive no Brasil há dois ou três anos, oferece outros argumentos, até mesmo de amargura [...]. Não se admite facilmente, no campo dos artistas locais, que a palma tenha sido dada a um forasteiro. O Júri talvez deveria ter levado em conta também esses motivos de oportunidade para com os hóspedes; e de fato até certo ponto das votações eu fiz a proposta de dividir o prêmio entre os dois nomes emergentes, aquele de Di Prete e de Leontina da Costa (sic), uma brasileira. A proposta cai pela declarada indivisibilidade dos prêmios. O Júri (onze componentes) fez numerosas reuniões [...] No geral foram cordiais e corretos.³¹²

Em meio a tantas críticas ao prêmio, surge a acusação de que a escolha de Di Prete seja resultado de um favorecimento por parte de Ciccillo. Patrícia Galvão (também conhecida como Pagu)³¹³ escreveu um artigo sem pudores em que acusava abertamente o grande gestor da Bienal de interferir na decisão. No artigo a autora afirma que o quadro de Di Prete “não presta de tudo”, o que tornava este prêmio um “amesquinamento da pintura brasileira”. Ela também comenta o artigo do O Estado de São Paulo publicado em 25 de outubro de 1951 – cuja autoria identificamos como de Maria Eugênia Franco -, no qual se garantia que a decisão do júri havia surpreendido Ciccillo, “apesar da estima que tem o premiado”. Para Pagu, “há explicação para tudo [...], mas não há explicação para a surpresa do Sr. Matarazzo. Preferimos inverter os dados

³¹¹ “Os Laureados da Bienal”, Tribuna das Letras, Rio de Janeiro, 27-28 out. 1951.

³¹² Tradução de Renata Rocco. Biennale di Venezia, ASAC, Mostre all'estero. Biennali di San Paolo del Brasile, Busta 1. APUD: ROCCO, Renata. Op. cit., p. 115. Para uma análise das impressões de Valsecchi ver: “Considerações sobre a I Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini”, Revista de História da Arte e Arqueologia, RHAA, N.25 [no prelo].

³¹³ Neste artigo a autora tece duras críticas à atuação de Ciccillo na esfera artística como um todo. Segundo ela, Ciccillo misturava sua atuação como “snob” e “marchand”, resultando em um comportamento utilitário em busca de visibilidade e prestígio; o que teria impossibilitado uma atividade consistente do antigo MAM de São Paulo, que para ela se tornava um mero depósito. GALVÃO, Patrícia. “Considerações sobre a Bienal e os Limões do Primeiro Prêmio”, Fanfulla, São Paulo, 31 de out. 1951.

do problema, e achar que ele quis surpreender, desagradavelmente, os brasileiros e estrangeiros que pintam no Brasil, com a atribuição daquele prêmio.”

Vale aproveitar o ensejo para dar atenção aos artigos sobre o assunto escritos por Maria Eugênia Franco, irmã de Leontina, no Estado de São Paulo. Franco se concentra nas críticas a Di Prete, sem mencionar nenhuma vez a participação da irmã na Bienal, muito menos sugerindo sua defesa. Neste caso podemos interpretar essa omissão como uma postura ética em seu trabalho como crítica³¹⁴. Em seu primeiro artigo sobre o assunto³¹⁵, Franco procurou defender a idoneidade do júri diante do que ela interpreta como o “erro do primeiro prêmio nacional de pintura”:

Porém tanto os membros nacionais do júri, quanto os estrangeiros não foram arrastados a esse erro senão talvez por alguma pressa, confusão e, sobretudo, falta de critério de julgamento. Podemos garantir que não houve, entre nenhum deles, a menor parcela de interesse. Como podemos também garantir que a decisão do júri surpreendeu o próprio presidente do Museu, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, apesar da estima em que tem o premiado. Estima, aliás, que Di Prete merece de todos nós.

Percebemos pelo texto a preocupação de Franco em negar as acusações feitas ao júri, incluindo-se a possível interferência de Ciccillo na escolha de Di Prete. A crítica também apontava os problemas relacionados à heterogeneidade do júri:

Porque nos parece particularmente insegura a posição de um grupo de críticos de arte de várias nações, diante de um meio artístico inteiramente desconhecido, de obras que vê pela primeira vez, de valores cuja importância, em relação ao meio, não se encontram em condições de avaliar, pela falta de conhecimento dos elementos históricos e estéticos que mais influíram na formação desse meio.

Diante dessas dificuldades, Franco acredita que seria papel dos membros brasileiros do júri orientarem os estrangeiros em relação aos prêmios nacionais. Em um segundo texto³¹⁶, Franco retoma a reflexão sobre a falta de unidade no critério de julgamento do júri, pois acredita

³¹⁴ Como Alexandre Dacosta, filho de Leontina e Milton, recorda, Franco era bastante preocupada em manter esse afastamento ético em relação aos familiares artistas. Um outro exemplo desses valores se encontra na carta de Franco a Mario Pedrosa recusando, em 1963, o convite para compor o júri de seleção para a 2ª Bienal de Córdoba. Na carta, a crítica justifica este declínio afirmando não participar de júris em que pudessem concorrer pessoas de sua família. FRANCO, Maria Eugênia. [carta] 07 de ago. 1964, São Paulo [para] PEDROSA, Mário. São Paulo. Centro de Documentação e Memória da UNESP, Fundo Mário Pedrosa. APUD: LEITE, Andrea Andira. *A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica*. 2017 Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia). Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

³¹⁵ FRANCO, Maria Eugênia. “A Primeira Bienal de São Paulo: IV- O Júri e os prêmios nacionais” O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 de out. 1951.

³¹⁶ FRANCO, Maria Eugênia. “A Primeira Bienal de São Paulo: V- O Primeiro Prêmio Nacional de Pintura” O Estado de São Paulo, São Paulo, 1 de nov. 1951.

que “a melhor maneira de se pensar na Segunda Bienal consiste em criticar-se com seriedade a atual exposição do Trianon”. Ela escreve:

Em nossa crônica anterior, dissemos que a falta de unidade no critério de julgamento foi a principal responsável por várias soluções pouco felizes. No entanto, a formulação desse critério era simples, pois cabia ao júri uma pergunta fundamental: numa exposição destinada a desenvolver o gosto pela arte moderna no Brasil que importava premiar? Para o público e para os artistas jovens, os prêmios representavam ou deveriam representar uma indicação, uma orientação. Precisariam encontrar-se, pois, em condições de provar que a arte moderna obedece a outros cânones de beleza, a outras intenções expressivas, exigindo porém do artista, como a arte de qualquer outra época, os mesmos princípios mutáveis de perfeição e de equilíbrio. Tornava-se quase obrigatório, por conseguinte, premiar apenas as obras que se prendessem às tendências mais avançadas da arte moderna e as suas qualidades plásticas mais características, tanto de soluções formais quanto de tratamento técnico, a fim de que se anulasse o preconceito tão comum no Brasil de que ‘arte moderna é arte mal feita’. Foi esse, aliás, o critério do júri para os prêmios internacionais de pintura e escultura. Mas se considerarmos o primeiro prêmio de pintura brasileira vemos com pesar que escapou a essa deliberação tão essencial.

A partir desta constatação, Franco faz uma crítica pormenorizada da obra “Limões” de Di Prete, O conteúdo de sua crítica abrange vários dos pontos já mencionados: a linguagem pouco moderna da obra, que Franco vincula a um “neoclassicismo ultrapassado”; a falta de participação do pintor no meio artístico brasileiro (sobre essa questão ela explica: “Fazemos a mais absoluta questão de deixar claro que consideramos a característica ‘nacional’ sem nenhum espírito nacionalista, jacobinista, mas apenas como o qualificativo de um artista, estrangeiro ou não, que tivesse trazido alguma contribuição importante para o desenvolvimento ou a expressão da arte brasileira. E não é esse o caso de Danilo Di Prete.”); e a ausência de qualidades plásticas da obra, apesar de sua sensibilidade³¹⁷.

Também buscando esclarecimentos dos critérios do júri, “porque todos têm a impressão de que diversos outros dos nossos pintores o mereceriam antes”³¹⁸, Yvone Jean - cuja reportagem no dia 23 de outubro revela uma inserção significativa no ambiente da bienal - publicou em primeira mão pequenas entrevistas com alguns dos jurados. Destes, Tomás Santa Rosa é o único que fala diretamente sobre o prêmio em questão, e teria dito, para além de apontar a exclusão dos nomes consagrados, que “se o trabalho premiado não é excelente é porque o nível geral brasileiro não está elevadíssimo”. Esta é uma opinião que o autor mantém posteriormente em seu texto sobre o evento. A autora também menciona que foi aventada a

³¹⁷ A crítica de Franco nesse sentido é bastante severa e pormenorizada.

³¹⁸ JEAN, Yvone. “O júri e os premiados da Bienal de São Paulo”, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 23 outubro de 1951.

possibilidade de divisão do prêmio, apesar de não mencionar diretamente que a disputa estava entre o italiano e Leontina:

Soube ainda que o júri, a certa altura, achou que nenhum brasileiro - já que os consagrados foram afastados - nenhum dos nossos jovens merecia um prêmio de cem contos e quis dividir o primeiro prêmio em duas partes. Os organizadores da Bienal, entretanto, ponderaram - e com razão - que já que se anunciara um grande prêmio devia ser dado, para não desprestigiar o certame.

Essas informações desencontradas da imprensa da época refletem a falta de documentos oficiais que explicassem a escolha do júri e o fato de que, mesmo escrevendo textos sobre a Bienal, nenhum dos jurados brasileiros da mostra se posicionou diretamente sobre a polêmica do prêmio de Di Prete, explicando esta escolha. Santa Rosa é o crítico que mais se aproxima deste assunto:

[...] Entre vários critérios tentados pelo júri internacional com o fim de fazer as premiações regulamentares, prevaleceu, por maioria de votos, num escrutínio democrático, o de ajudar os valores desconhecidos no âmbito mundial.

Os delegados brasileiros tentaram honestamente levar àquele que consideravam o mais representativo de sua arte e da sua cultura, a maior láurea, indicando o nome do pintor Cândido Portinari, pela obra *Menino Morto*.

A ele não se poderá negar o decidido desejo de premiar o artista que mais tem trabalhos em fixar a fisionomia de seu povo.

Também, não se poderá negar, aos demais, o meticuloso cuidado de ajudar por tais formas positivas, os artistas iniciados, capazes de ainda atingirem as possibilidades demonstradas, sua plena realização.

Não é verdade, como surgiram boatos, que tivesse havido qualquer interferência superior, nessas decisões, pois os componentes estrangeiros desse júri, sem nenhum compromisso pessoal, eram ao mesmo tempo representantes dos seus países, onde exercem postos elevados na direção das coisas de arte.³¹⁹

Neste trecho Santa Rosa alega o desejo da parcela brasileira do Júri em premiar Portinari, transferindo para os membros estrangeiros a decisão de sua exclusão. Ou seja, encontramos mais um conflito em relação aos artigos que diziam que a escolha dos prêmios nacionais havia sido feita apenas pelos membros brasileiros do júri. O crítico ainda buscou fazer uma defesa do júri de premiação, negando “boatos” de “interferência superior”, ao invocar a credibilidade de seus participantes. Dessa maneira, Santa Rosa respondia às duas acusações feitas ao júri da Bienal: uma suposta defesa do abstracionismo, que em muitos casos era entendida como um alinhamento político ao capitalismo e/ou imperialismo; e, no caso específico de Di Prete, uma interferência de Ciccillo, de quem o artista era próximo. Sua defesa pela isenção do júri continuava em outro artigo sobre a Bienal, no qual Santa Rosa respondia

³¹⁹ ROSA, Tomás de Santa. “A Bienal de São Paulo: sua importância e vitalidade”, A Manhã. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1951. In: BARSANTE, op. cit., p. 160-162.

muito mais à primeira acusação. Segundo ele, o desvirtuamento do debate sobre a Bienal da ordem estética para a ordem política “servia a um plano de desmoralização daquele certame”. Mais uma vez o crítico recorre à reputação dos membros do júri: “Por que razão consciências tão firmes aceitaram convites e postos na Bienal?”. E à sugestão de que teria se vendido a capitalistas, Santa Rosa responde: “todo mundo sabe que capitalista não paga, e esse ouro imaginário de Wall Street ou de Matarazzo não vem para nós, como acredito ninguém ter recebido níquel do famoso ouro de Moscou”.

Sérgio Milliet³²⁰ não trata diretamente dessas acusações e polêmicas relacionadas à escolha do primeiro prêmio, mas sua análise sobre o evento é muito próxima à de Santa Rosa em outros sentidos. Ambos concentraram suas críticas à qualidade da representação brasileira, mas reforçando o papel da Bienal como um evento de extrema importância pela possibilidade de aprendizado proporcionado pelo contato com a produção internacional. Ainda que Santa Rosa teça as considerações mais rígidas, acreditando em uma “crise impressionante que atravessa a pintura brasileira” que levou a “massa amorfa de nossa representação”; Milliet, tomando o cuidado de excetuar a qualidade da gravura e de “duas ou três belas telas de pintores menos ilustres”, avalia que muitas obras expressavam “incapacidade criadora”, “falta de estilo”, “carência de sensibilidade”, “trágica ignorância do “*métier*””. Apesar das intensidades diferentes, as análises de ambos possuem alguns pontos importantes em comum, como a falta que os dois sentem de uma expressão propriamente nacional. Santa Rosa denuncia que a representação brasileira era “descaracterizada” e de “pastiche”, enquanto Milliet afirma que “cumpre-nos tentar um esforço para alcançar uma expressão nossa, de nosso momento e de nossa gente, de que nos preocupamos pouco até agora”. Uma diferença patente no discurso dos dois críticos se dá em relação à pintura de Portinari. Ao contrário da postura de defesa de Santa Rosa, Milliet apenas menciona o pintor implicitamente, ao lado de Di Cavalcanti e Segall, de forma negativa no trecho: “A ausência de uma crítica conscienciosa – que os artistas não desejam ter – tornou possível a atual decadência dos maiores”.

Em atitude completamente oposta, especialmente em relação à Santa Rosa, Gomes Machado³²¹ concentra sua reprimenda não aos artistas, mas à forma de escolha dos jurados, por terem seguido o modelo da Bienal de Veneza. Segundo ele, ninguém havia concordado com os júris de seleção e premiação do certame e, o que era ainda mais grave, com um júri de premiação

³²⁰ MILLIET, Sergio. “23 de outubro” In: *Diário Crítico*, Op. cit., p. 102 – 103.

³²¹ MACHADO, Lourival Gomes. “Se nem sempre conseguiram os membros do Juri agir mais livremente, é porque traziam de seus governos expressa recomendação de conseguir prêmios para suas representações”, *Folha da Manhã*, s./d., 1952.

composto por comissários das delegações estrangeiras, os interesses políticos de premiar artistas patrícios atrapalharam os rumos das decisões. Seja como for, os três críticos se esquivam do problema ao tratar do trabalho como jurados, ressaltando muito mais as dificuldades enfrentadas com esta tarefa.

Ao contrário dos jurados brasileiros, Jorge Romero Brest e Jacques Lassaigue – críticos estrangeiros que também compunham o júri e cujas publicações sobre a Bienal pudemos localizar – discorrem sobre as obras e artistas premiados. Nestes textos, os críticos também não justificam ou explicam a premiação de Di Prete, mas isso se deve ao fato de que, de maneira mais ou menos explícita, ambos se colocam contra a escolha do artista, apresentando uma preferência pela obra de Maria Leontina.

Ao tratar sobre a pintura brasileira exposta na Bienal, Jorge Romero Brest – membro argentino do júri de premiação – analisa que esta produção não se encontrava em bom momento³²². O crítico fala em decadência após uma primeira produção artística moderna iniciada nos anos 20, um fenômeno que ele localiza em todos os países latino-americanos. Brest tece duras críticas às obras de Portinari, Di Cavalcanti e Segall, acreditando que estes artistas não possuem a mesma força criadora de outrora e criticando seus aspectos “folclóricos” – adjetivo que ele utiliza para se referir justamente ao tema de expressão nacional, tão desejado por outros críticos. Neste contexto é Leontina quem mais obtém destaque:

Entre os demais envios de pintura, destaca-se claramente, em minha opinião, Maria Leontina Franco Dacosta. Tanto *Figura* quanto as duas *Naturezas-mortas* que expõe, e ainda mais as telas que pude ver nos atuais Salões de São Paulo e Rio, mostram que ela está em um caminho de ascensão franca. Ainda nas telas de um ano atrás, nada mais, ela era vista sujeita a certas imprecisões românticas; Agora, sua cor é fortalecida, suas formas são esclarecidas, seus ritmos são enriquecidos e, embora permaneça figurativa, tenho certeza de que deixará de ser quando descobrir as imensas possibilidades que suas próprias abordagens plásticas apresentam, afogadas pelo princípio da manutenção na representação do mundo concreto como ponto de partida. Milton Dacosta também apresenta telas interessantes, mas eu o vejo mais detido na estilização geométrica das formas naturais, uma posição perigosa que não permitirá, em minha opinião, imprimir à pintura o fôlego lírico que busca (tradução nossa).

³²² “Entre los demais envios de pintura sobresale netamente, a mi juicio, Maria Leontina Franco Dacosta. Tanto *Figura* como las dos *Naturezas muertas* que expone, y más todavía las telas que he podido ver en los Salones actuales de San Pablo y Río, demuestran que está en un camino de franco ascenso. Todavía en las telas de hace un año nada más se la veía sujeta a ciertas imprecisiones románticas; ahora, su color se afianza, sus formas se clarifican, sus ritmos se enriquecen, y aunque sigue siendo figurativista, tengo la certeza que dejará de serlo en cuando descubra las inmensas posibilidades que le presentan sus propios planteos plásticos, ahogados por el principio del mantenimiento en la representación del mundo concreto como punto de partida. También Milton Dacosta presenta telas interesantes, pero a él lo veo más detenido en la estilización geométrica de las formas naturales, peligrosa posición que no le permitirá, a mi juicio, dotar a la pintura del aliento lírico que busca.” In: BREST, Jorge Romero. “Primera Bienal de San Pablo” *Ver y Estimar.*, Buenos Aires, v. 6, n. 26, nov. 1951.

Neste trecho nota-se que Brest trata a pintura de Leontina como em desenvolvimento, tanto ao elogiar sua evolução de cor, formas e ritmos, que não acredita estarem mais sujeitos às imprecisões românticas anteriores, quanto ao prever um futuro desdobramento abstrato de sua pintura. Brest menciona também a presença de Milton Dacosta, que neste evento teve sua participação relativamente pouco notada. O crítico considera suas obras interessantes, mas não o elogia como faz com as obras de Leontina, criticando sua estilização geométrica. Aparece com ainda menor importância no texto, o vencedor do Prêmio Regulamentar de Pintura Nacional, sobre quem Brest escreve brevemente ao tratar de alguns jovens artistas: “Se pode apontar alguns quadros sensíveis, como os de Danilo Di Prete - um italiano que ainda é muito italianizado no Brasil (...), mas nenhum deles ou de outros que não cito por não serem excessivamente explícitos, dão a tônica de uma pesquisa essencial” (tradução nossa). Com este comentário, apesar de não mencionar diretamente a polêmica do prêmio, Brest se posiciona ao lado das muitas críticas feitas a Di Prete, relacionadas ao caráter italiano de sua pintura. O diagnóstico amplo de falta de uma busca essencial em seu trabalho artístico e a ausência de uma análise mais detida de sua obra são significativas de uma percepção negativa do crítico. Neste texto observa-se um claro indício de que Brest, como parte do júri de premiação, teria sido um dos favoráveis à escolha de Leontina ao primeiro prêmio.

Diferentemente de Brest, Jacques Lassaigue deixa sua opção por Leontina ainda mais clara. Ao introduzir o prêmio e as decisões do júri, o crítico elogia a qualidade da escultura e gravura brasileiras³²³. Nestes suportes Lassaigue nota uma linguagem comum às experiências francesas, incluindo também nesse fenômeno as esculturas e gravuras chilenas e bolivianas. Já ao tratar da pintura brasileira o jurado demonstra certa ressalva, mas elogia e destaca Maria Leontina:

Isso não quer dizer que a pintura não tenha encontrado suas formas nesta terra tão borbulhante de riquezas e possibilidades, mas aquelas que se impuseram talvez sejam muito sumárias, muito cedo presas em sua evolução. É por isso que o júri, em vez de reter as obras consagradas de Portinari, Segall, Cavalcanti, tentou descobrir, entre os expositores mais jovens, forças ainda flexíveis e espontâneas. Acho que isso foi feito ao premiar o segundo prêmio à Maria Leontina da Costa (que deveria ter sido primeiro prêmio! Sua demonstração foi brilhante) e o seguinte para Tarsila e para o ingênuo negro De Prazeres. Espero que o trabalho de M.L. Da Costa seja apresentado logo em Paris. Ver-se-á com que franqueza e calor o real é abordado, interpretado, enriquecido por uma alma sensível, a cor tem vibrações que o prolongam sem choque e sem excesso, tudo é certo, sutil e simples ao mesmo tempo (tradução nossa).³²⁴

³²³ Curiosamente o título da matéria errou o número da edição do evento. LASSAIGNE, Jacques. “Les leçons de la 6e Biennale de Sao Paulo”, Arts, Paris, 23 de novembro de 1951.

³²⁴ “Ce n’est pas à dire que la peinture n’ait pas trouvé aussi ses formes sur cette terre si bouillonnante de richesses et de possibilités, mais celles qui se sont imposées sont peut-être trop sommaires, trop tôt arrêtées dans leur évolution. C’est pourquoi le jury, plutôt que de retenir les oeuvres consacrées de Portinari, Segall, Cavalcanti, a essayé de découvrir, parmi les exposants plus jeunes, des forces encore souples et spontanées. Je crois qu’il

Observa-se neste texto que Lassaigne deixa explícito seu partido na escolha do primeiro prêmio de pintura, defendendo o brilhantismo das obras de Maria Leontina. Omitindo completamente Danilo Di Prete, apesar de mencionar os prêmios de Tarsila e Heitor dos Prazeres, Lassaigne elogia o trabalho de Leontina pela representação franca e sensível do real, pela cor, pelo equilíbrio e simplicidade. O crítico também expressa um desejo de que sua obra seja exposta em Paris, assunto que trataremos com maior atenção adiante.

É digno de nota que, dentre as manifestações de cinco críticos do júri de premiação, não encontramos nenhuma que defenda a escolha e a obra de Di Prete, enquanto que a defesa e elogio a Maria Leontina aparece em dois desses discursos. Aparentemente nenhum dos jurados desejou expor publicamente sua escolha por Di Prete, embora a maioria tenha decidido pelo artista. Também é predominante nos textos desses jurados uma percepção negativa em relação às obras dos pintores brasileiros convidados, Segall, Di Cavalcanti e Portinari. Isto reforça a ideia de que não foi apenas por uma exclusão dos consagrados que nenhum desses artistas, a princípio favoritos ao prêmio, recebeu a láurea. Outro crítico que participou do júri de premiação, o belga Emile Langue, também endossa essa percepção, apesar de não comentar os prêmios de Di Prete e Leontina. Em suas palavras, “os mestres consagrados, Portinari, Segall e Di Cavalcanti, pareciam, segundo suas últimas grandes composições, mais em regressão”³²⁵.

Ao realizar uma análise minuciosa da premiação de Danilo Di Prete na 1ª Bienal de São Paulo, Renata Rocco organizou suas reflexões relacionadas ao caso em três pontos³²⁶. Em primeiro lugar, a autora aborda a natureza incerta dos critérios de premiação adotados pelo júri. Se de um lado a predominância de obras figurativas entre os prêmios nacionais de pintura revelam uma consistência, também se nota que as incongruências das declarações sobre o caso demonstram que as parcas explicações do júri parecem ter sido despertadas apenas como resposta à polêmica. Afinal, não fazia sentido alegar a exclusão de artistas consagrados quando, em outras categorias, três convidados especiais foram premiados³²⁷. Em seu segundo ponto, Rocco explora as questões relacionadas à linguagem plástica de “Limões”³²⁸. A autora

y a réussi em décernant le second prix à Maria Leontina Da Costa (que n'a-t-elle eu le premier prix! La démonstration eut été éclatante) et les suivants à Tarsila et au naïf noir De Prazeres. Je souhaite que l'oeuvre de M. L. Da Costa soit présentée un jour prochain à Paris. On verra avec quelle franchise et quelle chaleur le réel y est abordé, interprété, enrichi d'une âme sensible; la couleur a des vibrations qui la prolongent sans heurt et sans outrage; tout y est juste, subtil et simple à la fois.”

³²⁵ LANGUI, Emile. “São Paulo nouvelle Venise des arts”, *Les beaux arts*, 7 dez. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³²⁶ ROCCO, Renata. Op. cit., p. 122 - 129.

³²⁷ Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Oswaldo Goeldi. Ver primeiro capítulo.

³²⁸ Segundo a análise de Rocco, a obra, que representa uma tigela com limões sobre uma mesa, é, de fato, figurativa e com pouca ousadia nas experimentações formais. Entretanto, longe de poder ser simplificada associada ao neo-academicismo, “Limões” possui pinceladas aparentes, distorções que remetem a diferentes perspectivas

argumenta que o caráter figurativo da obra não seria o problema de sua escolha, ressaltando o erro em comparar a premiação desta obra à de Max Bill ou mesmo Roger Chastel, já que o figurativismo era a vertente mais corrente no ambiente artístico brasileiro daquele momento – como se observa pelos demais premiados de pintura nacional, a exemplo da obra concorrente de Maria Leontina. Apesar de também salientar que Limões tinha um nível baixo de qualidade plástica em relação a outras obras exibidas no certame, Rocco localiza que o problema da premiação estaria muito mais em sua poética relacionada ao pós-Cubismo italiano, portanto não brasileira. Para além de sua distância com as preocupações e os debates artísticos brasileiros havia grande expectativa que a obra premiada respondesse a uma arte considerada tipicamente nacional – valor identificado nas obras de Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Como Rocco aponta acertadamente, nem mesmo a obra de Leontina atenderia a esses critérios. Entretanto, para a autora, se o prêmio tivesse sido concedido à pintora, a polêmica certamente teria sido menor pelo seu maior reconhecimento no meio artístico brasileiro. Voltaremos a essa questão mais adiante.

A partir dessas constatações, Rocco identifica que a principal causa de estranheza no prêmio se deve à falta de pertencimento de Di Prete ao ambiente artístico nacional da época. O pintor ainda era pouco conhecido no país, apesar de ter participado de exposições nacionais durante os cinco anos em que morava em São Paulo. A autora passa então ao seu terceiro ponto: a possibilidade de que o prêmio se explique por um apadrinhamento por parte de Ciccillo. Como mencionado, essa acusação aparece desde o início da discussão sobre o prêmio. Constatando a impossibilidade de confirmar ou refutar esta hipótese pela falta de documentos, Rocco enumera os relatos de amigos, familiares ou artistas que a sugerem de forma mais ou menos explícita. Se estes poderiam ser tomados como mera fofoca, Rocco fortalece esta argumentação aferindo a proximidade entre Di Prete e Ciccillo – em especial o envolvimento do pintor na idealização e execução da Bienal de São Paulo -, além de lembrar os muitos casos em que outros colaboradores de Ciccillo também receberam prêmios nessa e em outras edições

e formas angulosas. Essas características o colocam em paralelo com as experiências plásticas italianas no pós-guerra, em especial a linguagem pós-cubista, as quais, como afirma Rocco, Di Prete conhecia bem. Rocco compreende que a opção por esta linguagem, mantendo o cuidado com o arranjo e a composição, indicam uma postura pensada para a disputa da Bienal, uma vez que o artista já havia experimentado inclusive a linguagem abstrata. Segundo a autora: “O artista devia ter em conta que sua tela seria destinada a uma exposição de molde italiano. Portanto fazia sentido que dialogasse com a movimentação em curso naquele país, sobretudo a avalizada na XXV Bienal de Veneza, que concedeu salas especiais ao Fauvismo, ao Cubismo e ao primeiro Futurismo italiano, além daquelas a Carrà e Severini.”. Como a autora conclui, dessa forma, a obra de Di Prete se enquadra no que pareceria ser o esperado por muitos nessa mostra: uma novidade na discussão plástica, sem extrapolar os limites da figuração. Cf. ROCCO, Renata. Op. cit., p. 106 - 108.

do evento, com ou sem reação da crítica³²⁹. Nessa perspectiva Sérgio Milliet, como aquele que deu o voto de minerva, teria sido pressionado pelo presidente da Bienal na escolha do artista.

Com estas questões postas, podemos nos concentrar em analisar a premiação a partir da perspectiva de Maria Leontina. Nesse sentido, se ressalta que a artista também estava inserida em uma rede de sociabilidade importante. Como já foi dito, Leontina fazia parte do ambiente artístico e intelectual de São Paulo e do Rio de Janeiro, com relações pessoais forjadas neste meio, a exemplo da irmã crítica de arte e do marido artista, para não mencionar novamente os muitos amigos. Deve-se destacar que Leontina não era estranha ao ambiente relacionado diretamente à Bienal, uma vez que naquele mesmo ano a artista havia organizado a exposição dos trabalhos do Hospital Psiquiátrico Franco da Rocha, no antigo MAM de São Paulo³³⁰. Também se destaca a proximidade existente entre Leontina e o jurado Sérgio Milliet. O crítico, que atuou como diretor da Biblioteca Pública Municipal, havia sido responsável pela indicação de Maria Eugênia Franco para a direção da Seção de Arte em 1945³³¹. Os dois trabalharam juntos desde então e mantiveram uma relação extremamente próxima. Este dado já seria suficiente para relacionarmos Leontina à Milliet, uma vez que as irmãs eram muito próximas e zelavam pelas carreiras uma da outra, como já mencionamos. Mas também se encontram outros vestígios de como essas relações se cruzavam. Em uma carta de Franco à Leontina, encontramos um relato sobre os primeiros momentos em que essas relações apareciam:

O Sérgio gostou muito do seu quadro, Tinta. Disse primeiro que não sabia de quem era: se do Clóvis, do Manuel Martins ou do Nonê. Todos eles estavam fazendo composições deste tipo, atualmente. Calei o bico, e ele disse que era muito bom, plasticamente, que tinha muito valor. Perguntou de quem era e então eu disse que era de minha irmã, Maria Leontina, aluna do Valdemar. Ele disse: “Ah, a Maria Leontina é sua irmã? Já vi outros trabalhos dela, mas este está melhor. Creio que ela não se firmou bem ainda, mas tem talento. Por isso mesmo, precisa deixar o Valdemar...” E foi só. Ele demorou muito pouco, senão eu arrancava mais.³³²

Apesar da falta de datação da carta, sabemos com certeza que é anterior a 1947, por Leontina ainda ser aluna de Waldemar da Costa. Transparece nesse relato uma percepção positiva inicial de Milliet em relação às obras da artista que tem continuidade. Em 1950 eles consolidam uma relação profissional com a primeira exposição individual da artista na Galeria Domus, ocasião para a qual o jurado escreveu o texto de apresentação:

³²⁹ No primeiro capítulo dessa dissertação essa questão também foi discutida.

³³⁰ Maria Leontina havia iniciado seu trabalho nesse hospital em 1950 por indicação do crítico e psiquiatra Osório César. Cf. Cronologia In: CAT. EXP. *Maria Leontina*: poética e metafísica. Out./nov. 2017. São Paulo, Dan Galeria, 2017.

³³¹ LEITE, Andrea Andira. Op. cit., p. 42.

³³² Carta de Maria Eugênia Franco à Maria Leontina Franco Dacosta, s.d.- arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

Maria Leontina realiza sua primeira exposição individual.

Há anos venho acompanhando o desenvolvimento de sua personalidade, através das telas apresentadas em mostras coletivas, e atentando para seu progresso técnico.

O que se encontra agora na galeria Domus é um conjunto das obras de 1948 e 1949, e põe em relevo um lirismo que se compraz mais na cor do que no desenho, e mais na expressão, algo 'fauvista', do que na composição.

Por ocasião da última exposição do Sindicato, observei quanto havia de doentio em sua pintura acinzentada e quente, feita quase toda de fusões e de impulsos também, de muita melancolia, senão de amargura. A Artista evoluiu. Ei-la que traz uma mensagem de convalescente. As características fundamentais de sua antiga maneira não mudaram, mas os planos se ampliaram e o colorido se afirmou com maior nitidez.

Há ainda algo doentio nessa pintura, certa deformação mística nas figuras, mas aquela morbidez, que por vezes lembrava Soutine, esvaneceu-se. Menos torturas nas passagens, antes crispadas, e mais limpeza nos tons, maior franqueza igualmente na sua distribuição no espaço.

Maria Leontina merece ainda o nosso aplauso por se haver mantido fiel à sua pesquisa. Num momento de facilidades e de ausência de convicções, ela insiste em se encontrar e se exprimir sinceramente. Há que esperar muito de quem encara a pintura por um tal prisma.³³³

Como observamos neste texto, o próprio Milliet destaca que acompanhava a produção de Leontina “há anos”. Além de bastante elogioso, principalmente ao identificar uma consistência na pesquisa da artista, o crítico sugere que sua obra está em progresso, tanto ao afirmar que “a artista evoluiu”, como também ao sugerir uma esperança em relação às suas futuras obras na última sentença. Essa mesma percepção aparece em seu pequeno texto no folder da exposição que Leontina realizou em dezembro de 1951 na mesma galeria. Elogioso em sua análise, Milliet continua sugerindo um processo de “amadurecimento”:

O que de início impressiona o crítico na exposição de Maria Leontina é a homogeneidade. Tanto pelos caracteres de deformação como pela pesquisa da cor, as telas dessa pintora evidenciam uma personalidade em pleno amadurecimento. O calor do colorido e a segurança das deformações exprimem uma sensibilidade muito aguda e um lirismo que raramente se encontra em nossos artistas. Talvez seja mesmo essa presença do poeta a característica menos discutível da pintora.³³⁴

As manifestações elogiosas de Milliet em relação à obra de Leontina³³⁵ contrastam com a ausência de escritos sobre Danilo Di Prete, mesmo após seu prêmio na Bienal, demonstrando uma falta de interesse pela obra do artista. Diante disso, como se explica a escolha de Milliet em seu possível voto de desempate? Por que ele escolheu o artista de origem italiana e não a artista que ele acompanhava e considerava “fiel à sua pesquisa”? De um lado podemos levantar questões de cunho pessoal relacionadas à natureza da relação entre o crítico e a irmã de

³³³ MILLIET, Sérgio. “Maria Leontina” In: CAT. EXP. *Maria Leontina*. Mar. 1950. São Paulo, Galeria Domus, 1950. Gentilmente enviado por José Armando Pereira da Silva.

³³⁴ MILLIET, Sérgio. Sem título. In: CAT. EXP. *Maria Leontina*. Dez. 1951. São Paulo, Galeria Domus, 1951. Apud SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na metrópole: Galeria Domus 1947-1951*. São Paulo: Via Imprensa, 2016.

³³⁵ Os exemplos dados não são os únicos, sendo constantes os escritos do crítico sobre a artista.

Leontina, Maria Eugênia Franco. Talvez com o primeiro prêmio sendo concedido à artista, as atenções se voltariam para essa relação e a escolha de Di Prete seria uma forma de preservá-la. Apesar de ser interessante levantar esse tipo de questão por nos lembrar as muitas camadas também envolvidas no campo artístico, nos parece que a hipótese do apadrinhamento de Ciccillo é realmente a mais prevalente. Afinal, a escolha do premiado não dependia apenas de Milliet, mas do conjunto de jurados³³⁶, além dos muitos outros exemplos da força de Ciccillo nas decisões do prêmio, muito bem lembradas por Renata Rocco. Nesse sentido, no momento da escolha do prêmio, a rede de sociabilidade de Di Prete, pela sua proximidade com Ciccillo, teria sido mais forte que a de Leontina.

De qualquer maneira, é difícil determinar com precisão o motivo pontual que levou à escolha de Di Prete, em detrimento de Leontina. Mas talvez seja mais interessante nos concentrarmos em alguns questionamentos que aparecem com este caso: em que medida podemos relacionar essa escolha ao preterimento de mulheres artistas que observamos em tantos casos da história da arte? Será que a hipótese de apadrinhamento de Ciccillo, como uma explicação pontual, exclui esse tipo de interpretação? Como relacionamos este caso de Maria Leontina à análise quantitativa que demonstra a dificuldade de mulheres artistas em obterem o primeiro prêmio de pintura? Essas perguntas pontuais nos levam a questionamentos fundamentais para uma visão feminista da história da arte, ainda mais necessárias nas especificidades do caso brasileiro: como exatamente o preterimento de mulheres artistas ocorre? Seria ele assim tão evidente? Não seria esse um fenômeno imbricado às relações sociais, podendo passar despercebido em meio a outras questões?

Talvez essa análise não possa responder completamente a estes questionamentos, mas podemos percorrer alguns pontos que nos ajudam a refleti-los com maior densidade. O primeiro ponto que parece essencial é compreender a recepção crítica de Maria Leontina por ocasião da Bienal. Será que a artista teria realmente sido mais aceita que Di Prete como vencedora do prêmio regulamentar, como a pesquisadora Renata Rocco sugere? Já sabemos que Leontina era benquista no meio artístico da época e que sua obra costumava ser bem avaliada pelos críticos. Mas falta compreender como se deu essa recepção no contexto específico da 1ª Bienal, para além dos jurados que a defenderam no prêmio.

³³⁶ É importante pontuar que Santa Rosa também escreveu elogiosamente sobre as obras de Maria Leontina: “A cor, porém, é o que na arte de Maria Leontina vem fixar-lhe melhor as características. Trabalhando em pequenos planos que reciprocamente se enriquecem pela contiguidade, formando no todo um plano geral sempre mais enriquecido, as suas tintas se combinam em harmonias raras, pois a sua palheta é das que pedem as maiores dificuldades para vencê-las com êxito, pela sensibilidade e pelo trabalho.” SANTA ROSA, Tomás. Sem título. In: CAT. EXP. *Maria Leontina*. Dez. 1951. São Paulo, Galeria Domus, 1951. Apud SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na metrópole: Galeria Domus 1947-1951*. São Paulo: Via Imprensa, 2016.

Já mencionamos anteriormente duas críticas que, ao relatarem a disputa entre os dois artistas, apresentaram preferências opostas. Antônio Bento interpreta a escolha de Danilo Di Prete por Sérgio Milliet como uma forma de “evitar uma surpresa maior”³³⁷. É bastante curioso que Bento acredite que a escolha por uma artista mais conhecida no meio brasileiro causaria um espanto maior do que a premiação de Di Prete que, como vimos, era ainda pouco reconhecido nesse ambiente. Apesar de não tratar diretamente da qualidade da obra de Leontina, Bento dá a entender sua preferência pelo artista de origem italiana, apesar deste também não ser sua primeira escolha. Já o artigo não assinado do *Tribuna das Letras* acredita que Leontina merecia ter recebido o primeiro prêmio³³⁸. Segundo este texto, a tela da artista apresentava “a superioridade de ser uma pesquisa mais livre e audaciosa no sentido moderno”, colocando sobre a “sensibilidade europeia tradicional de uma parte do júri” a responsabilidade pelo que considerava um “erro de julgamento”.

O texto não era o único a defender a premiação de Maria Leontina. Mário Pedrosa comentou a disputa pelo prêmio regulamentar de pintura apenas de passagem ao criticar os prêmios do Salão de Arte Moderna realizado no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro naquele mesmo ano³³⁹. Neste artigo, o crítico denunciava a predominância de entusiastas do “Realismo socialista” na composição do júri do Salão, o que teria resultado em um julgamento “conforme a linha e não conforme o mérito intrínseco das obras apresentadas”³⁴⁰. Neste contexto, Pedrosa apontava o papel de Portinari como um dos responsáveis pela “premiação indecente”. Segundo o crítico, com a perda do prêmio na Bienal, Portinari “perdeu as estribeiras”, “tornou-se de um facciosismo a toda prova” e utilizou-se de seu prestígio para influenciar as decisões contra uma arte desinteressada, o que teria prejudicado artistas como Maria Leontina, Marcelo Grassmann e Tanaka. Pedrosa destacava especificamente a postura de Portinari em relação à Leontina, após seu destaque na Bienal:

Maria Leontina foi sacrificada às aras portinarescas. Portinari não perdoou à jovem pintora, de ter sido espontaneamente descoberta nos porões do Trianon paulista pelo crítico francês Jacques Lassaigne, e apresentada ao Júri Internacional para o primeiro prêmio de pintura nacional, prêmio que só não tirou por uma espécie de nobre inibição dos próprios jurados brasileiros, não votaram nela para não parecer que votavam por nacionalismo em face do nome de um pintor italiano mais velho lembrado por ilustres colegas estrangeiros. O mestre de Brodowski ficou tão obnubilado que, conforme

³³⁷ BENTO, Antonio “Surpresas da Bienal de São Paulo”, *Diário Carioca*, 26 outubro de 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³³⁸ “Os Laureados da Bienal”, *Tribuna das Letras*, Rio de Janeiro, 27-28 outubro 1951.

³³⁹ PEDROSA, Mário. “Os prêmios políticos do Salão Moderno”, *Tribuna da imprensa*, 10-11 nov. 1951.

³⁴⁰ A premiação criticada por Pedrosa era de Zélia Nunes e Renina Katz, essa última em menor medida.

chegou a declarar publicamente, votar por ela seria votar “pelo abstracionismo” e até “votar por Mário Pedrosa”! Pobre Candinho! Como deve estar sofrendo!³⁴¹

Neste trecho Pedrosa levantava, portanto, outro aspecto da premiação de Leontina, que apontava para a oposição não apenas de Portinari, diretamente interessado no prêmio, mas também dos apoiadores do realismo socialista. A associação da artista a uma poética abstrata diz muito sobre a especificidade da linguagem que estes agentes defendiam, já que as obras de Leontina eram naquele momento bastante calcadas na figuração. É notável a defesa de Leontina na postura de Pedrosa, não apenas em relação à disputa com Di Prete, mencionada resumidamente, como também em relação ao próprio Portinari. Como se vê no texto, neste primeiro momento, o crítico entendia que a escolha por Di Prete havia sido feita pela inibição dos jurados brasileiros em assumirem uma postura nacionalista e pelo reconhecimento do pintor italiano por parte dos jurados estrangeiros³⁴². Alguns anos depois, Pedrosa retomou a questão da disputa, mantendo a preferência por Leontina, mas abandonando a explicação pouco convincente do primeiro momento e assumindo uma argumentação semelhante ao texto do *Tribuna das Letras*. Neste artigo o crítico compara os dois artistas concorrentes:

A tela premiada foi uma natureza morta, *Limões*, em verdes transparente e resinosos, ao gosto de um pós-impressionismo italiano. Em face dele, a jovem Maria Leontina apresentava também *Natureza morta*, e imagens de Santana, segundo a iconografia popular. Se sua mostra podia ou não ser inferior à de Di Prete quanto ao tratamento cromático, era mais avançada que a dele no que toca à composição em planos e a de uma maior liberdade espacial. Havia nas telas de Maria Leontina uma inquietação maior, mais incertezas sem dúvida e uma abertura à brasileira que não havia na obra de Di Prete, perfeitamente enquadrada numa fórmula consagrada. O Júri optou precisamente pelo caráter europeu da pintura, de boa fatura e rica na modulação cromática.³⁴³

Apesar do erro em relação ao que Leontina exibiu no evento para além da natureza-morta premiada, Pedrosa explicita sua preferência pela artista na premiação. O crítico elogia a composição e a liberdade espacial de sua pintura, identificando uma “abertura à brasileira” na obra da artista, que faltava aos “Limões” de Di Prete. Ou seja, o principal problema da premiação de Di Prete para Pedrosa recaía na falta de alguma qualidade “brasileira” em sua pintura.

³⁴¹ Idem *Ibidem*.

³⁴² A pesquisa de Renata Rocco desencoraja esta hipótese, já que Di Prete não era tão reconhecido assim como pintor na Itália. Cf. ROCCO, Renata. *Op. cit.*

³⁴³ PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá para lá”. *Op. cit.*, p.

Flávio de Aquino também se mostrava favorável à Maria Leontina³⁴⁴. O crítico inclusive apresentou uma das melhores explicações para os critérios do júri³⁴⁵. Segundo Aquino, havia duas premissas diferentes no critério de escolha do júri. A primeira deveria buscar valorizar a “arte jovem”, a arte que “no momento atual, se desenvolve, combate e frutifica”. Porém, quando se considerasse as obras atuais inferiores à dos artistas consagrados, “voltar-se-ia, então, à obra dos mestres, mesmo que já estivesse completamente realizada e portanto incapaz de gerar influência”. Ao tratar sobre os prêmios de pintura nacional, Aquino iniciava criticando a qualidade das pinturas da representação brasileira como um todo, diagnosticando que o júri de seleção havia pecado por privilegiar a quantidade acima da qualidade. O crítico também salientava que “nesta bienal tinha-se como absolutamente certo que os maiores prêmios seriam dados aos artistas convidados. Fora disso não se raciocinava, qualquer dúvida era uma loucura. Até os jovens aceitavam isto como uma fatalidade”. Entretanto, para Aquino os grandes mestres convidados, Portinari, Segall e Di Cavalcanti, não cumpriam plenamente os critérios adotados. Apesar de pontuar que Di Cavalcanti havia sido “o mais feliz” na escolha das obras exibidas, Aquino defendia sua preferência por Maria Leontina:

No entanto, observando mais uma vez o critério adotado, chegaríamos à conclusão de que a arte de Maria Leontina se enquadra, com muito mais perfeição, às exigências do júri. Sua arte é mais livre, mais jovem e mais promissora. Isto não significa dizer que uma tela de Maria Leontina se equivalha, em valor absoluto, a uma tela de Portinari, de Segall ou de Di Cavalcanti. Os três mestres continuam, como, no plano internacional, e observada a devida distância, continua um Morandi, cuja arte se acha num piano à parte, parada no tempo, embora bela e expressiva.

E Di Prete? – perguntarão os leitores. Esta foi a falha mais lamentável do júri. Falha que foge à nossa compreensão, pois sua tela, embora bem realizada, se acha muito mais ligada à tradição italiana da pintura do que às atuais concepções estéticas. Sua natureza-morta, de cores sombrias, de intenção figurativa acentuada, desajusta-se totalmente do critério adotado. Já tínhamos chegado, por exclusão, até Maria Leontina, e aí fica nosso voto. Os leitores que nos julguem agora.³⁴⁶

Aquino era, portanto, um defensor de que o primeiro prêmio deveria ter sido dado a Maria Leontina, tanto por sua rejeição à obra de Di Prete, considerada pouco atual e de origem italiana, como em comparação com os grandes mestres, que apesar de valorosos, não correspondiam em sua visão à inovação proposta a priori no evento.

Havia, portanto, interlocutores importantes que defendiam a premiação de Leontina. Estes, ao lado das manifestações a favor da artista por membros estrangeiros do júri de

³⁴⁴ Flávio de Aquino havia conhecido a obra de Leontina na exposição do IAB no ano anterior, e nessa ocasião já havia derramado grandes elogios às suas obras. Cf. AQUINO, Flávio de. “Maria Leontina”, *Diário de Notícias*, 4 jun. 1950.

³⁴⁵ AQUINO, Flávio de. “As premiações da Bienal de S. Paulo”, *Diário de Notícias*, 4 nov. 1951.

³⁴⁶ Idem *Ibidem*.

premiação, ajudam a reforçar a hipótese de que sua escolha teria melhor acolhida. Entretanto, não podemos deixar de lado os muitos autores que nem mencionam a artista, apesar de tecerem críticas à premiação de Di Prete³⁴⁷. Por um lado, a “Natureza-morta” de Leontina era realmente mais ousada plasticamente e sua geometrização espacial poderia responder melhor à linguagem moderna e à atualização que muitos dos críticos sentiram falta na tela de Di Prete. A obra de Leontina também corresponderia, para alguns, a uma “característica nacional” desejada, pela sua maior participação no meio artístico brasileiro, ou mesmo pela “abertura à brasileira” visualizada por Pedrosa - apesar dessa percepção ser curiosa se considerarmos que Leontina estava fazendo referência a Morandi, um pintor também italiano. Mas, como já foi dito, a expectativa de expressão nacional desejada por muitos dos interlocutores da época era bem mais precisa, esperando obras com temática nacional e poéticas específicas. Nesse sentido a pintura de Leontina também não correspondia exatamente às expectativas que muitos esperavam na obra premiada. Com certeza haveria muitos interlocutores que continuariam a sentir falta de Portinari, Di Cavalcanti e Segall, e Antônio Bento estaria longe de ser o único a se posicionar contra a escolha da artista, se este fosse o caso. O artigo de Pedrosa sobre a postura de Portinari e seus apoiadores no Salão de Arte Moderna nos mostra que o segundo prêmio já havia despertado posições contrárias à artista.

É muito significativo nesse contexto o fato de que a própria Maria Leontina, em entrevista concedida ao *Tribuna das Letras* no ano seguinte, não ousou se declarar merecedora do prêmio que recebeu. Ao ser perguntada sobre a láurea, Leontina respondeu: “Apenas acho que outros pintores brasileiros mereciam mais do que eu. Não é modéstia aparente. Penso realmente assim.”³⁴⁸. Podemos imaginar a dificuldade de uma jovem artista em reivindicar o mérito de seu prêmio em meio a tantas críticas relacionadas à ausência de nomes consagrados na premiação. Sua atitude pode ser interpretada como uma forma de se manter distante das discussões que o prêmio de pintura nacional levantara, evitando uma situação com grande potencial de confronto. Ainda é preciso considerar que essa situação também deveria ser delicada para a artista pelo fato de seu marido, um pintor já mais consolidado no ambiente

³⁴⁷ Para citar alguns: CAMPOFIORITO, Quirino. “Declaração do Juri da ‘Bienal’”, *O Jornal*, 27 out. 1951; MARTINS, Ibiapaba “‘Os pintores, testemunhas de seu tempo’ e a Bienal”, *Correio Paulistano*, 31 out. 1951; FERRAZ, Geraldo “II – Os Pintores admitidos pelo Júri”, *Jornal de Notícias*, 27 out. 1951; ISGOROGOTA, Judas. “Irregularidades que deverão ser evitadas na próxima Bienal”, *A Gazeta*, 7 nov. 1951. Documentos pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³⁴⁸ “Encontro com Maria Leontina”. *Tribuna das Letras*, suplemento da *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 16-17 ago. de 1952.

artístico, não ter tido muita visibilidade no evento, e aparentemente não ter sido considerado para os prêmios.

Para nossa reflexão, também vale destacar que nenhum dos textos críticos sobre a presença e premiação de Leontina na Bienal menciona o fato da artista ser mulher, nem recorrem a uma ideia pré-concebida de feminilidade para interpretar sua obra. Mas há outros momentos em que este tipo de associação aparece. Pedrosa, um de seus defensores na Bienal, recorre à ideia de feminilidade ao analisar sua obra por ocasião do Primeiro Salão Paulista de Arte Moderna, também em 1951:

O grande prêmio de viagem pelo país foi dado, pelo voto unânime dos júris de todas as sessões particulares, a Maria Leontina. A jovem artista, já laureada pelo grande júri internacional da Bienal mas rejeitada pelo voto de cabresto da maioria dos jurados do Rio, arrancou o prêmio com uma de suas naturezas mortas que já se vão tornando famosas no Brasil. A obra apresentada ao Salão Paulista é ainda superior às obras congêneres do Trianon e do salão do Rio. Maria Leontina está alcançando a uma fase de depuração artística promissora. Nas naturezas mortas ela vai perdendo uns toques de maneirismo feminino que ainda restam nas suas figuras. Nestas, a tentação da elegância, de um bom gosto fácil, pode de vez por outra empanar o arrojo de sua viva imaginação plástica. Nas Naturezas mortas em compensação, os objetos tendem a transfigurar-se em lampejos, em puros flemajamentos colorísticos. Ao mesmo tempo os problemas do espaço a absorvem com mais intensidade nesse último gênero, e ela pode então entregar-se ao fascínio moderno de organizar a superfície de suas telas em nome de uma visão do mundo puramente plástica e pictórica.³⁴⁹

Como se observa, Pedrosa associa um “maneirismo feminino” às figuras de Maria Leontina, associando o adjetivo a uma qualidade negativa em pintura, relacionada à “elegância” e ao “bom gosto fácil”. Essas características se contraporiam à “viva imaginação plástica”, que o crítico identifica em suas naturezas mortas, obras que elogia abundantemente. O contexto é de elogio à obra de Leontina, e Pedrosa fala justamente sobre uma superação da artista, que ultrapassava o tal “maneirismo feminino”. Ou seja, de forma alguma sua análise implica uma concepção de condição feminina intrínseca e insuperável na obra de Leontina pelo fato da artista ser mulher. Entretanto, a associação negativa ao adjetivo feminino em sua análise não pode passar despercebido.

Outro crítico que também se utilizou do adjetivo feminino para interpretar a obra de Leontina, mas em outro momento, foi Sérgio Milliet. Todavia, ao contrário de Pedrosa, o crítico não associa a feminilidade a algo negativo. Neste artigo de 1960, Milliet analisou o desenvolvimento da pintura da artista, inclusive destacando o interesse que suas obras despertaram na 1ª Bienal:

³⁴⁹ PEDROSA, Mário. “O salão paulista”, *Tribuna da imprensa*, 17-18 nov. 1951.

Das fases das Sant'Anas, cantadas em versos por Murilo Mendes, e das naturezas mortas pessoalíssimas, que despertaram a atenção dos críticos estrangeiros na 1ª Bienal (Jacques Lassaigue partiu inconformado por não lhe ter sido dado o grande prêmio), dessas obras envolventes ao momento de hoje de despojamento e transposição, vai em verdade, num mesmo caminho, um grande passo. Só que andarilha não mudou de ritmo, acelerou-o apenas. A mesma feminilidade recatada de outrora se apresenta nos “episódios” de hoje. (...) Por isso é sua pintura original, autenticamente pessoal. Apraz-me conversar sobre uma artista que, com a linguagem de nosso tempo, consegue ainda falar de si mesma.³⁵⁰

Se por um lado Milliet não implica um valor negativo à “feminilidade recatada” que interpreta na pintura de Leontina, o crítico traz este adjetivo como uma característica contínua em sua obra, algo sempre presente em sua capacidade de “falar de si mesma”.

Flávio de Aquino, ao escrever sobre a exposição individual da artista no Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro em 1950, inclui termos relacionados aos gêneros em meio aos elogios às suas obras:

Estamos surpreendidos com esta pintora até há pouco inteiramente desconhecida para nós. Não sabíamos nada da sua arte, não tivemos ciência do seu princípio e desconhecemos, também, as profundas razões de ser da sua arte por vezes tão feminina, mas por vezes também tão poderosamente máscula e forte³⁵¹

Apesar de trazer tanto o feminino como o masculino em sua análise e de não associar diretamente o termo feminino a algo pejorativo, Aquino relaciona o masculino à ideia de poder e potência, qualificando sua obra por esta via.

Para compreender melhor o significado do uso dos termos feminino e masculino nos textos dos críticos da época e o que isso poderia significar para as artistas mulheres, seria necessária uma pesquisa extensa concentrada nestas questões. Entretanto, estes exemplos nos ajudam a refletir sobre as formas em que noções de gênero pré-concebidas poderiam estar presentes nas interpretações das obras de uma mulher artista, mesmo em contextos de visibilidade e recepção positiva. É bastante significativo que o fato de ser uma mulher artista apareça em algumas das análises plásticas da pintura de Leontina, afastando uma perspectiva de criação universal bastante valorizada na época.

Seguindo a análise de volta ao contexto específico da 1ª Bienal, deve-se ressaltar outro aspecto bastante significativo: o impacto que a presença e premiação de Leontina no evento teve em sua carreira artística. A boa recepção das obras de Leontina por Jacques Lassaigue, membro francês do júri de premiação, já foi mencionada, mas falta ainda explorar o que este contato, possibilitado pela Bienal, significou na trajetória da artista. Em seu artigo para a ARTS

³⁵⁰ MILLIET, Sérgio. “Maria Leontina”, *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1960.

³⁵¹ AQUINO, Flávio de. “Maria Leontina”, *Diário de Notícias*, 4 jun. 1950.

do dia 23 de novembro de 1951, no qual Lassaigue elogiava Maria Leontina e expressava seu desejo de que ela tivesse ganhado o primeiro prêmio, o crítico já expressava o desejo de que a artista fosse apresentada logo em Paris³⁵². Agindo nesse sentido, Lassaigue escreve em uma carta a Pedrosa no dia primeiro de dezembro daquele mesmo ano:

Mostrei as fotos que eu trouxe dos brasileiros e a Galeria Jeanne Bucher está pronta para fazer uma exposição para Maria Leontina quando ela quiser. Eu não a conheço, mas gostaria que você, se a visse, a avisasse e me dissesse que estou à sua disposição para fazer essa exposição um dia (tradução nossa).³⁵³

O empenho de Lassaigue também aparece em uma carta da Bienal para Leontina em março de 1952:

[...] Mr. Lassaigue, comunicando-nos o sincero interesse que despertou nossa manifestação nos meios artísticos e da crítica de seu país, nos informa que a Galerie Jeanne Bucher – que como V.S. não ignora é considerada como um dos centros artísticos mais ativos e conhecido de Paris – estaria vivamente interessada à uma exposição de telas de V.S.. A Galeria, naturalmente, gostaria conhecer seu programa para começar desde já a estudar as possibilidades de realização. Muito lhe agradeceremos, prezada Senhora, se quiser fornecer-nos aqueles elementos que nos permitam responder adequadamente à Direção da Galeria de Montparnasse. De nossa parte, apresentando-lhe sinceras congratulações, colocamo-nos desde já à sua completa disposição.³⁵⁴

Além da iniciativa de Lassaigue em relação à galeria Jeanne Bucher, a Folha da Manhã também anunciava no dia 23 de dezembro que Leontina, ao lado de Bruno Giorgi e Marcelo Grassmann, haviam sido convidados para uma exposição de suas obras em Paris. Sem maiores detalhes, a notícia apenas ressaltava que este era um resultado da “estada entre nós de críticos e artistas daquele país, que vieram a esta capital atraídos pela grande mostra internacional”³⁵⁵.

Apesar da notícia da Folha da Manhã e dos esforços de Jacques Lassaigue, não encontramos registros de que uma exposição de Maria Leontina tenha ocorrido na Galeria

³⁵² LASSAIGNE, Jacques. “Les leçons de la 6e Bienalle de Sao Paulo”, Arts, Paris, 23 de novembro de 1951.

³⁵³ “J’ai montré les fotos de brésiliens que j’ai appotées et la Galerie Jeanne Bucher est prête à faire une exposition à Maria Leontina da Costa quand elle voudra. Je ne la connais pas, mais j’aimerais bien, si vous la voyez, que vous la mettiez au courant et lui disiez que je suis à sa disposition pour réaliser cette exposition un jour.” Carta de 1 de dezembro de 1951 de Jacques Lassaigue a Mário Pedrosa. Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Nesta mesma carta Lassaigue contava que a princípio ele havia sido impedido de publicar sobre o evento na ARTS, pela existência de uma conspiração contra a Bienal, que havia sido considerada perigosa por ser muito avançada e muito abstrata. O crítico suspeitava que o culpado por estas intrigas era Chateaubriand. Apesar de obter permissão para o artigo com Wildenstein, Lassaigue não conseguiu publicar uma página especial sobre o assunto. Mesmo com estes contratemplos, o crítico assegurava que os resultados da Bienal foram bem recebidos pelas figuras mais importantes, assim como acreditava que na próxima edição do evento artistas de qualidade iriam querer expor. Lassaigue conclui a carta mencionando a exposição de artistas brasileiros que aconteceria no Museu de Arte Moderna e o desejo, compartilhado com Jean Cassou, de que Pedrosa fosse o comissário.

³⁵⁴ Carta da Secretaria da 1ª Bienal (Dr. Arturo Profili) à Maria Leontina Franco Dacosta, 21 mar. 1952 -Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, pasta 39-4; Arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

³⁵⁵ “Bruno Giorgi, Grassmann e Maria Leontina convidados para expor em Paris”, *Folha da Manhã*, 23 dez. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

Jeanne Bucher ou em outra galeria parisiense. Entretanto, o interesse de Lassaigue pela obra de Leontina muito possivelmente teve um papel importante para que a artista obtivesse uma bolsa de estudos do governo francês em 1952. Esta relação não aparecia na carta enviada pelo consulado francês de São Paulo informando à Leontina que “La Commission des Bourses” a havia selecionado para obtenção do título “Étudiant patronné du Gouvernement Français”³⁵⁶. A carta apenas esclarecia que a bolsa, de duração de cinco a seis semanas, deveria possibilitar sua viagem a Paris, com o objetivo de realizar uma exposição, fazer cursos de museologia, história da arte e estética, assim como entrar em contato com grandes pintores franceses. Entretanto, a declaração desse mesmo consulado em relação à estadia de Milton Dacosta, que viajou ao lado da esposa para Paris, dizia que o pintor ficaria um ano no país para “entrar em contato com grandes pintores franceses e realizar exposições sob convite do crítico francês Jacques Lassaigue, comissário francês na Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo, e da galeria Jeanne Bucher de Paris”³⁵⁷. Sabemos pelas cartas citadas anteriormente que o convite havia sido realizado à Leontina e não ao seu marido, mas a presença desses dados em sua declaração nos mostra que estes documentos e contatos foram agenciados na obtenção de vistos e, muito provavelmente, da bolsa da artista³⁵⁸.

Leontina também participou em 1952 do Salão de Maio parisiense, ao lado de Milton Dacosta, Danilo Di Prete, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Cássio M’Boy, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Lula Cardoso Ayres, Marcelo Grassmann, Cícero Dias, Almir Mavignier, Luci City Ferreira. A julgar pelos demais participantes brasileiros, a presença de Leontina neste evento não foi relacionada à influência de Jacques Lassaigue, mas pode ser vinculada ao seu prêmio e destaque na Bienal. Esta associação fica mais evidente em sua participação na Bienal de Veneza de 1952, uma vez que quase todos os artistas premiados em São Paulo foram convidados, sendo poucos os participantes que não estavam presentes no evento paulista. A delegação brasileira naquele ano contava com Mario Cravo Jr., Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Antônio José da Silva, Bruno Giorgi, Caciporé Torres, Cassio M’Boy, Cícero Dias, Emydio de Barros, Geraldo de Barros, Heitor dos Prazeres, Ivan Ferreira Serpa, Lívio Abramo, Luis Saciloyyo, Marcelo Grassmann, Oswaldo Goeldi, Ramiro Martins,

³⁵⁶ Carta de Paul Silvestre (Consulat général à São Paulo et Santos) à Maria Leontina Franco Dacosta, 10 jul. 1952 - Arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

³⁵⁷ Certificado emitido pelo Consul Général de France à São Paulo et Santos, 20 ago. 1952 - Arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre Dacosta.

³⁵⁸ Leontina e Dacosta foram para Paris em setembro de 1952 e ficaram no país por um ano e quatro meses. Durante esta estadia os dois obtiveram bolsas do Governo do Estado de São Paulo, além da bolsa do Governo Francês de Leontina. Cf. Atestado emitido pela Secretaria de Estado dos Negócios do Governo com assinatura de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, 10 jul. 1953. São Paulo, 1f. Arquivo de Maria Leontina em posse de seu filho, Alexandre da Costa.

Thomas Santa Rosa, Victor Brecheret, Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Anatol Wladislaw, além de Maria Leontina, Milton Dacosta e Danilo di Prete. Ao contrário de seu marido, Milton Dacosta, a artista não havia sido convidada para o evento em 1950, e sua presença neste ano evidencia o impacto que a premiação na Bienal paulista teve em sua trajetória. Na verdade, esta foi a única edição em que a artista foi convidada para o evento, tendo exibido duas pinturas de 1951 chamadas “Composição”.

O que fica claro é que a passagem de Leontina pela 1ª Bienal de São Paulo significou um maior prestígio em sua carreira artística, sendo um episódio importante, que marca o início de sua consagração. Apesar de não ter sido vencedora do prêmio regulamentar, em comparação com Danilo Di Prete, Leontina obteve uma crítica muito mais elogiosa que a do pintor. E, além de dividir os mesmos espaços com Di Prete nas exposições internacionais subsequentes, ainda obteve a bolsa do governo francês como desdobramento de sua participação na Bienal. Ou seja, a passagem de Leontina pela Bienal foi muito mais profícua para sua trajetória do que para o vencedor do prêmio regulamentar.

Seguindo a reflexão, através do prêmio de Leontina, sobre a presença feminina na Bienal e sobre as questões de preterimento feminino colocadas anteriormente, também é interessante comparar sua participação no evento com a de seu marido, Milton Dacosta. A comparação é interessante pela existência, já mencionada, de uma parceria e diálogo entre as obras desses dois artistas. O casal enviou para a 1ª Bienal um conjunto de obras de mesma temática. Como dito, além da “Natureza-morta” premiada, Leontina enviou mais uma “Natureza-morta” e uma “Figura”, que representa uma mulher jovem, todas de 1951. Dacosta enviou duas obras com jovens representadas, “Menina sentada” de 1951 e “Figura” de 1950, além de uma “Natureza-morta” de 1950. Não foi possível localizar precisamente a natureza-morta enviada por Dacosta, entretanto suas naturezas-mortas desse período possuem grande relação com as de Leontina, apesar de suas poéticas distintas. Essa relação aparece especialmente em algumas soluções em que o artista também geometriza o espaço, conservando a ideia de uma superfície e um fundo.

É importante lembrar que Milton Dacosta, nesse momento, era um artista que já tinha maior reconhecimento. Ele já havia ganhado um prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas Artes em 1944, além de, no ano anterior ao da 1ª Bienal, 1950, ter participado como convidado da delegação brasileira na Bienal de Veneza. Além de toda essa visibilidade prévia, em novembro de 1951, Dacosta ganhou o Prêmio Governador do Estado, que era o primeiro prêmio do Salão Paulista de Arte Moderna. Mesmo diante desse contexto, a presença

de Dacosta nessa Bienal não lhe rendeu prêmios, e, como vimos, não teve muita visibilidade nos comentários da época.

Novamente a comparação endossa o entendimento de que Maria Leontina obteve uma posição de destaque no evento. De fato, não é possível entender sua participação na 1ª Bienal na chave do preterimento, mesmo tendo perdido o primeiro prêmio para Di Prete. Mas contraditoriamente, também não podemos deixar passar despercebido que o caso de Leontina é exemplar em relação às análises quantitativas da Bienal que demonstram uma clara diferença na presença feminina nos prêmios regulamentares e de aquisição na categoria de pintura, revelando a dificuldade de mulheres pintoras em obterem o primeiro prêmio. O caso de Leontina é exemplar nesse sentido, não apenas pela 1ª Bienal, como também em uma análise da presença da artista pelas demais edições do evento. Leontina participou em sete edições da Bienal, tendo sido premiada três vezes com prêmios de aquisição na Primeira, Terceira e Sétima bienais (Anexo A). Seguindo as comparações, devemos assinalar que Milton Dacosta, premiado uma única vez, obteve justamente um prêmio regulamentar na 3ª Bienal, além de ter tido uma Sala Especial na sexta edição do evento (Anexo A). Di Prete, enquanto isso, foi premiado cinco vezes ao longo das edições do evento e teve duas premiações regulamentares, além de duas salas especiais individuais e mais duas participações em salas especiais coletivas³⁵⁹.

O que se observa é que estes dados numéricos que claramente operam com demarcações de gênero se aplicam perfeitamente ao caso de Maria Leontina, mesmo que a análise individual de sua premiação na primeira edição do evento não indique um caso de preterimento feminino. Essas contradições nos mostram o quanto a presença feminina tanto na Bienal, quanto no meio artístico brasileiro da época, podem ser fruto de uma realidade mais complexa e sutil.

A importância da Bienal e seus prêmios para Leontina foi tão grande que Paulo Herkenhoff se preocupa em afirmar que a artista não pode ser reduzida a um “efeito Bienal”, por seus parâmetros e mudanças não se reduzirem ao que foi exibido ao longo dos anos do evento³⁶⁰. Mas, com um foco diferente do autor, podemos nos dedicar a refletir sobre o quanto a Bienal foi decisiva na trajetória da artista. Em uma visão ampla, observamos a presença, premiação e prestígio constantes da artista nas edições da década de 1950 até meados de 1960.

³⁵⁹ Danilo Di Prete participou de treze edições da Bienal de São Paulo, não sequenciais, tendo estado ausente na 10ª e na 14ª edição. Além dos prêmios regulamentares obtidos na 1ª e 8ª bienais, ganhou prêmios de aquisição na 5ª edição (Prêmio Odebrecht destinado ao acervo do MAM Bahia), na 11ª (Prêmio aquisição Arte Cinética) e 12ª (Prêmio Aquisição Itamaraty), assim como o prêmio do concurso de cartazes na 7ª Bienal. Também participou em Salas Especiais individuais (6ª e 9ª bienais), e coletivas (Sala “20 anos de Bienal” na 11ª Bienal e Sala dos premiados na 7ª Bienal). Cf. “Cronologia” In: ROCCO, Renata. Op. cit.

³⁶⁰ HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 21.

E, mais especificamente na 1ª Bienal, destaca-se a viagem para a França proporcionada pela visibilidade no evento. Esta viagem consistiu em um momento importante para a artista, marcando, inclusive, o início de sua pesquisa com poéticas mais abstratizantes. Também não é de menor importância a institucionalização de suas obras através dos prêmios de aquisição que recebeu, tendo dessa forma ingressado nas coleções do antigo MAM de São Paulo e do MAM do Rio de Janeiro.

Especificamente sobre a “Natureza-morta” vencedora do prêmio em 1951, foco desta pesquisa, se nota, infelizmente, uma visibilidade reduzida dentro do acervo do museu, com intervalos consideráveis entre as exposições para as quais foi selecionada. Esta baixa visibilidade se relaciona tanto à falta de reconhecimento dos prêmios de aquisição dentro do acervo do MAC USP, tratada anteriormente, como também à relativa falta de valorização de Maria Leontina, quando comparada, por exemplo, ao seu marido, Milton Dacosta. Esperamos que esta pesquisa nos ajude a repensar estes valores e posturas. Afinal, uma obra que teve um lugar tão importante para um evento que se tornou um grande marco da narrativa da História da Arte Brasileira, como é a 1ª Bienal, deveria ser mais valorizada no acervo do MAC USP e em nossas narrativas.

3.2 A premiação de Tarsila do Amaral

O terceiro prêmio de pintura foi atribuído à obra “Estrada de Ferro Central do Brasil” (E.F.C.B.) (Fig. 17) de Tarsila do Amaral. O prêmio patrocinado pela reitoria da USP tinha o mesmo valor do segundo prêmio de pintura, dado à Maria Leontina, 50.000 cruzeiros³⁶¹. A premiação de Tarsila contrasta com as demais, uma vez que a artista já possuía um certo grau de consagração e que a obra premiada era de 1924, consistindo claramente em uma premiação de caráter histórico, uma exceção às premissas de novidade do evento. Essas e outras questões suscitadas pela premiação de Tarsila são o foco desse subcapítulo, que também analisará com maior cuidado a obra premiada.

³⁶¹ Este prêmio, ao lado do serviço de documentação fotográfica oferecido pela USP à 1ª Bienal, nos dá indícios de uma aproximação da Universidade com o antigo MAM, muito antes dos processos de transferência dos acervos em 1963 Cf. Carta de Lourival Gomes Machado a G. Oscar Campiglia, 22 jan. 1952 - pasta 39-1; Carta de G. Oscar Campiglia a Francisco Matarazzo Sobrinho, 2 mar. 1952 - pasta 45-9; Carta de G. Oscar Campiglia a Arturo Profili, 10 jun. 1953 - pasta 85-2; Carta de G. Oscar Campiglia a Arturo Profili, 16 jun. 1953 - pasta 85-2; Carta de Antônio Carlos Cardoso a Francisco Matarazzo Sobrinho, 20 out. 1951 - pasta 39-3; Carta de G. Oscar Campiglia a Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 out. 1951 - pasta 39-6. Documentos do Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

3.2.1 Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral é uma das principais figuras do início da narrativa da arte moderna brasileira³⁶². A artista era de uma família tradicional da elite cafeeicultora do interior paulista e estudou durante toda sua juventude na Espanha, retornando ao Brasil já adulta para se casar. Em sua formação artística teve aulas com Pedro Alexandrino, Georg Elpons, André Lhote e Fernand Léger, além de ter frequentado a Académie Julian, em Paris. A partir desses nomes se tem um indicativo da circulação da artista entre São Paulo e Paris durante os anos 20, dado importante para compreender sua obra e trajetória³⁶³. Foi justamente sua produção realizada nesses anos que se tornou importante para a história do modernismo brasileiro, com suas primeiras aproximações com a linguagem cubista e o desenvolvimento das aclamadas pinturas pau-brasil e antropofágica.

A pesquisa de livre-docência de Ana Paula Cavalcanti Simioni, centrada em Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Regina Gomide Graz, investiga os caminhos e estratégias de consagração das mulheres artistas modernistas brasileiras. Em sua análise, a autora argumenta que “o reconhecimento artístico das modernistas não foi estável, nem linear e nem cumulativo ao longo do tempo”³⁶⁴. A pesquisadora nos mostra que no caso de Tarsila houve um primeiro êxito durante os anos 20 - momento em que a artista foi muito habilidosa em conjugar seu círculo de amizades, a promoção de uma imagem pessoal impactante e uma obra que atendia tanto aos anseios do ambiente francês, sedento por um primitivismo exótico, quanto às expectativas paulistas de expressão de arte nacional. Após este primeiro momento, sua imagem foi marginalizada. Segundo a historiografia tradicional isso deveu-se ao período turbulento vivido pela artista com o impacto da crise de 1929, a separação de Oswald de Andrade e ainda sua prisão após a viagem à URSS. Entretanto, a pesquisa de Simioni nos mostra que durante a política cultural do “Estado Novo” a figura de Tarsila foi apagada, não apenas pela sua proximidade com personagens e ideias comunistas, como também pela sua imagem de “mulher moderna”. Segundo a autora, Tarsila e Anita “encarnavam potencialidades de atuação feminina que soavam estranhas e ameaçadoras diante de um projeto de nação em que as “novas

³⁶² Muito já se escreveu sobre a artista e sua trajetória. Além do estudo seminal sobre Tarsila feito por Aracy Amaral e o mais recente de Ana Paula Cavalcanti Simioni, citados a seguir, ver: GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Senac, 1998.

³⁶³ Sobre este assunto e analisando não apenas Tarsila, como também Anita Malfatti, Ana Paula Cavalcanti Simioni escreveu: “as identidades artísticas dessas personagens foram sendo moldadas em um trânsito de referências estéticas e identidades artísticas que foram construídas entre Paris e São Paulo.” SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: IEB USP, 2018. Tese (Livre Docência), p.10.

³⁶⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 20.

mulheres” deveriam se submeter a velhos e conhecidos padrões.”³⁶⁵. Esses valores levaram a uma redução na projeção e no reconhecimento de mulheres artistas como um todo nesse período³⁶⁶. A diminuição do papel de Tarsila foi tão bem-sucedida que, mesmo com o fim do “Estado Novo”, seguiu-se um período de “acantonamento do campo”³⁶⁷, em que a artista, apesar de se fazer presente, não possuía o prestígio anterior. Essa realidade foi alterada apenas nas décadas de 1960 e 1970, quando Tarsila, ao lado do modernismo como um todo, foi valorizada em um movimento que, como Simioni descreve, incluiu os textos críticos, a Universidade, os museus, o mercado e os colecionadores. Alguns desses marcos significativos foram a grande retrospectiva de 1969 no Rio de Janeiro e São Paulo, o cinquentenário da Semana de Arte Moderna em 1972 e a publicação dos estudos de Aracy Amaral em 1975. A autora demonstra ainda que a coincidência com o período militar não é casual, uma vez que a artista foi agenciada por instituições do próprio regime. Ao final dos anos 1990, essa valorização foi renovada e intensificada através do grande interesse pelo período antropofágico da artista. Como marcos desse momento podemos salientar o valor exorbitante pago por um colecionador argentino pela obra *Abaporu* em 1995, assim como a 24ª Bienal de São Paulo, de 1998, que ficou conhecida como a Bienal da Antropofagia. Desde então, Tarsila passou a ser identificada como a grande representante da arte moderna brasileira em âmbito internacional, sendo recuperada em exposições e discursos preocupados em expandir os cânones da arte, que se voltaram para artistas de fora do centro Europa-Estados Unidos e para as mulheres artistas. Recentemente Tarsila teve uma exposição individual exibida pelo The Art Institute of Chicago e pelo MoMA, um momento de grande projeção internacional³⁶⁸.

Entretanto, a pesquisa de Simioni mostra que não apenas a desvalorização das artistas modernistas no período entre as décadas de 1930 e 1950 foi permeada por relações de gênero e poder, como também os discursos e tipologias criados em seu momento de heroicização. Segundo a pesquisadora, nesse momento constrói-se uma imagem de Tarsila que a identifica como “musa do modernismo”. Isso transparece nos textos da época que utilizaram reiteradamente em sua descrição os adjetivos “bela”, “elegante” e “bem vestida”, além de serem

³⁶⁵ Idem *Ibidem*, p. 308.

³⁶⁶ A pesquisa de Marina Mazze Cerchiaro, por exemplo, aponta que Adriana Janacópolis foi a única mulher artista que recebeu uma encomenda escultórica pelo Ministério da Educação e Saúde. Ver: CERCHIARO, Marina Mazze. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP, 2016.

³⁶⁷ Termo utilizado por Simioni. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. cit.*, p. 328.

³⁶⁸ A exposição chamada *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art* teve Luis Pérez-Oramas e Stephanie D’Alessandro como organizadores. Nessa ocasião entraram para o acervo do MoMA duas obras de Tarsila: o desenho “Estudo de composição [figura só] III” de 1930, doado por Max Perlingeiro, e a pintura “A Lua” de 1928 adquirida através de uma doação de Joan H. Tisch. Informações obtidas no site do museu. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/49158?locale=en>. Acesso em: 2 dez. 2019.

acompanhados de um conjunto específico de fotografias e reproduções, todas dos anos 1920. O restante da trajetória de Tarsila é omitido em sua biografia e na construção de sua imagem.³⁶⁹ Além de Tarsila como “musa”, o discurso sobre o modernismo engendrou as imagens de Anita Malfatti como “mártir” e, em menor visibilidade, Regina Gomide Graz como “esposa colaboradora”. Ao localizar estas tipologias, Simioni ressalta o quanto estes três lugares estão relacionados a arquétipos recorrentes de feminilidade. Ou seja, a pesquisadora faz uma análise muito importante sobre como, mesmo em um contexto de consagração, a construção de imagem dessas mulheres artistas está inserida em concepções e práticas sociais generificadas, que além de destituírem suas agências, as colocam em lugares de excepcionalidade³⁷⁰.

No momento da premiação de Tarsila na Bienal de 1951 a artista se encontrava, portanto, em um hiato de sua centralidade nos discursos sobre a arte moderna brasileira. Sua obra não era mais central para as discussões artísticas da época, e mesmo seu papel histórico não estava ainda consolidado. “Mas isso não significa dizer que nada do que elas [Tarsila e Anita] produziram foi retido, valorizado ou percebido”³⁷¹. O prêmio concedido no evento é inclusive um dos indícios do quanto esta noção de marginalidade é bastante relativa. Nesse sentido é preciso ressaltar a importância da realização de uma exposição retrospectiva da artista no MAM de São Paulo em 1950, notada por Aracy Amaral: “Desde o fim dos gloriosos anos 20, pode-se dizer que o retorno de Tarsila como pintora, aos jornais e à comunicação com o público, se dá somente em dezembro de 1950, com a retrospectiva que Sergio Milliet organiza no Museu de Arte Moderna de São Paulo”³⁷². Nas duas décadas anteriores a atuação da artista foi mais intensa como cronista no “Diário de São Paulo”³⁷³ e como ilustradora³⁷⁴. Como pintora, após sua conhecida produção de forte teor social do início dos anos 30, Tarsila também realizou algumas encomendas, como os retratos de figuras importantes realizados entre 1936 e o início da década de 1940 a pedido de Afonso Taunay, que hoje se encontram no Museu Paulista e

³⁶⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 345.

³⁷⁰ Simioni recupera o pensamento de Christine Planté para argumentar que a excepcionalidade comum nas mitologias de artistas canonizados pode ser especialmente pernicioso no caso de mulheres artistas. Isso porque, para além de descontextualizar o artista de seu meio social, a artista considerada excepcional é acompanhada pela ideia implícita de que as demais mulheres artistas invisibilizadas o foram apenas por uma falta de capacidade e talento. Ver: PLANTÉ, Christine. Femmes exceptionnelles: des exceptions pour quelle règle. *Cahiers du GRIF*, Paris, n° 37/38, pp. 90-111, 1988. Apud SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p.13.

³⁷¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 328.

³⁷² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 390.

³⁷³ Entre 1936 e 1953 Tarsila publicou crônicas regulares no Diário de São Paulo. Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003, p. 385.

³⁷⁴ “Ao mesmo tempo, seu trabalho como ilustradora, iniciado no *Le Formose* de Blaise Cendrars, prosseguiria com as ilustrações para livros de Oswald de Andrade nos anos 20. Já a partir de 1940 – e sobretudo nessa década e na seguinte – se intensificaria sua atividade nesse setor, sempre a caracterizá-la, a linha fluída e mansa, só contornos de figuras, desenhos lineares que se podem relacionar, aliás, com os de Luís Jardim ou Santa Rosa, conhecidos ilustradoras do tempo.”. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 387.

Museu Republicano de Itu³⁷⁵. A artista também havia atuado no Clube de Artistas Modernos (CAM) e no Salão Paulista de Arte Moderna (SPAM) e desenvolveu algumas pinturas com linguagens modernas variadas³⁷⁶. A partir de 1950, Aracy Amaral identifica um realinhamento com temas da década de 1920 – povoados, casarios e paisagens do interior – nomeando esta fase de “neopau-brasil”. Segundo a autora, “Distingue-se esta fase, contudo, da primeira (violenta e onírica acima de tudo) pela suavização das cores. Mas, lentamente, Tarsila reencontra um despojamento cada vez maior, que a levaria às telas de 1963-64, paisagens quase transfiguradas em sua beleza cromática”³⁷⁷. Nenhuma dessas produções se destacou na recepção da época e nem em suas narrativas posteriores. Além da retrospectiva realizada pelo MAM e o prêmio na 1ª Bienal, há apenas um outro momento de maior visibilidade para a artista: Tarsila foi uma das poucas convidadas a realizar um dos painéis da exposição histórica que integrava as comemorações do IV Centenário de São Paulo em 1954³⁷⁸. Nenhuma dessas passagens foi suficiente para realmente alterar a situação de relativa marginalidade da artista, algo que, como vimos, só aconteceu a partir da década de 1960. Mesmo assim, Tarsila era um nome recorrente em exposições coletivas, como no Salão Paulista de Arte Moderna, “o que evidencia o desejo de manter-se atuante como artista, e a obtenção de algum reconhecimento por parte das instâncias oficiais”³⁷⁹.

3.2.2 “Estrada de Ferro Central do Brasil” de 1924

A obra “Estrada de Ferro Central do Brasil” (E.F.C.B.) (Fig.17) foi realizada em 1924 para integrar a conferência-exposição de Blaise Cendrars³⁸⁰ sobre pintura moderna no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no dia 12 de junho daquele ano. A exposição,

³⁷⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 329.

³⁷⁶ Segundo Aracy Amaral: “É um tempo de diversificação de técnica, ausência total de firmeza sobre o caminho a seguir. Sem maior possibilidade de comunicação, Tarsila pintava, apenas, sem a preocupação de imprimir uma unidade ou uma linha à sua produção”. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 381.

³⁷⁷ Idem Ibidem, p. 390.

³⁷⁸ A “Exposição de história de São Paulo no quadro da história do Brasil”, organizada pelo historiador português Jaime Cortesão, contou com pinturas murais dos seguintes artistas: Manuel Lapa, Arcindo Madeira, Arnaldo Pedroso D’Horta, Artur Jorge, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Estrela de Faria, Fernando Lemos, João Maria dos Santos, Nelson Nóbrega e Tarsila do Amaral. Quatro desses painéis, incluindo-se o de Tarsila do Amaral foram recentemente tema de exposição. Veja-se exposição *4º x 4: Obras Restauradas do Quarto Centenário, CCSP, de 12 de julho a 15 de setembro de 2019, com curadoria de Claudia de Brito Lameirinha Bianchi e Vera Maria Porto de Toledo Piza*. Veja-se exposição *Um outro acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*, MAC USP, de 25 de agosto de 2012 a 28 de julho de 2013, com curadoria da autora.

³⁷⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 332.

³⁸⁰ Sobre a presença do poeta francês no ambiente modernista brasileiro na década de 1920 ver: AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernista*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 1997; EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp/Fapesp, 2001.

que foi a primeira a exibir obras da escola de Paris em território nacional, continha: “três obras de Léger, uma de Cézanne, um Gleizes, um Delaunay, três de Tarsila e três de Segall”³⁸¹. As pinturas estrangeiras foram cedidas das coleções particulares de Tarsila, Paulo Prado e D. Olívia Guedes Penteado. Ao participar deste evento sobre pintura moderna, Tarsila era reconhecida nesses termos por um importante intelectual francês, que colocava sua produção em diálogo com o que se fazia na Europa. Em carta à sua filha, Tarsila reconhece esse momento de êxito: “Cendrars fez uma conferência e expôs três telas minhas no meio de outros grandes artistas modernos”³⁸². Não se sabe quais foram as outras duas telas expostas nessa ocasião pela artista, mas segundo Aracy Amaral, “a mais importante das telas presentes [de Tarsila] e que fora feita expressamente para a conferência: E.F.C.B. Em poucos dias, em recorde que a artista jamais quebraria, pois, ao contrário, realizava seus quadros com grande lentidão.”³⁸³.

Desde sua estadia em Paris em 1923, Tarsila vinha buscando uma orientação nacional para sua pintura – a exemplo de “A Negra” e “A Cuca”. Essa disposição se intensificou com o empenho de “redescoberta” do Brasil nas viagens feitas pelo grupo modernista ao Rio de Janeiro e, em especial, a Minas Gerais em 1924³⁸⁴. A importância dessas viagens, motivadas pela presença de Blaise Cendrars, é assinalada na retórica criada pela própria geração modernista. Teria sido a partir de então que Tarsila iniciou uma nova fase de sua pintura, mergulhada em temática nacional e buscando, apesar do diálogo explícito com o cubismo aprendido em Paris, uma linguagem pictórica também nativa com “um caipirismo de formas e de cor”³⁸⁵. Essa fase foi chamada “pau-brasil”, a acompanhar o manifesto literário com este nome lançado naquele mesmo ano por seu companheiro, Oswald de Andrade, que possuía a mesma aspiração brasileira e moderna.

³⁸¹ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 157.

³⁸² *Carta a Dulce*, São Paulo, 15/06/1924. Apud: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 157.

³⁸³ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 157.

³⁸⁴ Na viagem a Minas gerais foram: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, seu filho ainda criança, Mário de Andrade, Dona Olívia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier. Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 152.

³⁸⁵ Essa expressão é usada por Mário de Andrade: “Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau-gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte.” Cf.: ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional*, São Paulo, 21 dez. 1927. Apud AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. Cit., p. 18. A própria Tarsila também endossa a interpretação de suas cores como caipiras: “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinarame depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa-violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco (...) Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna, Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.” Cf. AMARAL, Tarsila do. *RASM (Revista Anual do Salão de Maio)*, São Paulo, 1939, p.31-35. Apud AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 150.

“E.F.C.B” foi realizada pouco tempo após esta viagem e se enquadra nessa produção de Tarsila. A representação geometrizar e bidimensional, típica de uma linguagem cubista aprendida pela artista em sua estadia em Paris, também possui uma simplificação ligada às noções de primitivismo e da chamada pintura ingênua. O tema nacional se expressa nesse caso com uma paisagem de aspecto interiorano cortada pela presença da linha ferroviária. A Estrada de Ferro Central do Brasil, tema da pintura, foi inaugurada em 1858, quando, ainda em um contexto imperial, se chamava Estrada de Ferro D. Pedro II. A ferrovia, que continuava em expansão na primeira metade do século XX, ligava Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e era o principal meio de transporte a conectar essas regiões na época. Não é difícil imaginar que Tarsila possa ter visto uma paisagem deste tipo em sua viagem às cidades mineiras, na qual a artista certamente utilizou este transporte.

Em “E.F.C.B.” a paisagem é disposta em sentido vertical, possuindo certa noção de profundidade pela justaposição dos elementos bidimensionais representados. Na metade inferior da pintura, que corresponderia ao primeiro plano, predominam as estruturas industriais da ferrovia: trilhos, vagões, sinalizações, uma ponte, postes de energia e outras estruturas metálicas. O acúmulo desses elementos, a geometria e o uso de cores mais chapadas e fortes – como o vermelho e o preto – completam o signo de modernidade do tema representado. Estas estruturas elevam-se, perturbando e quase cobrindo a vila de aparência pacata e simples ao fundo. Esta vila localizada no topo da tela é composta por um conjunto de casas coloridas e modestas, dentre as quais se vê apenas uma de cor mais escura, que indica uma construção de madeira, ainda mais rústica. Se destaca nesse conjunto a igreja de aspecto colonial, que completa a ambientação interiorana marcada pela religiosidade. Também se ressaltam as construções de mesmo aspecto interiorano que aparecem mais próximas da ferrovia – sendo possível interpretar a do centro da tela como a estação de trem. Entre as estruturas humanas, salpicam-se árvores e palmeiras. As formas arredondadas da vegetação e do relevo possuem gradações de cor que trazem certo volume e destoam das construções humanas mais retilíneas e planas, trazendo um aspecto idílico para a imagem. Reforçam essa sensação o tratamento azul do céu e o uso das cores “caipiras” de Tarsila, vistas especialmente no uso do rosa e do azul que predominam nas casas.

Como vemos, na obra analisada a temática nacional aparece em uma paisagem que conjuga o ar interiorano e rural com elementos simbólicos de modernidade e progresso. Normalmente se acentuam na produção de Tarsila os elementos considerados tipicamente nacionais, como o ambiente rural, a vegetação e a fauna tropicais. Tudo aquilo que torna o Brasil exótico ao olhar europeu. Mas, em meados dos anos 20, Tarsila também representou em

suas obras ferrovias, trens, bondes, viadutos, postes e outros elementos de modernidade, que ela também associava ao ambiente brasileiro, especialmente São Paulo³⁸⁶.

O tema do progresso e da modernidade, com suas novas máquinas, meios de transporte e velocidade, foi paradigmático para a arte moderna europeia do início do século. No caso de Tarsila, a referência mais direta que se aponta é Fernand Léger, cujo atelier a artista frequentou em 1923. Léger, muito conhecido por seus elementos mecânicos repletos de engrenagens e tubulações, também representou estações de trem e linhas ferroviárias. Mas além dos temas urbanos modernos, “E.F.C.B.” também evoca de Léger a estrutura e racionalização da composição geometrizar. É nesse sentido que percebemos a comparação feita por Vinícius Dantas entre algumas obras de Tarsila com paisagens mais urbanas, nas quais inclui-se “E.F.C.B.”, e a série de quadros “Paysages animés” feitas entre 1922 e 1923 por Léger³⁸⁷. Esta comparação possui limitações bastante evidentes, como a evocação de simplicidade “caipira” ou “ingênua” e a ausência de presença humana na obra da brasileira, mas essas diferenças não escondem a inspiração da composição.

Para além do diálogo com a arte moderna da Europa, o tema de “E.F.C.B.” diz muito sobre a imagem nacional criada por Tarsila e os demais escritores e intelectuais de seu entorno. A análise do catálogo da exposição de 1926 de Tarsila na *Galerie Percier* em Paris, realizada por Simioni, nos ajuda a refletir sobre isso. Neste texto a autora salienta a centralidade do poema “São Paulo”, de Cendrars, que engendrava uma percepção da cidade brasileira como predominantemente urbana e cosmopolita, mas ainda em processo de desenvolvimento, com a permanência de resquícios tradicionais. Nas palavras da autora, “o texto, em suma, não ‘exotiza’ as origens de Tarsila, antes, pelo contrário, a insere numa capital em ascensão, periférica, mas articulada com o presente”³⁸⁸. Como a autora argumenta, a imagem criada para a cidade de São Paulo também refletia a forma como a própria artista queria ser vista na capital artística:

Acredito que a centralidade do poema São Paulo não seja casual. E é importante aqui interpretá-la, pois ela demonstra como Tarsila queria ser percebida, e como Cendrars, em diálogo com a artista, a projetava. Sim, como a “pintora de sua terra”, “a caipirinha dos trópicos”, segundo suas próprias expressões. Mas também como uma artista cuja *naïvité* era fruto não de uma vivência espontânea, inconsciente, mas de uma procura intencional, de um projeto cultural dela e de sua geração.³⁸⁹

³⁸⁶ Alguns exemplos são as obras “São Paulo” de 1924, “São Paulo (Gazo)” de 1924 e “A Gare” de 1925.

³⁸⁷ DANTAS, Vinícius. “Que negra é essa?”. In: Salztein, S. 1997b, p.50. Apud *Catálogo raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base 7 projetos culturais e Pinacoteca do Estado, 2008.

³⁸⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 182.

³⁸⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 184.

Estes valores, expressos por ocasião da exposição, vinham sendo gestados desde o contexto de produção de “E.F.C.B.” e estão presentes na tela de 1924, ainda que esta não represente a cidade de São Paulo. Nesta pintura o contexto interiorano se mostra também atingido pela modernização, criando uma imagem de processo de desenvolvimento para o país como um todo. É inclusive bastante provável que esta obra tenha sido exibida na exposição da galeria francesa³⁹⁰. Mas independentemente disso, ainda se ressalta a presença de Cendrars nesses dois contextos, uma vez que o intelectual francês participou dos diálogos envolvidos na concepção deste modernismo brasileiro, influenciando no rumo das obras de Tarsila, assim como nas de Oswald e Mário de Andrade.

Se de um lado a ferrovia se impõe no quadro como um signo do processo de modernização brasileiro, a pequena vila e sua igreja, ao lado da vegetação tropical, são essenciais como signo de brasilidade, muito valorizado pela geração de Tarsila. Muito se escreveu sobre esse aspecto de valorização nacional do modernismo através de características antes rejeitadas e consideradas como sinais de atraso e subdesenvolvimento. A linguagem criada na pintura e na literatura dessa geração buscou articular formalmente o moderno e o primitivo “caipira” ao representar temas brasileiros. Foi na conjugação destes dois signos, à primeira vista opostos, que uma “modernidade primitiva”³⁹¹ se tornou o valor professado pela geração modernista no intuito de engendrar uma identidade nacional. Segundo Simioni, este valor esteve presente na formação cultural de vários países latino-americanos, como símbolo de uma autenticidade cultural viabilizada pelo encontro de muitas culturas em um contexto de colonização. Sobre estas formas culturais híbridas, a autora escreve: “[...] adquirem valor à medida em que são vistas como autênticas, populares, exóticas e, com tudo isso, são exportadas para as capitais europeias que as legitimam, e, assim, internacionalizam. Entre a modernidade e o primitivismo não existe, portanto, paradoxo; são opostos complementares, faces de um mesmo processo.”³⁹².

Em muitas das obras de Tarsila esta articulação entre moderno e primitivo é apenas formal, diante de temas brasileiros diversos. Em “E.F.C.B.”, assim como em “Palmeiras”, o encontro entre modernidade e tradição está expresso como tema na tela, para além de sua linguagem formal. Já argumentamos que a pintura promove uma percepção de transformação

³⁹⁰ Segundo Aracy Amaral, não é possível identificar quais seriam duas das obras nomeadas como “paisagens” na relação de obras expostas. A autora aventava como possibilidade as telas “E.F.C.B.”, “O Mamoeiro” ou “Carnaval em Madureira”. Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 238.

³⁹¹ Termo usado por Ana Paula Cavalcanti Simioni na análise da obra “A Negra”. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 189.

³⁹² Idem Ibidem.

no país, uma imagem de progresso brasileiro. Mas também podemos salientar que a ferrovia, para além de transformar, também conduz ao conhecimento do interior e sua tradição, como na viagem destes modernistas cosmopolitas a Minas Gerais. Nesse sentido, não poderia ser “E.F.C.B.” também interpretada como uma metáfora para esta cultura moderna que recupera e valoriza o típico nacional? Não podemos interpretar essa tela como a própria representação dessa “modernidade primitiva”?

3.2.3 O terceiro prêmio de pintura nacional

Como dito, no período da 1ª Bienal de São Paulo, Tarsila ainda não havia se consolidado como um dos personagens centrais para a história da arte moderna brasileira. A própria escrita dessa história apenas se esboçava timidamente, mas é sintomático do lugar incerto de Tarsila naquele momento o fato dela não ter recebido um convite especial para participar da Bienal, tendo que se submeter ao júri de seleção³⁹³. A ausência de Tarsila é sentida por alguns críticos. Além de Pedrosa³⁹⁴, que questionava a ausência de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Alberto Guignard e José Pancetti entre os convidados, Antônio Bento escreveu:

Tarsila deveria figurar também como convidada na I Bienal de São Paulo. Sem os seus quadros o panorama do modernismo brasileiro fica sensivelmente desfalcado e incompleto. É certo que a pintora acaba de fazer uma exposição no Museu de Arte Moderna. Mas isso não impedia que figurasse também com vinte quadros na próxima Bienal. Ao contrário, sua mostra feita nos últimos meses permitiria uma seleção criteriosa dos trabalhos que seriam depois apresentados na I Bienal de São Paulo, justamente com os de Di Cavalcanti, Portinari e Segall, que receberam convites especiais.³⁹⁵

Para se submeter ao júri de seleção, Tarsila seleciona para o evento apenas uma obra de sua produção contemporânea, o que segundo Aracy Amaral demonstra uma “ausência de confiança em sua obra atual”³⁹⁶. Certamente esta escolha ultrapassava a insegurança pessoal, uma vez que a retrospectiva de 1950 no MAM inspirou comentários que destacavam a força de sua produção anterior em detrimento de seus trabalhos mais recentes. Tarsila se mostrava assim atenta às críticas que lhe eram feitas, percepção endossada pela mudança de rumo averiguada

³⁹³ No primeiro capítulo da dissertação explica-se a importância dos convites especiais, que consagravam os artistas como grandes mestres da arte brasileira. Ao lado de Tarsila, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Ismael Nery e Alberto Guignard também não foram convidados especiais. Aracy Amaral entende isso como um “espelho do reconhecimento tardio de nossos modernistas”. AMARAL, Aracy. “O acervo do MAC e as Bienais: limites e expectativas”. In: MILLIET, Maria Alice (Org.). *As Bienais no acervo do MAC: 1951-1985, out/dez 1987*, Op. cit., p. 22.

³⁹⁴ Esta declaração já foi mencionada no primeiro capítulo. PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, Homem, arte em crise*. Aracy Amaral [Org.]. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 259-260.

³⁹⁵ BENTO, Antônio. “Tarsila” *Diário Carioca*. 16 set. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

³⁹⁶ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p.392

em suas obras a partir desse momento, com a inauguração da chamada fase “neopau-brasil”, um momento em que a artista voltou aos temas nacionais do pau-brasil e da antropofagia, reformulando-os. As obras enviadas foram “Fazenda” (Fig. 71), de 1950, ao lado de duas obras da década de 1920, a vencedora “E.F.C.B.” de 1924³⁹⁷, e “O lago” (Fig. 72), de 1928³⁹⁸, sendo as três obras de poéticas distintas. “E.F.C.B.”, analisada anteriormente, se enquadra na produção pau-brasil da artista. “O lago”, por outro lado, é uma obra identificada como parte da produção antropofágica da Tarsila. A tela apresenta uma paisagem natural monumentalizada que se aproxima do surrealismo, mas concentra-se em uma vegetação e cores que exploram a ideia de algo tipicamente brasileiro. Busca-se uma brasilidade através de uma natureza selvagem e impetuosa. Já “Fazenda”, segundo Aracy Amaral³⁹⁹, marcava o início da fase “neopau-brasil” da pintora. De fato, a obra representa uma paisagem interiorana com uma vegetação típica abundante que remete ao ambiente caipira, importante símbolo de brasilidade explorado na década de 1920 pela artista. Entretanto, a poética dessa obra de 1950 se afastava da linguagem mais geométrica de 1920, apresentando uma certa noção de profundidade. A referência ao cubismo continua presente, ainda que sutil, com a presença de linhas oblíquas formadas por secções de cor⁴⁰⁰. As cores também são menos ousadas, apesar de ainda explorar os tons de rosa e azul claros, também associados a uma qualidade caipira.

Como se vê, a estratégia de Tarsila para o evento consistiu em enviar três obras de linguagens e momentos distintos, mas que tinham em comum uma temática com preocupação nacional, demonstrando um conhecimento da valorização da brasilidade naquele contexto⁴⁰¹. A escolha de “E.F.C.B.” entre as demais obras da artista é muito interessante. Dentre as três imagens do país que as obras simbolizam, o júri optou por aquela que evocava uma modernidade – ainda que já histórica – que ultrapassava a caracterização nacional pela paisagem caipira e pela vegetação exótica. A obra evoca uma imagem urbana e moderna a se imiscuir no ambiente brasileiro, bastante estereotipado. O diálogo entre esta imagem e os valores da Bienal é bastante evidente. Como já foi dito, o evento como um todo também tencionava construir para o Brasil uma imagem cosmopolita, que inseriria o país, e em especial São Paulo, no diálogo artístico, econômico e político mundial.

³⁹⁷ No Catálogo de exposição da Bienal de São Paulo esta obra aparece datada de 1942, certamente um erro de digitação, pois não se encontra em seu catálogo raisonné outra obra com esse nome. *Catálogo raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base 7 projetos culturais e Pinacoteca do Estado, 2008.

³⁹⁸ CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 59.

³⁹⁹ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p. 392.

⁴⁰⁰ Esta solução é mais forte em outras telas da artista desse período, como em *Paisagem com cavalo* de 1950. O uso de linhas diagonais, ainda que bem menos marcadas, lembram os retratos da artista feitos no início dos anos 20 e, com maior distância, a pesquisa de Samson Flexor.

⁴⁰¹ Uma preocupação muito observada nas críticas feitas ao prêmio de Danilo Di Prete, por exemplo.

Também devemos olhar com maior atenção para o caráter histórico desta premiação. Para além da simples datação da obra, deve-se observar que sua linguagem plástica também se encontrava bastante “ultrapassada”, no sentido de que não correspondia ao que os artistas brasileiros, incluindo-se a própria Tarsila, buscavam desenvolver naquele período. Por outro lado, a linguagem da obra poderia responder ao que era produzido em 1951 em um sentido de gênese. Este fator certamente foi levado em consideração pelos críticos do júri de premiação, que nessa escolha descartou as prerrogativas de novidade de todo o evento⁴⁰². Levando isso em consideração, é especialmente significativo que a obra tenha sido um prêmio de aquisição, e não tenha sido mencionada na disputa pelo primeiro prêmio, concedido a Danilo Di Prete. Como prêmio regulamentar de pintura, uma obra do modernismo histórico brasileiro entraria em completa contradição com a proposta do evento. Entretanto, como prêmio de aquisição, apesar de também aparentar um desvio, a premiação possibilitava a incorporação ao acervo do antigo MAM de uma obra importante para a história da arte moderna brasileira.

A intenção de incorporação da obra no acervo do museu com certeza foi o principal estímulo dessa escolha do júri, ainda que não encontremos depoimentos diretos que o explicitem. A disposição por parte do antigo MAM em adquirir obras de Tarsila da década de 1920 se manifestou de maneira contundente em 1951, quando além do prêmio de aquisição de *E.F.C.B.*, o museu adquiriu a obra *A Negra*, de 1923, diretamente da artista, e recebeu a doação de *Floresta*, de 1929, realizada por André Dreyfus (1897-1952)⁴⁰³. As incorporações de *A Negra* e *Floresta* certamente estão relacionadas à exposição retrospectiva realizada naquele museu em dezembro de 1950⁴⁰⁴. Ao olhar para essas três obras como conjunto, pode-se verificar uma intenção de reconstruir uma narrativa da produção de Tarsila na década de 1920, seu período considerado áureo. *A Negra* marca o início do diálogo da artista entre a arte moderna aprendida na Europa, trazendo como referência o primitivismo e o cubismo, e o desejo de expressão nacional – para Aracy Amaral esta obra já contém traços de sua pesquisa antropofágica desenvolvida no final daquela década⁴⁰⁵. *Floresta* se enquadra totalmente em sua poética antropofágica, com uma natureza agigantada, de influência surrealista. Com a incorporação de *E.F.C.B.* através do prêmio da Bienal, a instituição passaria também a responder à produção Pau-Brasil da pintora.

⁴⁰² Inclusive nas justificativas relacionadas à escolha conturbada do Primeiro Prêmio de Pintura Nacional.

⁴⁰³ Médico e biólogo brasileiro renomado que participou da fundação da Universidade de São Paulo. Além de lecionar na instituição, foi diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras entre 1943 e 1947.

⁴⁰⁴ Nessa exposição *A Negra* e *E.F.C.B.* foram exibidas, *Floresta* não. CAT. EXP. *Tarsila: 1918 – 1950*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950.

⁴⁰⁵ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit., p.120.

Para compreender o prêmio de aquisição de *E.F.C.B.* também é necessário ressaltar o papel de Sérgio Milliet, que compunha o júri de premiação e foi um de seus principais defensores. Milliet fez parte do núcleo do modernismo paulista na década de 1920 e, assim como Mário de Andrade, permaneceu defendendo a centralidade da figura de Tarsila em seu sentido histórico durante os anos em que a artista foi menos requisitada⁴⁰⁶. O crítico foi o organizador da exposição retrospectiva de Tarsila em 1950 no antigo MAM de São Paulo e também foi responsável pelo pequeno volume sobre a artista publicado em 1953 como parte da coleção *Artistas Brasileiros Contemporâneos* daquela mesma instituição e dirigida pelo próprio Milliet. Apenas estes dois exemplos já refletem o quanto Milliet agiu, valendo-se de seu poder institucional, a favor de um reconhecimento histórico da artista. O seguinte trecho de seu texto no catálogo de 1950 é explícito nesse sentido:

Uma exposição retrospectiva da obra de Tarsila não é apenas uma justa homenagem a uma pioneira do movimento de libertação artística brasileiro, é também uma primeira tentativa de revisão de valores após a anarquia de dois decênios. Trata-se agora de ver o que merece ficar e em que lugar deve ficar.⁴⁰⁷

Como podemos ver, Milliet não apenas levanta uma bandeira de valorização de Tarsila, como critica a falta de reconhecimento dela e, possivelmente outros artistas, nas décadas de 1930 e 1940. No mesmo texto, Milliet faz um percurso pela trajetória da artista abrangendo apenas os períodos que considera “indispensáveis ao entendimento da obra de Tarsila”: a produção dos anos 20, destacando-se a pintura pau-brasil e a antropofagia, e a fase social do início da década de 1930. A mesma seleção foi seguida pela historiografia posterior. Especificamente sobre a pintura pau-brasil o crítico escreve:

Apesar de ‘Pau-Brasil’ não ter tido seguidores e aparecer agora, na história da pintura brasileira, como uma manifestação isolada, sua influência foi sensível, completando e ampliando os conhecimentos trazidos por Segall, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, introduzindo novas soluções de ordem cubista, expressionista e surrealista.⁴⁰⁸

Percebe-se por este trecho que para Milliet as obras pau-brasil de Tarsila não possuíam valor apenas por si próprias, mas também por terem, em sua visão, contribuído para o desenvolvimento da arte moderna brasileira. Na visão de Milliet, enquanto jurado, certamente a escolha de *E.F.C.B.* poderia responder em certo sentido ao argumento de novidade da Bienal de São Paulo, não apenas por ter tido em sua época este valor, mas por certamente impactar aquilo que foi desenvolvido posteriormente no Brasil, incluindo-se o que de mais novo existia

⁴⁰⁶ A proximidade entre o crítico e a artista aparece, por exemplo, no retrato de Sérgio Milliet feito por Tarsila em 1923 chamado *Retrato azul (Sérgio Milliet)*. Segundo o próprio crítico, eles se conheceram em Paris em 1923, quando a artista se familiarizava com o cubismo, tendo aulas com André Lhote, Fernand Léger e Albert Glazes. Cf. CAT. EXP. *Tarsila: 1918 – 1950*, Op. cit.

⁴⁰⁷ Idem Ibidem.

⁴⁰⁸ Idem Ibidem.

no momento da Bienal. Por outro lado, em sua atuação posterior como diretor artístico da Bienal, Milliet foi o que ao ocupar este cargo mais se comprometeu em trazer para o evento uma perspectiva histórica e didática da arte moderna. Isso demonstra que, apesar da perspectiva inicial de novidade da Bienal de São Paulo, em sua atuação no evento o crítico demonstrou uma inclinação à preocupação histórica, que também poderia ter se manifestado na escolha de Tarsila. De qualquer maneira, certamente Milliet foi uma das figuras engajadas com a escolha de *E.F.C.B.* enquanto prêmio de aquisição, se preocupando em garantir para o acervo do museu uma obra que ele consideraria importante para uma narrativa histórica da arte moderna brasileira.

Apesar de menos engajados que Milliet no reconhecimento do papel de Tarsila do Amaral, Lourival Gomes Machado e Tomás Santa Rosa, os outros membros brasileiros do júri, também a identificavam como uma figura importante do início da arte moderna do país. Santa Rosa cita o nome de Tarsila junto a Anita Malfatti e Emiliano Di Cavalcanti como precursores que compunham “essa brigada de choque histórica, que preparou o caminho para as primeiras manifestações de arte moderna, no Brasil”⁴⁰⁹. E Gomes Machado em “Retrato da Arte Moderna do Brasil” de 1947 se pauta, segundo Ana Avelar, na narrativa do modernismo brasileiro criada por Mário de Andrade, na qual a geração do Modernismo de 1922, incluindo-se Tarsila, possui papel fundador. O papel de Tarsila nesse texto é explicado pela autora:

Tarsila é o exemplo ideal ‘de um desejo de nacionalismo autêntico’, que une, ao mesmo tempo, uma linguagem atualizada e o assunto brasileiro “para construir uma obra que abriria os olhos de tantos intelectuais às virtudes inspiradoras da terra”.⁴¹⁰

Não é difícil especular que a parcela internacional do júri de premiação também simpatizaria com a obra de Tarsila. Como dito, durante os anos 1920 Tarsila havia sido muito habilidosa em atender a um gosto pelo exótico do ambiente artístico parisiense. Apesar da distância temporal considerável entre a 1ª Bienal e os anos em que Tarsila circulou em Paris, não é difícil imaginar que o apelo ao exótico ainda faria sucesso com os críticos vindos da Europa. Infelizmente o único comentário encontrado sobre o prêmio de Tarsila de um desses críticos é muito breve e não permite nenhuma análise nesse sentido. Jacques Lassaigne apenas menciona o nome da artista, ao lado de Maria Leontina e Heitor dos Prazeres, como escolhas acertadas do Júri ao buscar forças mais jovens, flexíveis e espontâneas⁴¹¹. Apesar da obra e a

⁴⁰⁹ Esta passagem se encontra em uma palestra dedicada a Di Cavalcanti na abertura de sua exposição retrospectiva de 1954 no MAM do Rio de Janeiro. C.f.: BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982. Em buscas pela hemeroteca e nos textos selecionados em *Santa Rosa em cena*, não encontramos nenhum artigo do crítico dedicado à Tarsila.

⁴¹⁰ AVELAR, Ana Cândida. Op. cit., p. 61.

⁴¹¹ LASSAIGNE, Jacques. “Les leçons de la 6e Biennale de Sao Paulo”, Op. cit.

artista não corresponderem ao termo “jovem” e não ser explorada no texto, sua menção é um sinal de aprovação por parte do crítico francês, que optou por omitir o nome de Danilo Di Prete.

Jorge Romero Brest, crítico argentino também participante do Júri, faz um comentário maior sobre sua presença. Mas curiosamente, o crítico menciona as outras duas obras da artista e não a premiada:

Uma grande tela de Tarsila do Amaral, datada de 1928 - qualidade e estilo - informa ao espectador que não está ciente da evolução da arte moderna no Brasil em seus magníficos começos. Pena que a paisagem datada em 1950 não esteja à altura daquela tela. Algo semelhante teria acontecido se a maioria dos bons pintores que expõe houvessem exibido alguma obra de anos atrás (tradução nossa).⁴¹²

Ainda que citando apenas a obra de 1928, “O lago”, Brest expõe sua preferência pelo trabalho mais antigo da artista, que para ele representava o começo magnífico da arte moderna do Brasil. Sua crítica ao trabalho mais atual de Tarsila, “Fazenda” de 1950, é, ao seguir o texto, estendido a outros artistas: José Pancetti, Alfredo Volpi, Alberto Guignard e Flávio de Carvalho. Para Brest haveria, naquele momento, uma queda de qualidade das pinturas de artistas modernos não apenas brasileiros, como argentinos, chilenos, uruguaios e mexicanos. Mesmo não mencionando “E.F.C.B.”, o texto do crítico apresenta uma simpatia pelas obras do primeiro modernismo de Tarsila apresentadas na Bienal, o que, ao lado da ampla crítica às pinturas exibidas no evento, indica uma possível inclinação e aceitação em sua escolha para o prêmio.

Segundo Maria Eugênia Franco, entretanto, a escolha de Tarsila teria sido resultado da indicação e orientação dos membros brasileiros do júri⁴¹³. Apesar de não se dedicar a examinar a obra e premiação de Tarsila, a crítica afirma que esta foi “uma das mais aplaudidas decisões do júri da Bienal”. Realmente não foram encontradas notícias da época que se posicionassem contra sua premiação, apesar de seu caráter histórico divergir do princípio de novidade da Bienal.

Além das figuras intelectuais que apoiavam a artista, também é de se notar a proximidade de Tarsila do Amaral com os quadros administrativos do antigo MAM de São Paulo e da Bienal. Essa relação se manifesta desde o início da instituição, quando a artista figura

⁴¹² “Una gran tela de Tarsila do Amaral fechada em 1928 – calidad y estilo – informa al espectador que no está al corriente de la evolución del arte moderno en Brasil sobre los magníficos comienzos. Lástima que el paisaje fechado em 1950 no esté a la altura de aquella tela. Algo similar habría ocurrido si la mayoría de los buenos pintores que allí exponen hubieran mostrado alguna obra de hace años. In: BREST, Jorge Romero. Op. cit.

⁴¹³ Franco menciona isso ao especular que a falta desta orientação havia resultado no “erro” do júri de premiação na escolha de Danilo Di Prete para o primeiro prêmio de pintura (ver capítulo 3.1). Cf. FRANCO, Maria Eugênia. “A Primeira Bienal de São Paulo: IV- O Júri e os prêmios nacionais” O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 out. 1951.

no Conselho de Administração do antigo MAM⁴¹⁴. Dos 16 membros que aparecem na lista do conselho na escritura de fundação do museu, apenas Tarsila é artista. Isso indica que sua presença foi solicitada mais pela sua atuação no mundo artístico, enquanto parte de uma elite tradicional paulista. Também existem proximidades significativas em relação ao ambiente da própria Bienal. Em primeiro lugar, destaca-se que nesse momento Tarsila estava em um relacionamento com Luís Martins, jornalista e crítico de arte que compôs o Júri de Seleção do evento. Assim como devemos apontar que, por correspondência⁴¹⁵, Ciccillo Matarazzo recorreu à artista na tentativa de angariar a doação de um prêmio de cinquenta mil cruzeiros junto a Samuel Ribeiro⁴¹⁶ no momento inicial de organização do evento. Nesta carta, Ciccillo menciona inclusive o envio de alguns dados e documentos sobre a Bienal para a realização desta tarefa. Sobre estas relações é preciso esclarecer que não há qualquer evidência de que Luís Martins tivesse alguma influência sobre o Júri de Premiação. Enquanto que a proximidade de Tarsila e Ciccillo apenas indica sua presença nesse ambiente e que sua escolha como premiada possivelmente não seria rejeitada pelo grande patrono da Bienal. Mas também não há razões para acreditar que o prêmio tenha surgido dessa proximidade, como em outros casos se sugeriu, uma vez que, como vimos, havia um considerável respaldo crítico em sua escolha.

Por fim, falta ainda refletir sobre o impacto que a premiação de Tarsila do Amaral na 1ª Bienal de São Paulo teve em sua trajetória. Como já foi explicado anteriormente, sua premiação no evento foi um dos poucos momentos de maior visibilidade da artista durante a década de 1950. Com o anúncio do prêmio, seu nome ganhou maior circulação nos jornais da época, havendo inclusive ao menos uma matéria dedicada exclusivamente à artista⁴¹⁷. Entretanto, este episódio não foi suficiente para de fato reavivar por completo a presença de Tarsila no circuito artístico dos anos 50. Prova disso é sua ausência na delegação brasileira da Bienal de Veneza

⁴¹⁴ Cf. BARROS, Regina Teixeira de, Op. cit., p. 109. Barros analisa a escritura da Fundação de Arte Moderna, documento inédito, localizado no 4o Registro de Títulos e Documentos da cidade de São Paulo. Nessa lista é observada a presença de três mulheres: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Carlos Pinto Alves, Maria Guedes Penteado de Camargo, Sérgio Milliet da Costa e Silva, Tarsila do Amaral, Eduardo Kneese de Mello, Luiz Saia, Francisco de Almeida Salles, Rino Levi, André Dreyfuss, Mario Graciotti, General Paulo de Figueiredo, Yolanda Penteado Matarazzo, Costabile Matarazzo, Paulo Matarazzo e Giannicola Matarazzo.

⁴¹⁵ Carta de 27 mar. 1950 de Ciccillo a Tarsila. Documento presente no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

⁴¹⁶ Samuel Ribeiro era parte de uma família influente da elite paulista e colaborou na implantação do Museu de Arte de São Paulo. Possivelmente era próximo de Tarsila, o que transparece no depoimento da artista sobre o momento em que Ribeiro adquiriu de suas mãos “O enigma de um dia” de De Chirico. Como Aracy Amaral registra: “[Samuel Ribeiro foi] ‘extremamente generoso’ segundo a artista pois escolheu de uma lista a obra de valor mais alto, quando a pintora, necessitada de dinheiro para sua viagem à Europa em 1931, colocou-o à venda. No entanto, ainda segundo Tarsila, ‘guardou-o sobre um armário pois tinha comprado por gentileza’.” Cf. AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 22.

⁴¹⁷ José Tavares de Miranda escreveu uma longa reportagem sobre “a importância de sua contribuição no movimento artístico do Brasil”, com um resumo de sua trajetória. Ver: MIRANDA, José Tavares de. “Tarsila, prêmio de pintura da I Bienal de São Paulo”, *Folha da manhã*, 1 dez. 1951.

de 1952, quando todos os demais premiados de pintura foram convidados – o que aponta mais uma vez para a especificidade de sua premiação. Também é de se notar a presença insignificativa de Tarsila nas bienais subsequentes. Na segunda edição do evento, em 1953, Tarsila ainda exibiu cinco pinturas⁴¹⁸, dessa vez trabalhos recentes, além de participar, a convite de Sérgio Milliet, da comissão artística ao lado de Mário Pedrosa e Flávio de Carvalho. Nessa ocasião recebeu uma dura crítica de Mário Pedrosa sobre as pinturas que exibiu no evento:

Havia ainda que falar em Tarsila do Amaral. A veterana do modernismo, a primeira artista que revolucionou realmente a nossa pintura, substituindo os processos acadêmicos de perspectiva, do claro-escuro e do esforço por uma pintura plana, feita de contrastes de tons e de formas recortadas e frontais, não repetiu a *performance* da primeira Bienal, onde foi, com toda justiça, um dos premiados na representação brasileira, graças ao seu excelente quadro *E.F.C. Brasil*. Desta vez ela quis voltar deliberadamente à fase inicial de Pau Brasil, quando nos deu imagens de sabor popular cheias de um otimismo que um crítico parisiense perverso chamou nos idos vinte de “escolar”. Hoje, porém, aquelas cabeças, aquelas paisagens arrumadinhas, em cores popularescas, reproduzidas de há vinte anos, como uma volta deliberada à infância, são como papel de cor desbotado, e não traduzem nenhum otimismo, nem mesmo escolar; ao contrário, infundem uma estranha sensação de um faz-de-conta que acaba causando irreparável melancolia.

A obra do artista é irreversível como as águas do rio; tentar refazer as fases felizes do passado é sempre factício e fictício. Tarsila, tão genuína, não soube resistir a essa tentação sentimental e no fundo pueril. Foi um erro. Um artista ou “evolui” dentro de sua própria arte, aprofundando os meios de expressão, afinando o estilo ou apurando a linguagem a que atingiu, ou involui. Agora, evolui por querer, voltar ao passado por querer, ou não mudar e marcar passo por querer, significa a mesma coisa: involuir ou perder-se.⁴¹⁹

Neste trecho observa-se que Pedrosa foi favorável à premiação histórica de *E.F.C.B.*, mas não vê com bons olhos a tentativa da artista de retomar na década de 1950 sua produção de 1920. Após esta passagem de pouco êxito no evento, pela falta de visibilidade que recebeu, Tarsila permaneceu quase 10 anos sem exibir na Bienal. Isso mudou apenas em 1963, quando a artista obteve um verdadeiro reconhecimento da instituição com uma sala especial⁴²⁰.

Se o prêmio de Tarsila na 1ª Bienal de São Paulo teve poucas consequências para o reconhecimento da artista durante a década de 1950, o mesmo não se pode dizer a longo prazo. Com certeza a principal e maior consequência deste prêmio foi a institucionalização da obra *E.F.C.B.* de 1924, que se tornou uma das obras com maior importância e visibilidade do MAC

⁴¹⁸ Na 2ª Bienal de São Paulo, Tarsila do Amaral exibiu as seguintes pinturas de 1953: “Fotografia”, “Marinha”, “Mercado”, “Povoação” e “Subúrbio”.

⁴¹⁹ PEDROSA, Mário. “Dentro e fora da Bienal”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 54.

⁴²⁰ Também foi apenas nesse ano que Anita Malfatti recebeu uma sala especial em sua homenagem. Nessa edição também receberam salas especiais: Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Paulo Rossi Osir, Anatol Wladyslaw, Arthur Luiz Piza, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Isabel Pons, Lygia Clark, Manabu Mabe, Wega Nery.

USP⁴²¹. A presença da obra neste museu beneficia a instituição e garante o acesso público a uma pintura importante da história da arte moderna brasileira, enquanto sua própria notoriedade também é endossada por esse respaldo institucional.

3.3 A premiação de Prunella Clough

A artista britânica Prunella Clough (1919-1999) recebeu o segundo prêmio de gravura estrangeira na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Seu conjunto de litografias, “Medusa” (*Jelly fish* - Fig. 33) de 1949, “Milho” (*Sweet-corn* - Fig. 34) do mesmo ano, “Natureza-morta com pêra” (*Still life with pear* - Fig. 35) de 1950 e “Planta em estufa” (*Plant in a Greenhouse* - Fig. 36), também de 1950, entraram para o acervo do antigo MAM como prêmio de aquisição no valor de 10.000 cruzeiros, doados por T. Janer Comércio e Indústria. Nessa ocasião, a litografia “Rede para enguias” (*Eel net* - Fig. 37) de 1949, também foi incorporada ao acervo do museu, como parte do conjunto de gravuras doadas pelo British Council para a instituição. Clough também expôs uma pintura no certame, “Estufa no inverno” (*Greenhouse in the winter* - Figs. 73 e 74) de 1949, que além de mesmo tema de uma das gravuras, apresenta uma solução compositiva muito semelhante.

As obras de Clough faziam parte do conjunto de litografias apresentadas pela delegação britânica como forma de compensar seu envio improvisado e reduzido de obras, justificado pela coincidência do evento brasileiro com a organização do Festival da Grã-Bretanha. Como foi explicado no primeiro capítulo, este conjunto foi apresentado por Sir Ronald Adam no texto da delegação do país como uma forma de ilustrar o trabalho destes artistas, especialmente no campo da pintura⁴²². Lemos esta declaração como uma clara manifestação das hierarquias de manifestações artísticas presente no contexto da Bienal, que desvalorizava a gravura.

Clough é a única artista mulher que participou da delegação britânica nessa edição da Bienal, e conseqüentemente a única artista mulher da doação do British Council ao antigo MAM⁴²³. Ao mesmo tempo também é a artista britânica que ganha mais destaque na premiação

⁴²¹ Um dos signos dessa relevância se encontra na grande quantidade de cartas pedindo autorização do uso de imagem da obra arquivadas na Seção de Catalogação do MAC USP.

⁴²² ADAM, Ronald. “Grã-Bretanha”, in: CAT. EXP. 1ª Bienal de São Paulo, op. cit., p. 139.

⁴²³ Se considerarmos que a delegação britânica foi formada a partir do acervo do British Council, como já foi esclarecido anteriormente, este dado pode trazer informações sobre o perfil desse acervo em termos de presença feminina naquele momento.

do evento⁴²⁴. Ou seja, apesar de ser uma exceção enquanto mulher na delegação britânica, seu desempenho no evento deve ser lido na chave da consagração, demonstrando a complexidade da presença feminina na Bienal.

3.3.1 Prunella Clough

Cara Prunella Clough-Taylor, nascida em Londres em 1919, foi uma artista e professora influente no ambiente inglês do pós-Segunda Guerra. Conhecida principalmente por seu trabalho enquanto pintora, produziu até o ano de sua morte, em 1999. Neste mesmo ano, ainda em vida, recebeu o prêmio *Jerwood Painting Prize*⁴²⁵, o marco de maior prestígio de sua carreira, uma vez que, ainda que tenha sido reconhecida cedo por seus pares e um pequeno grupo de críticos e colecionadores, ela nunca se tornou amplamente conhecida e nem costuma ser lembrada nas grandes narrativas da arte moderna⁴²⁶. Este reconhecimento restrito pode ser relacionado, em parte, a uma vontade da própria artista, que se mantinha reservada, concedendo pouquíssimas informações biográficas. Esse comportamento se intensificou após sua consolidação no ambiente artístico inglês, quando a artista negou entrevistas e até mesmo recusou convites para exposições. Essa excentricidade era viabilizada pela sua condição financeira familiar. Clough era a única herdeira de seus pais, que tinham uma linhagem aristocrática⁴²⁷. Esta origem social poderia inclusive explicar sua atitude reservada, uma vez que a aristocracia inglesa, diferentemente da burguesia, possuía uma cultura de preservação da vida privada. Mesmo com estabilidade financeira a artista, em paralelo com sua produção, lecionou a vida toda: na *Chelsea School of Art* entre 1949⁴²⁸ e 1969, e em Wimbledon entre 1966 e 1997. Também é interessante mencionar que Clough era sobrinha, por parte de mãe, de Eileen Gray (1878-1976), importante arquiteta e designer do início do século. Apesar de distante durante a formação de Clough (Gray morava em Paris naquele momento), a artista cuidou da tia durante a velhice e foi responsável pela organização de seu arquivo e memória.

⁴²⁴ Robert Adams, também da delegação britânica foi selecionado para o terceiro prêmio de gravura pelo conjunto de três litografias (ver capítulo 2).

⁴²⁵ Prêmio de alto valor monetário promovido pela *Jerwood Foundation* que, de 1994 a 2003, premiou pintores do Reino Unido anualmente, tendo como critério originalidade e excelência.

⁴²⁶ A artista não é nem mencionada no livro de Giulio Carlo Argan, por exemplo. Ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴²⁷ Por parte de pai, Prunella descendia de uma longa linhagem de sobrenome Clough, enquanto que por parte de mãe era descendente de aristocratas anglo-irlandeses, os Gray. SPALDING, Frances. *Prunella Clough: regions unmapped*. Farnham, Lund Humphries Publishers Ltd., 2011, p. 11 – 12.

⁴²⁸ Esta é a data que aparece na biografia de Frances Spalding, mas no catálogo organizado pela Tate, a data de início de sua atividade docente é 1956. Ver: SPALDING, Frances. *Prunella Clough: regions unmapped*. Farnham, Lund Humphries Publishers Ltd., 2011 e CAT. EXP. *Prunella Clough*. Londres: Tate publishing, 2007.

Clough também organizou seu próprio arquivo, hoje mantido pelo museu britânico *Tate Britain*, que possibilitou pesquisas e a organização de sua biografia póstuma⁴²⁹. Ao longo da década de 1950 a artista foi desenvolvendo uma linguagem mais abstrata, que passou por vários momentos durante sua longa e produtiva trajetória até o final do século. Entretanto, pelo menos até 1953, sua produção era figurativa e associada aos ambientes artísticos ingleses do neorromantismo e realismo.

Buscando um maior entendimento das litografias de Clough premiadas na 1ª Bienal de São Paulo, percorremos resumidamente a trajetória da artista na técnica. Mais do que apenas localizar a produção premiada, também se sugere o intuito de refletir sobre o papel da gravura em sua trajetória artística, permitindo uma ponderação acerca do discurso do British Council – que não sabemos em que medida estava em conformidade com o papel da gravura para estes artistas – assim como reflexões sobre sua sociabilidade artística enquanto mulher.

Prunella iniciou sua formação artística na *Chelsea School of Art* em 1937, momento em que também frequentou a *Academy of Fine Arts* de Amédée Ozenfant. A Segunda Guerra Mundial interrompeu seus estudos, e durante estes anos atuou na Secretaria de Informação de Guerra, desenhando gráficos e mapas. Deu continuidade a sua formação entre 1946 e 1949, frequentando a *Camberwell School of Art*. Apesar da formação variada que ela obteve destas instituições – tendo estudado desde técnicas mais comerciais, como design, tipografia e impressão em tecido, até desenho e escultura (tendo Henry Moore como seu professor) – segundo Frances Spalding, Clough começou a fazer gravuras entre 1947 e 1948, após o início de seu envolvimento com a *Society of London Painter-Printers*. Esta organização era um desdobramento do centro de arte/galeria *Miller's*⁴³⁰, localizado em Lewes, na Inglaterra. Ambas as iniciativas eram dirigidas pelas irmãs Miss Caroline Lucas e Mrs. Frances Byng-Stamper, conhecidas como “*Ladies of Miller's*”. A *Society of London Painter-Printers* foi fundada através da parceria entre a *Miller's*, que havia iniciado um trabalho de impressão de litografias de artistas contemporâneos em 1945, com a *Redfern Gallery*. Em conjunto, estas instituições organizaram exposições anuais de litografia a partir de 1948. O trabalho era normalmente feito

⁴²⁹ Existem poucos livros escritos sobre Prunella Clough, sendo os mais completos: SPALDING, Frances. Op. cit. e CAT. EXP. *Prunella Clough*. Londres: Tate publishing, 2007.

⁴³⁰ A *Miller's* foi criada em 1941, em plena Segunda Guerra Mundial. Apesar das circunstâncias, através do alto prestígio social das irmãs e do investimento financeiro que conseguiam arremeter, a galeria foi um centro artístico muito importante do período, exibindo artistas britânicos, como Vanessa Bell, Duncan Grant, Henry Moore e Barbara Hepworth, e artistas estrangeiros, como Picasso, Renoir, Matisse. SHONE, Richard. 'The Ladies of Miller's'. Eastbourne. *The Burlington Magazine*, v. 131, n. 1036 (Jul., 1989), pp. 501-502. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/883823>. Acesso em: 20 maio 2019.

em etapas: a imagem era desenhada pelo artista em um papel próprio para transferência e, após o envio para Chiswick, ou até mesmo Paris, o desenho era transferido por terceiros para a pedra litográfica e prensado.

Segundo Spalding, Prunella se lembrava de que, ao ser apresentada às irmãs – possivelmente através de Robert Colquhoun e Robert MacBryde – fez poucas litografias à distância, e logo em seguida comprou sua própria prensa, desejando ter controle de todo o processo⁴³¹. Prunella fez declarações dizendo que aprendeu gravura sozinha através de livros e, segundo a autora britânica, de fato se encontram em seu arquivo anotações sobre a técnica, retiradas principalmente do livro de David Cummming publicado em 1932, *Handbook of Lithography*⁴³². É interessante notar que o livro se destinava à produção industrial, de larga escala, e não à prática artística. Como se esclarece na introdução, o livro se pretendia um tratado prático que visava reunir o conhecimento do processo como um todo, destinado tanto ao desenhista quanto ao gravador, com o objetivo de manter o alto padrão de qualidade da litografia em todo o Reino Unido⁴³³.

Apesar da origem e uso industrial corrente da litografia na metade do século XX, como técnica de reprodução, seu uso artístico aparece desde muito cedo – Goya é um dos primeiros artistas lembrados por se utilizar da técnica, e durante este mesmo século foi uma das técnicas reprodutíveis exploradas em experimentações da arte moderna. Entretanto, no ambiente inglês os primeiros ateliês de gravura abertos para artistas datam do final da década de 1950, como o Curwen Studio, importante ateliê de litografia experimental fundado por Stanley Jones e Herbert Simon em 1958⁴³⁴. Diante deste cenário, a atitude ousada e certamente pouco usual de Clough de adquirir uma prensa própria foi a maneira encontrada pela artista para ter acesso a todo o processo, o que inclusive poderia permitir uma atividade mais experimental. Com esta facilidade, este se tornou um período fértil de produção de litografias da artista.

É admirável que Clough tenha aprendido e desenvolvido a técnica de litografia sozinha. Apesar da proximidade com o desenho no processo de gravar a pedra, a técnica é complexa e requer o conhecimento e a manipulação de várias reações químicas, demandando também muita organização e limpeza. As anotações encontradas do estudo da técnica feito pela artista

⁴³¹ SPALDING, Frances. Op. cit., p. 78.

⁴³² Idem Ibidem, p. 78 e 79.

⁴³³ *Handbook of Lithography*

⁴³⁴ Em Nova York, o “The Printmaking Workshop” fundado por Robert Blackburn em 1948 contava com aulas de litografia, mas principalmente incentivava a experimentação dos artistas, funcionando como um espaço cooperativo.

demonstram essa complexidade, incluindo notas sobre tintas e papéis de transferência, giz, verniz, goma arábica e ácidos, entre vários outros materiais⁴³⁵.

A independência de Clough com a técnica é ainda mais digna de nota, uma vez que a sociedade ocidental da época via grande parte deste trabalho como essencialmente masculino. A pesquisa de Christina Weyl chama atenção para os estereótipos e normas de gênero imbuídos no trabalho de execução de gravuras em metal, em que algumas técnicas e etapas do trabalho eram extremamente romantizadas pelo uso da força e associados à masculinidade. Apesar da existência de algumas particularidades próprias da técnica analisada pela historiadora da arte, alguns dos elementos vistos como masculinos são compartilhados com a litografia.

O uso da prensa é o principal deles. Segundo a autora, este era um trabalho que era associado à força e à demonstração de masculinidade. Em sua pesquisa sobre o Atelier 17, Weyl não encontrou fotos com mulheres operando a prensa e sempre que estas artistas apareciam, havia homens por perto, dando a ideia de que havia uma supervisão. Apesar dessas imagens não significarem uma proibição e nem que estas mulheres artistas não tenham trabalhado com a prensa, isso é extremamente simbólico dos valores envolvidos nessa etapa do trabalho. Podemos imaginar também que se o uso da prensa era associado ao masculino pela romantização da força, na técnica litográfica o elevado peso da pedra, que requeria uma força e cuidado ainda maiores que a prensa, também poderia despertar esses valores. A autora ainda nota em sua pesquisa que até mesmo as mãos sujas, algo comum no trabalho com gravura, tinham valores diferentes para homens e mulheres na época, sendo um sinal de força e trabalho para os homens, mas mal vistas dentro das expectativas de feminilidade. Não deixa de ser interessante que um dos grandes amigos de Prunella, John Berger, ao dar uma declaração saudosa sobre a artista após sua morte, tenha mencionado a limpeza das mãos da artista de forma elogiosa: “Quando uma matriz era entintada, Pru podia limpá-la com a lateral de sua mão mais limpa do que eu jamais consegui” (tradução nossa)⁴³⁶.

Segundo a autora, outro estereótipo que interferia no trabalho de mulheres artistas no Atelier 17 era a sátira, comum à época, de que mulheres não sabiam usar tecnologia. Nesse sentido, grande parte dos equipamentos envolvidos no processo de gravura seriam considerados complexos e para além da capacidade feminina. No caso de Clough, podemos imaginar que a origem industrial da litografia também reforçava sua associação com a masculinidade, especialmente no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, em que o modelo de mulher

⁴³⁵ SPALDING, Frances. Op. cit., p. 79.

⁴³⁶ “When a plate had been inked, Pru could wipe it with the side of her palm cleaner than I ever could”.

dedicada ao cuidado da casa e da família voltou a ser reforçado. Isso pode ser observado nas representações da própria artista realizadas no início dos anos 50, cujos temas se concentravam no trabalho industrial. Ao lado de motoristas de caminhão, pescadores e engenheiros de telefone, Clough produziu algumas pinturas com representações de gravadores industriais. O único ambiente industrial em que Clough representou trabalhadoras mulheres era de fábricas de biscoito. Isso significa que nas próprias representações da artista, o uso da prensa e todo o trabalho com essas técnicas reprodutivas aparecem apenas em mãos masculinas.

Diante desse contexto, é muito interessante que Prunella tenha se apropriado de todas as etapas do trabalho com litografia de maneira autodidata. Isso indica que as facilidades proporcionadas pelo patrimônio da artista superaram essas possíveis limitações que poderiam se impor a partir de estereótipos e expectativas de gênero.

Apesar de rapidamente ter se afastado da produção de litografias à distância proporcionada pela *Society of London Painter-Printers*, Clough manteve relações com esta organização, especialmente com a *Redfern Gallery*. Como Spalding⁴³⁷ explica, após a primeira exposição de Clough na galeria em 1948 – na qual a artista expôs as obras *Sweet-corn*, *Still life* e *Eel-net* – a instituição se manteve como principal responsável pela venda dessas gravuras, mantendo um estoque, que com certa frequência era reabastecido. Segundo a autora, foi através dessa galeria que o MoMA adquiriu uma litografia de Clough, indicando uma certa visibilidade alcançada para a artista. Pelo menos duas das obras enviadas para a Bienal, hoje parte da coleção do MAC USP, são identificadas nesse conjunto e passaram pela galeria. “Rede para Enguias” (*Eel net*) e “Natureza morta com pêra” (*Still life with pear*) possuíam etiquetas do British Council que informam a *Redfern Gallery* como proprietária, não deixando dúvidas quanto à sua origem⁴³⁸.

Sobre a produção de gravura ao longo da trajetória de Prunella Clough, Frances Spalding argumenta que não se tornou uma prática constante, “mas ela a prezava, não como algo separado da pintura, mas como uma outra ferramenta, um lugar para testar ideias e se refrescar. (...) Técnicas que ela aprendeu através da gravura algumas vezes reapareciam em sua pintura, diluindo as fronteiras entre as duas práticas (tradução nossa).”⁴³⁹. A pesquisadora Sophie Hall, abordando a produção mais tardia de Prunella, relata experimentos com a maior

⁴³⁷ SPALDING, Frances. Op. cit., p.79.

⁴³⁸ Seção de catalogação MAC USP.

⁴³⁹ “Although printmaking remained an erratic activity, something that she turned to now and then, she regarded it, not as separate from painting but merely as another tool, a place to try out ideas and a source of refreshment. (...) And techniques that she learnt through printmaking sometimes reappeared in her paintings, blurring the boundaries between the two.” Idem Ibidem, p. 80-81.

parte das técnicas de gravura, e não apenas litografias. Além disso, a autora menciona que neste outro momento a artista trabalhou junto com grandes gravadores em ateliers conhecidos⁴⁴⁰. A análise de ambas as pesquisadoras sugere que não havia para Prunella uma hierarquia entre suas atividades como pintora e gravadora. Ao contrário do que o texto⁴⁴¹ de Sir Ronald Adam da delegação britânica sugere, ao menos para Clough, suas gravuras não poderiam ser interpretadas apenas como uma ilustração de suas pinturas. O rápido engajamento da artista em ter controle sobre todo o processo de litografia já indicava isso, demonstrando que para ela não interessava apenas o caráter reprodutível da técnica, mas sim, explorar as possibilidades de todas as etapas da prática.

Também nos ajuda a pensar sobre a prática de gravura de Prunella Clough a pesquisa de Christina Weyl⁴⁴² sobre as mulheres do Atelier 17⁴⁴³. A autora sugere a gravura como um ambiente de possibilidades interessantes para as mulheres artistas modernas, chamando atenção para a forma como a afiliação ao Atelier 17 era especialmente importante para a carreira de mulheres artistas. Isso se devia não apenas pela aprendizagem e troca de conhecimento técnico, como também pela inserção em uma rede profissional. Apesar de tratar especificamente do caso do atelier liderado por Hayter, Weyl abre caminho para refletir a forma como as atividades em gravura podem fornecer um ambiente coletivo favorável.

O caso de Clough não corresponde a esse modelo, mas a comparação com o caso do Atelier 17 ajuda a notar com maior cuidado o papel da gravura em sua trajetória artística. Como podemos observar, a entrada e a atividade de Prunella no mundo da gravura foi completamente diferente da experiência coletiva, de aprendizado e troca, proporcionada por um atelier. Apesar de suas primeiras experiências com a gravura serem relacionadas à sua entrada em uma associação, a *Society of London Painter-Printers*, esta tinha uma proposta completamente distinta, mais ligada às práticas de reprodução e comércio. Como dito, o início de sua atividade com a prensa foi solitário; entretanto, a artista se beneficiou da rede proporcionada pela associação, participando de sua exposição e vendendo através de sua estrutura, o que possibilitou, inclusive, a entrada de sua obra na prestigiosa coleção do MoMA.

⁴⁴⁰ A autora menciona: Sky Editions, Curwen Studios, Gresham Studios, Cambridge and Hope (Sufferance) Press. Ver: HALL, Sophie. *Prunella Clough: Prints and works on paper*. Londres: Flowers Graphics, 2006.

⁴⁴¹ Ver: ADAM, Ronald. Op. cit., p. 137-138.

⁴⁴² Ver: WEYL, Christina. Mudança de foco: Mulheres gravuristas do Atelier 17. In: *Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas*. 1. ed. MAGALHAES, A. G.; TOLEDO, C. R. (org.); BROWNLEE, P. J. (org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019 e WEYL, Christina. *Networks of Abstraction: Postwar printmaking and women artists of Atelier 17*, 2014. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/publications/essay-prize/2014-essay-prize-christina-weyl>. Acesso em: 9 jul. 2019.

⁴⁴³ Atelier liderado por Stanley William Hayter, considerado pioneiro no desenvolvimento de práticas inovadoras de gravura. Inaugurado em Paris em 1927, o Atelier 17 foi transferido para Nova York em 1940. Como estúdio coletivo, promoveu um ambiente de grande colaboração e marcou a formação de grandes artistas do período.

Apesar da gravura se tornar uma abertura de portas relevante no estágio inicial de sua atividade artística, não podemos compreendê-la como o principal fator de propulsão da carreira de Clough⁴⁴⁴. Antes de seu envolvimento com a *Society of London Painter-Printers*, Prunella já tinha participado de duas exposições em 1947 em que exibiu suas pinturas: a primeira, coletiva, na *Redfern Gallery* e a segunda, individual, com 14 obras na *Leger Gallery*. Com o início de sua produção de gravuras, Prunella continua produzindo e participando de exposições com pinturas. O ano de 1951 é exemplo disso: enquanto expôs majoritariamente gravuras na 1ª Bienal de São Paulo, a artista também participou com pinturas de duas exposições importantes organizadas pelo *Arts Council* por ocasião do *Festival of Britain: British Paintings 1925-50*, que circulou pela Inglaterra e *60 Paintings for 51*, para a qual o *Arts Council* comissionou 60 obras de grandes proporções, incluindo “*Lowestoft Harbour*” de Prunella. Mas é interessante que em 1956, momento em que a artista estava expondo muito pouco, a exposição mais importante de que participou era de gravuras. Clough estava entre os quatro artistas representantes da Inglaterra na *IV Mostra Internazionale di Bianco e Nero at Lugano*⁴⁴⁵.

De qualquer maneira, o que se conclui é que a atividade de gravura de Prunella não é determinante para a artista circular e ser reconhecida no ambiente artístico entre as décadas de 1940 e 1950. O que se percebe pela sua biografia, no entanto, é a maneira como, a partir do final da década de 1940, a artista foi extremamente habilidosa na expansão de sua rede de sociabilidade, o que a princípio pode ter sido facilitado por sua posição social, mas parece ter ultrapassado este dado, uma vez que Clough também se tornou amiga de artistas e outras figuras menos privilegiadas, como a artista Ghisha Koenig⁴⁴⁶. Além de manter amizades estreitas e duradouras com artistas – outra figura bastante importante foi David Carr (1915-1968)⁴⁴⁷ – Clough também frequentava bares no Soho, bairro boêmio de Londres, o *Anglo-French center*

⁴⁴⁴ Ao contrário do que Christina Weyl identifica na trajetória de mulheres artistas que passaram pelo Atelier 17, desde figuras que se tornaram célebres, como Louise Nevelson e Louise Bourgeois, até artistas que não alcançaram este nível de fama. Ver: WEYL, Christina. Mudança de foco: Mulheres gravuristas do Atelier 17. In: *Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas*. 1. ed. MAGALHAES, A. G.; TOLEDO, C. R. (org.) ; BROWNLEE, P. J. (org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019 e WEYL, Christina. *Networks of Abstraction: Postwar printmaking and women artists of Atelier 17*, 2014. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/publications/essay-prize/2014-essay-prize-christina-weyl>.

⁴⁴⁵ Ao lado de Clifford Ellis, Merlyn Evans e Ben Nicholson. C.f.: SPALDING, Frances. Op. cit., p.116.

⁴⁴⁶ Ghisha Koenig (1921- 1993) passou a maior parte de sua vida realizando esculturas de trabalhadores em terracota e concreto. A artista tinha uma origem modesta, seu pai, Leo Koenig, era escritor e crítico de arte. Também frequentou a *Chelsea School of Art* em 1947, onde provavelmente conheceu Prunella Clough. Elas se tornaram amigas próximas e no início da década de 1950 iam juntas observar o trabalho em fábricas, buscando inspiração para suas obras. C.f.: SPALDING, Frances. Op. Cit., p.104 – 105; CAT. EXP. *Prunella Clough*. Op.Cit., p. 103.

⁴⁴⁷ David Carr foi pintor e colecionador britânico, e era herdeiro de uma fábrica de biscoitos. O artista não alcançou o mesmo reconhecimento que Clough, mas compartilhava os mesmos interesses artísticos. Também é interessante que grande parte da trajetória da artista pode ser recuperada analisando as cartas que eles trocaram entre si. SPALDING, Frances. Op. cit., p. 74 - 75.

e o *Institute of Contemporary Arts*, assim como também recebia convidados em sua casa⁴⁴⁸. De fato, a artista circulava por vários ambientes, e sua inserção institucional, a princípio na *Chelsea School of Art*, também contribuiu enormemente para sua consolidação no ambiente artístico londrino⁴⁴⁹.

Além de fazer parte da elite de Londres, outro fator importante para compreender a circulação de Clough reside no fato da artista nunca ter se casado, nem ter tido filhos. Isso, por um lado, pode ter atraído algumas dificuldades para sua atividade profissional na sociedade britânica da época, mas certamente também permitiu uma maior liberdade, em associação aos privilégios de uma herdeira. Ao menos a princípio, a trajetória e biografia de Clough parecem indicar uma sociabilidade ampla, sem aparentes restrições ligadas ao seu gênero. A artista começou a expor cedo justamente através de seus contatos, e rapidamente consolidou sua presença neste ambiente britânico. Ainda assim, Clough não deixou de aproveitar a oportunidade de participar de uma exposição para mulheres artistas, exibindo obras na *Women's International Exhibition* sediada na *RBA Galleries* em 1947, uma sugestão feita pela jovem artista Margaret Thomas (1916-2016)⁴⁵⁰.

Esta ampla sociabilidade e o reconhecimento por seus pares contrastavam com a já mencionada atitude reservada de Clough em relação a sua aparição pública. Alguns fatores biográficos podem nos ajudar a entender sua atitude de conceder poucas informações biográficas, negar entrevistas e recusar exposições. Em primeiro lugar devemos ressaltar sua origem social. Preservar a vida privada era considerado uma virtude da aristocracia inglesa, diferenciando-se nesse sentido da burguesia. Esta preservação pode ter sido especialmente importante para a artista devido à sua orientação sexual: uma das poucas declarações de Clough sobre sua vida privada revelava seu envolvimento com pessoas de ambos os sexos. A autora Frances Spalding interpreta que apesar da declaração aparentar uma indiscrição para a época, ela poderia impedir maiores comentários sobre o assunto⁴⁵¹. Talvez para preservar sua vida amorosa, que para aquele momento seria controversa mesmo que já declarada, a artista preferia se manter longe da exposição pública. Trazendo outra perspectiva, o autor Ben Tufnell evidenciou que cuidar de sua tia Eileen Gray durante a velhice teria sido algo trabalhoso, especialmente pelas viagens entre Londres e Paris, cidade de Gray. Para ele, essa distração poderia ter feito Clough desejar se concentrar apenas no processo artístico, negligenciando sua

⁴⁴⁸ SPALDING, Frances. Op. cit., p.83.

⁴⁴⁹ Idem Ibidem.

⁴⁵⁰ Idem Ibidem, p. 68-69.

⁴⁵¹ SPALDING, Frances. Op. Cit., p. 7.

promoção. Por fim, também podemos relacionar esta atitude à sua vida ascética, apesar do dinheiro da família, o que muitas vezes foi interpretado como uma postura ideológica. Clough nunca se posicionou como socialista, entretanto sua proximidade com artistas socialistas ultrapassou as relações pessoais⁴⁵², o que se refletiu em sua produção no início da década de 1950, cuja temática e poética eram estreitamente relacionadas a estes circuitos. Nesse sentido, é válido ressaltar que a artista participou da exposição *Looking Forward* de 1951, que, organizada por John Berger, se dedicava a expor uma arte engajada. Berger acreditava que Clough suspeitava de toda forma de organização política, mas que isso não significava que ela não tinha uma perspectiva política⁴⁵³.

3.3.2 Gravuras de Prunella Clough

As cinco obras datadas de 1949 e 1950, hoje parte do acervo do MAC USP, são do período inicial da atividade de litografia de Prunella Clough e se enquadram na produção da artista desse período em que representava objetos, naturezas-mortas, pescadores e temas marinhos. Todas faziam parte da coleção do British Council que foi enviada para a Bienal; entretanto, não sabemos muito sobre a entrada dessas obras nesse conjunto. Como dito, podemos rastrear com precisão apenas a origem de “Rede para Enguias” (*Eel net*) e “Natureza morta com pêra” (*Still life with pear*), que possuíam etiquetas do British Council informando a *Redfern Gallery* como proprietária⁴⁵⁴. O livro de Spalding, inclusive, contém uma cópia da obra *Eel-net*, o que nos permite observar que a litografia pertencente ao MAC USP faz parte da mesma tiragem. Também não podemos ignorar que a autora menciona “Milho” (*Sweet-corn*) como uma das litografias expostas pela galeria em 1948, sendo este o mesmo título de uma das obras do conjunto aqui estudado. Já a obra “Planta em Estufa” (*Plant in a Greenhouse*) levanta questionamentos sobre sua origem. Em seu livro, Spalding indica a aquisição de uma litografia da artista pelo MoMA através da *Redfern Gallery*. A instituição nova-iorquina possui atualmente quatro gravuras da artista, sendo que duas delas são de 1949 e poderiam ter sido compradas através da galeria: *Lobster Pots* (“Potes de lagosta”) e *Plant in a Greenhouse* (“Planta em Estufa”)⁴⁵⁵. A reprodução disponível desta última corresponde à obra de mesmo

⁴⁵² Clough era amiga de três pintores que faziam parte do grupo chamado *Kitchen Sink*: Jack Smith, Derrick Graves e Edward Middleditch. Este grupo de pintores ingleses representavam a vida de trabalhadores comuns como um comentário político-social e foram enquadrados dentro da ampla categoria do realismo socialista. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/k/kitchen-sink-painters>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁴⁵³ Nas palavras de Berger: “I think she suspected every form of political organization, but that is not to say she didn’t have political views”. Cf. SPALDING, Frances. Op. cit., p.115.

⁴⁵⁴ Seção de catalogação MAC USP.

⁴⁵⁵ Informações obtidas no site do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/1159?locale=en&page/1159?locale=en&page=1&direction=>. Acesso em: 10 dez. 2019.

título presente no acervo do MAC USP, o que poderia indicar sua origem no conjunto pertencente à *Redfern Gallery*. Entretanto, localizamos a aquisição pelo British Council da pintura também chamada *Plant in Greenhouse* e com uma pesquisa relacionada a esta litografia na exposição de outubro e novembro de 1949 na galeria *Roland, Browse and Delbanco*, chamada *Recent Paintings by Prunella Clough and 'Mediterranean Fantasies' by Katerina Wilczynski*. Esta foi sua primeira grande exposição, exibindo 35 obras. Apesar de termos apenas a informação da aquisição pelo British Council da pintura *Plant in a Greenhouse* (“Planta em Estufa”) de 1949 na ocasião, sem nenhuma menção de que também tenha sido exibida uma litografia de mesmo nome, a correspondência das duas obras indica uma proximidade de sua concepção e talvez do circuito de venda desta outra galeria. O British Council também possui uma litografia chamada *Plant in Greenhouse* datada de 1949, que possivelmente pode ser da mesma tiragem da obra do MAC USP. Dessa forma, a única obra que permanece sem nenhum tipo de indício de identificação de origem é “Medusa” (*Jelly fish*).

Apesar da premiação conjunta de quatro dessas obras pela Bienal, é notório que estas litografias não foram pensadas enquanto conjunto, nem pela temática e nem pela linguagem pictórica. Entretanto, podemos localizar algumas características gerais relacionadas ao trabalho da artista naquele momento. Em primeiro lugar, as cinco litografias possuem mais do que uma cor, requerendo um trabalho mais complexo e preciso com o uso de diferentes pedras litográficas e processos de impressão para cada cor. A declaração de Clough de que foram poucos os desenhos que ela enviou para serem gravados pelas prensas da *Society of London Painter-Printers*, cujo primeiro contato ela teve ainda em 1948, nos dá um primeiro indício de que as obras aqui estudadas foram gravadas pela artista em seu ateliê. Outros elementos que podemos observar no conjunto endossam essa hipótese. Em primeiro lugar ressalta-se o próprio caráter dessas litografias, que, como veremos, são centradas nas sobreposições de camadas, explorando os processos do próprio ato de gravar. Essa característica não faria sentido em uma gravura que se submetesse ao desenho de um artista remoto. Soma-se a isso a falta de cuidado com as margens das folhas de papel, que apresentam marcas feitas pelas extremidades da pedra litográfica e por dedos, com vários borrões de tinta. No ateliê da própria artista isso podia decorrer de um processo de aprendizagem com a técnica, ou mais do que isso, de deliberada falta de preocupação com essa organização de trabalho. Já em uma prensa profissional isso seria impensável, por se tratar nesse caso de um processo técnico e não artístico, em que esse tipo de cuidado seria considerado essencial. Esta falta de cuidado minucioso também se revela em algumas manchas e pingos que possivelmente são originadas por descuido com o ácido utilizado.

Para além da técnica, todas as obras são figurativas e exploram, em diferentes maneiras e intensidades, um léxico moderno. Nesse sentido, a exploração das possibilidades e efeitos próprios da técnica litográfica realizada por Clough se destaca como uma atitude moderna relacionada à experimentação artística. Alguns autores, como Malcom Yorke, enquadram a produção de Prunella Clough desse período como parte do neorromantismo inglês⁴⁵⁶. Spalding, por outro lado, não se apega a essa definição para explicar este período da artista. Concordamos com a autora, pois por se tratar de um termo que abrange práticas consideravelmente diversas, é difícil usá-lo para explicar as obras de Clough desse momento, apesar de nos darem uma noção do ambiente em que se inseria. Parece mais interessante, especialmente no caso das obras aqui analisadas, compreender a relação de Clough com o gênero da natureza-morta. Este tema foi bastante explorado durante a década de 1930 e 1940 na Inglaterra e se tornou importante para Prunella nos anos 40, quando a artista representou, além de frutas e vegetais, objetos considerados excêntricos - como lemes, redes, cordas, caveiras de vaca, estufas, lâmpadas, botes, galpões agrícolas. Apesar de não representar os objetos mais tradicionais da natureza-morta, se identifica na pintura de Clough o uso de características próprias do gênero: “o foco próximo, a falta de narrativa e a concentração na despreziosa base material da vida que a ‘importância’ constantemente negligencia”⁴⁵⁷.

Um dos poucos depoimentos de Clough sobre sua atividade como artista é de 1949, e ajuda a esclarecer suas intenções nesse período:

Cada pintura é uma exploração em país desconhecido, ou, como Manet disse, é como se jogar no mar para aprender a nadar.

Tudo o que o olho ou o olho da mente vê com intensidade e emoção servirá como um começo; um gasômetro é tão bom quanto um jardim, provavelmente melhor; uma pessoa pinta o que conhece.

Para registrar essa experiência, a imagem original deve ser reconstruída; cresce como um cristal, ou como uma árvore, com sua própria lógica. Os desenhos elaboram a ideia de várias maneiras, lentamente sentindo em direção à clareza e ordem; pedra ou madeira, tinta a óleo ou aquarela, estas têm a última palavra.

⁴⁵⁶ O termo não se originou de um grupo coeso com uma ideia programática e, apesar de ter sido utilizado por críticos e historiadores, nunca obteve um consenso completo de quais artistas deveriam ser enquadrados. Em algumas definições, o neorromantismo inglês corresponde a uma recuperação da tradição da pintura de paisagem inglesa do século XIX durante o final da década de 1930 e 1940. A poética envolvia questões relacionadas à busca de uma expressão nacional, assim como um lado sombrio relacionado às consequências da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, o termo passou a caracterizar de maneira difusa uma noção de arte expressiva e poética na Inglaterra desses anos. Malcom Yorke identifica duas gerações de neorromânticos: a primeira composta por Paul Nash, John Piper, Graham Sutherland, relacionada à definição anterior; e uma segunda geração que se inspirou nesses três artistas – na qual ele inclui Prunella Clough. O autor reforça a existência de um ambiente de produção figurativa lírica que, apesar de não escapar do diálogo e influência da arte francesa, buscava uma arte nacional. É interessante notar a correlação dessas preocupações com as questões enfrentadas pela arte brasileira desse mesmo período. Ver: YORKE, Malcom. *The spirit of place: Nine neo-romantic artists and their times*. New York, St. Martin's Press, 1989.

⁴⁵⁷ SPALDING, Frances. Op. Cit., p. 97.

Qualquer que seja o tema, é a natureza e a estrutura de um objeto - isso, e vê-lo como se fosse estranho e desconhecido, é a minha principal preocupação (tradução nossa).⁴⁵⁸

Esta pequena declaração explicita uma visão de arte como um processo de conhecimento, que parte do estudo dos objetos para criar uma imagem com lógica própria. É interessante que a artista não menciona o “olho da mente” e o trabalho de reconstrução da imagem ao acaso: Clough tinha o costume de não pintar nos lugares que visitava para observar seus objetos, dizendo que sua pintura era um processo de memória. Segundo Ben Tufnell, a prática artística de Clough possuía a linguagem como elemento importante de seu processo criativo pois, ao invés de esboçar rascunhos, a artista mantinha um caderno de anotações, no qual descrevia suas impressões dos lugares, coisas e pessoas⁴⁵⁹.

Após estas considerações gerais, podemos nos debruçar nas obras de maneira individual.

3.3.2.1 “Milho” de 1949

“Milho” (*Sweet-corn* - Fig. 34), de 1949, é a mais figurativa de todas as cinco litografias do conjunto. A obra representa em perspectiva muito próxima duas espigas de milho na horizontal destacando-se soltas em um fundo escuro. “Milho” se enquadra na produção de natureza-morta de Clough durante a década de 1940, e curiosamente se focaliza no estudo de representação desses vegetais, sem se preocupar com sua ambientação. Apesar da aparente monocromia, a obra possui três cores distintas: a cor escura entre marrom e preto compõe o traçado do desenho das espigas de milho e preenche todo o fundo da imagem – com uma textura granulada própria de uma pedra litográfica pouco lixada; o cinza claro sutil dá cor a algumas camadas da palha que envolve os milhos; e um tom claro entre branco e bege preenche os grãos aparentes de um dos milhos, mas não se encaixam perfeitamente nos espaços deixados pela linha do desenho. Apesar do uso de cores, a representação não é composta por elas e nem pelas relações de luz e sombra, prevalecendo o uso das linhas.

⁴⁵⁸ “Each painting is an exploration in unknown country, or, as Manet said, it is like throwing oneself into the sea to learn to swim. Anything that the eye or the mind’s eye sees with intensity and excitement will do for a start; a gasometer is as good as a garden, probably better; one paints what one knows. To record this experience, the original image must be reconstructed; it grows as a crystal, or a tree grows, with its own logic. Drawings work out the idea in many ways, slowly feeling towards clarity and order; stone or wood, oil-paint or watercolour, these have the last word. Whatever the theme, it is the nature and structure of an object – that, and seeing it as if it were strange and unfamiliar, which is my chief concern.” C.f.: “Seven artists tell why they paint”, *Picture post*, 12 mar. 1949. Apud CAT. EXP. *Prunella Clough*. Op. cit.

⁴⁵⁹ Os cadernos de anotações de Clough foram preservados pela própria artista em seu arquivo pessoal, que se encontra sob os cuidados da Tate. CAT. EXP. *Prunella Clough*. Op. cit., p. 14.

A única possível referência que temos sobre a origem de “Milho” é a relação de obras da artista que participaram da exposição de litografias da *Redfern Gallery* em 1948, que inclui uma obra com esse nome, porém sem registros imagéticos. Por outro lado, sabemos que a coleção do British Council também possui uma obra proveniente da mesma matriz. A litografia da instituição britânica, diferentemente da do MAC USP, apresenta alguns detalhes em azul, o que indica uma variabilidade de experimentações com a mesma pedra litográfica.

3.3.2.2 “Rede para enguias” de 1949

A obra “Rede para enguias” (*Eel-net* - Fig. 37) de 1949 representa, em linguagem figurativa ligeiramente abstratizante e simplificada, elementos relacionados à atividade da pesca. O primeiro plano, deslocado para a esquerda, é formado por um conjunto de objetos que ocupam grande parte da obra, sugerindo um foco muito próximo: uma rede de forma cilíndrica própria para a captura de enguias, uma estrutura de madeira – na qual esta rede se apoia – e outros equipamentos de pesca. Em segundo plano, no canto superior direito, apresenta-se, em pequena dimensão, um barco simples, com duas figuras humanas que se inclinam sobre ele. Não há para além desses elementos uma representação do espaço em que se inserem. Há talvez apenas algumas sombras na altura do barco que poderiam sugerir relevos no horizonte, mas que são pouco suficientes na construção desse ambiente. Entretanto, a relação entre os conjuntos do primeiro e segundo plano cria profundidade para a representação, nos dando uma noção espacial para a obra.

Na interpretação de Spalding, a litografia proporcionou um aumento da consciência de Clough sobre as maneiras de aumentar a tensão entre a superfície do papel ou da tela e o plano pictórico criado pelo artista. Concordamos com a autora que “Rede para enguias” é um exemplo dessa pesquisa, uma vez que todos seus elementos “são desengajados do suporte plano do material pelo plano pictórico misterioso e ilusório, de modo a especializar a atividade visual em todo o campo (tradução nossa)”.⁴⁶⁰

Podemos observar na obra o uso de três cores e conseqüentemente três processos de gravação, sendo possível encontrar marcas de registro em cruz nas margens superior e inferior. Clough utiliza uma cor escura entre marrom e preto, que nos dá a sensação de uma cor

⁴⁶⁰ “The practice of lithography enhanced Clough’s awareness of the various ploys that could be used, in terms of the drawn or painted mark, to enhance the tension between surface of the paper or the canvas and the nominally parallel picture plane which the artist creates. This is clearly seen in *Eel-Net* where all the ingredients, including the two small figures either side of a boat in the top right-hand corner, are disengaged from the flat material support by the elusive, mysterious picture plane so as to spatialize the visual activity across the entire field.” SPALDING, Frances. Op. cit., p. 80.

envelhecida e é a responsável pelas linhas e espaços escuros da representação; um cinza claro que dá uma cor discreta à parte superior do barco, a alguns trechos da rede de enguias e ao tronco de madeira; e um verde azulado que traz focos coloridos à representação, aparecendo na parte inferior do barco, no objeto curvilíneo da lateral esquerda e em alguns detalhes da rede e dos equipamentos de pesca. Este uso das cores colabora para a falta de intenção mimética da obra. Também colabora nesse sentido o traçado mais rústico utilizado e a textura proporcionada pelo uso do crayon, que evidenciam os recursos de criação da imagem.

Esta é a única obra do conjunto que apresenta figuras humanas; entretanto, sua aparência estática não os difere dos demais objetos. Além disso o papel secundário dessas figuras praticamente sem ação é evidente, funcionando como um pano de fundo para os objetos focados em primeiro plano. Em um primeiro olhar o tema da pesca poderia remeter às obras desenvolvidas pela artista nos anos 1950, que representava pescadores, dentre outros trabalhadores do contexto industrial. Ao analisar a composição, torna-se claro que “Rede para enguias”, além de representar um trabalho de pesca mais ligado às atividades primitivas e artesanais – caro ao neorromantismo inglês – relaciona-se muito mais às representações de natureza-morta que a artista explorou durante a década de 1940.

“Rede para enguias” foi a única obra registrada no acervo do MAC USP como parte da doação do British Council, e não como parte do prêmio de aquisição⁴⁶¹. Através da pesquisa de Spalding, sabemos que “Rede para enguias” não foi apenas exibida em 1948 na *Redfern Gallery*, como também reproduzida no catálogo da exposição ao lado de um Colquhoun. Isso significa que naquele contexto a obra já obteve certo destaque. Nesse sentido é interessante ressaltar a presença institucional dessa obra, que aparece com uma cópia na coleção da *National Galleries Scotland*⁴⁶², e possivelmente outra no acervo do British Council, que registra uma litografia com este mesmo nome.

3.3.2.3 “Planta em estufa” de 1950

“Planta em estufa” (*Greenhouse in winter* - Fig. 36), de 1950, explora o processo da litografia em cores, utilizando tintas bem diluídas que se sobrepõe para criar uma composição com várias camadas de diferentes texturas com transparência. O título da obra nos ajuda a

⁴⁶¹ Essa informação aparece apenas nos registros do próprio museu, uma vez que na ata de premiação apenas o nome da artista aparece, sem nomear as obras.

⁴⁶² Informações obtidas no site da *National Galleries Scotland*. Disponível em: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/90557/eel-net?search=prunella%20clough&search_set_offset=15. Acesso em: 10 dez. 2019.

compreender sua origem figurativa, entretanto a exploração dos efeitos ópticos causados pelo vidro da estufa cria uma imagem consideravelmente abstrata. Pelo efeito um pouco mais opaco das tintas, duas sombras que remetem a folhagens possuem maior destaque na composição. A folhagem maior do lado esquerdo, juntamente com um conjunto de linhas perpendiculares que cruzam todo o papel foram feitas com tinta preta. Já a folhagem menor localizada no canto superior direito foi realizada com tinta esverdeada e também é acompanhada por duas linhas menores perpendiculares da mesma cor. Estas linhas pretas e verdes aludem aos contornos de metal de estruturas de vidro utilizadas em estufas. Colaboram com o destaque das folhagens as duas formas retangulares em transparência azulada que as sobrepõe e que também remetem aos vidros da estufa. A composição ainda acrescenta mais camadas de reflexos e refração, como o sombreado cinza bem transparente que aparece em faixas retangulares no topo esquerdo. A mesma cor também aparece em faixas no canto inferior direito, mas com uma textura diferente, lembrando veios de madeira. Toda a superfície é recoberta por uma textura de respingos finos de tinta acinzentada e azulada, que acrescentam mais informações visuais relacionadas à refração do vidro. Os registros em forma de cruz, feitos para nortear os, ao menos, quatro processos de impressão, são visíveis nas extremidades superior e inferior do papel.

Como mencionado, esta obra dialoga com uma pintura de mesmo nome de Clough, datada de 1949, que faz parte do acervo do British Council e também foi exposta na 1ª Bienal. Sobre a pintura, Spalding escreve:

Um interesse que surgiu nessa exposição [a exposição de 1949 na galeria Roland, Browse and Delbanco] foi a maneira pela qual os fatos visuais, quando vistos através do vidro, podem se tornar achatados ou distorcidos, simultaneamente representacionais e abstratos. *Train window* e *View from a train at night* exploram essa preocupação, assim como a *Greenhouse in Winter*, que foi adquirida pelo British Council. Esta última, na qual cada ingrediente é colocado enfaticamente em alinhamento com a planicidade do plano pictórico, mostra até que ponto a gravura havia enriquecido seu desejo de investigar a relação entre superfície e profundidade (tradução nossa).⁴⁶³

Apesar de não mencionar a gravura “Planta em estufa”, a autora associa a pesquisa da artista com a relação entre superfície e profundidade ao seu desenvolvimento com a litografia. Não é possível precisarmos em qual das duas técnicas utilizadas por Clough o interesse pelos efeitos visuais do vidro se manifestou primeiro. Entretanto, ao menos no caso das duas obras

⁴⁶³ “One interest that emerged in this show was the way in which visual facts, when seen through glass, can become flattened or distorted, simultaneously representational and abstract. *Train window* and *View from a train at night* explores this concern, as did *Greenhouse in Winter*, which was bought by the British Council. This last, in which every ingredient is brought into emphatic alignment with the flatness of the picture plane, show the extent to which printmaking had enriched the desire to investigate the relationship between surface and depth.” In: SPALDING, Frances. Op. cit., p. 82.

chamadas “Planta em estufa”, esta pesquisa parece muito mais rica ao ser realizada em litografia do que em pintura. Assim como na pintura, a artista explora as questões de superfície e profundidade lidando com as distorções causadas pelo vidro, mas na litografia também se aproveita das etapas necessárias para esta técnica a cores, relacionando as sucessivas camadas de tinta às camadas visuais trazidas pelos vidros. É como se a tinta litográfica diluída funcionasse como uma camada refratora, em paralelo com o efeito do vidro em nossa visão. Na litografia a artista conseguiu explorar a relação entre conteúdo e técnica de uma forma mais interessante, para além das questões de bidimensionalidade da imagem.

A obra pertencente ao MAC USP contém uma anotação no canto inferior esquerdo da folha indicando que esta é a décima segunda cópia de uma tiragem de 15 litografias⁴⁶⁴. Como já foi mencionado, uma das obras dessa tiragem encontra-se no acervo do MoMA⁴⁶⁵, outra se encontra na coleção da *National Galleries Scotland*⁴⁶⁶. Também é muito provável que a coleção do *British Council* possua uma cópia, pois há em seu acervo uma litografia com este nome. A presença dessa mesma obra em diferentes instituições, incluindo o MAC USP, revela um interesse bastante significativo por ela, o que denota uma validação deste trabalho.

3.3.2.4 “Medusa” de 1949

“Medusa” (*Jelly fish* - Fig. 33) de 1949 representa um tema figurativo que se abre às distorções abstratas. A obra apresenta um círculo irregular estriado, identificado como uma água-viva, deslocado para a esquerda do centro do papel. Esta forma é feita pela ausência da tinta preta diluída que percorre todo o restante da imagem, como um negativo. O movimento da água é representado com duas formas curvilíneas na parte superior e inferior da obra, feitas com uma camada de tinta escura com fundo amarelado também diluída. A sombra inferior, maior, invade a água-viva, trazendo a ideia de sobreposição de transparência da água. A ambientação aquática também é trazida pela textura granulada da pedra litográfica pouco lixada, que é presente nas duas camadas de cor, dando uma aparência mais orgânica e menos chapada. Ao contrário de “Milho”, esta litografia não possui linhas, suas formas são criadas pelas áreas de cor bem delimitadas.

⁴⁶⁴ Esta é a única obra do conjunto que não está assinada.

⁴⁶⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/artists/1159?locale=en&page=1&direction=>. Acesso em: 10 dez. 2019.

⁴⁶⁶ Informação obtida no site da National Galleries Scotland. Disponível em: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/90555/plants-greenhouse?search=prunella%20clough&search_set_offset=14. Acesso em: 10 dez. 2019.

Tanto o movimento da água quanto a água-viva possuem transparência e indicam uma pesquisa que se relaciona com as questões ópticas levantadas pelas obras com representações de janelas e estufas feitas pela artista em torno de 1949, como é o caso de “Planta em estufa”, aqui analisada. A obra também dá continuidade às pesquisas de Clough com a relação entre superfície e profundidade da imagem, trazendo uma ambiguidade nesse sentido. Para além das questões de transparência e de bidimensionalidade, “Medusa” também explora a natureza informe dos elementos representados, caracterizando-se como a obra mais abstratizante do conjunto estudado. Sua origem figurativa só é percebida pela indicação do título. Nas margens direita e esquerda do papel encontramos os sinais em forma de cruz feitos para registro. Foram utilizadas duas pedras no processo dessa litografia. Além dos borrões e marcas da pedra litográfica, também encontramos uma mancha na tinta preta diluída do lado direito. Esta mancha provavelmente ocorreu por um descuido com algum dos ácidos utilizados. Ao lado da assinatura do canto inferior direito, há uma notação indicando que esta é a quinta cópia de uma tiragem de nove exemplares. Uma versão dessa mesma matriz, com cores mais escuras, pode ser localizada na coleção da Tate⁴⁶⁷.

3.3.2.5 “Natureza-morta com pêra” de 1950

“Natureza-morta com pêra” (*Still life with pear* - Fig. 35), de 1950, é a obra mais discrepante do conjunto estudado. Apesar do tema da natureza-morta, que a relaciona às demais, esta litografia possui uma poética e exploração plástica completamente distintas. Nela Clough explora mais acentuadamente a simplificação das formas, a geometrização e a bidimensionalidade. As cores contrastantes em sobreposição não são chapadas e homogêneas porque possuem manchas próprias da tinta diluída, mas não tem a menor pretensão de expressar jogos de luz e sombra. A imagem também não possui linhas, utilizando a mesma técnica de “Medusa” ao criar formas pelas áreas de cor delimitadas. O plano de fundo foi dividido na altura de um terço da imagem, a parte inferior recebeu uma cor roxa empoeirada, e a parte de cima um marrom avermelhado, ambos diluídos. Apesar da altura dessa divisão ser propícia à representação de uma superfície para os objetos, a geometrização do plano de fundo é reforçada pela existência de outra divisão vertical da imagem. Esta seção, também localizada a um terço da largura à esquerda, foi realizada com uma tinta cinza claro, quase branca, e diluída, que permite ver as diferenças das zonas previamente gravadas com roxo e marrom. Neste segmento

⁴⁶⁷ Informação obtida no site da Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/clough-jelly-fish-p07908>. Acesso em: 10 dez. 2019.

de fundo esbranquiçado, está centralizada a silhueta de uma pera feita com tinta preta com relativa cobertura, mas que ainda revela sutilmente as camadas inferiores de tinta. Na seção do lado direito da obra, a mesma cor cinza claro, porém menos diluída e com maior cobertura, foi utilizada para criar os contornos de uma fruteira com duas frutas ou vegetais, bastante estilizados. Estes contornos funcionam como linhas mais espessas de um desenho não preenchido com cor própria, revelando as cores utilizadas no plano de fundo.

3.3.3 O segundo prêmio de gravura estrangeira

A caracterização e localização das obras de Clough ajudam a pensar no que foi enviado e premiado na Bienal de São Paulo. Como dito, as obras enviadas faziam parte da produção feita entre 1948 e 1950, que tinha como tema objetos, naturezas-mortas, pescadores e temas marinhos. Estas obras não correspondem à produção mais contemporânea de Clough no momento da Bienal, apesar de recentes. Durante 1951 a artista já estava desenvolvendo uma nova linguagem poética bem diferente da anterior. A obra comissionada para o *Festival of Britain* já é representativa desse novo momento, no qual a artista se concentrou em paisagens e trabalhos industriais com um tratamento relacionado ao pós-cubismo⁴⁶⁸. Este é um ponto relevante se levarmos em conta que a Bienal tinha como princípio apresentar, e principalmente premiar, “esforços novos e sinceros”⁴⁶⁹, sendo a novidade uma premissa de todo o evento.

Outro ponto que merece reflexão é que a premiação de Prunella Clough na 1ª Bienal de São Paulo foi negligenciada pelas biografias da artista. Sua participação no evento raramente é mencionada e sua premiação não foi registrada em nenhum dos livros consultados⁴⁷⁰. A ausência de relevância e impacto deste prêmio na trajetória de Clough causa estranhamento, especialmente por indicarem que a própria artista deixou de fornecer essa informação em seus registros. Apesar do comportamento discreto de Clough, os dados de caráter profissional não costumavam ser omitidos por ela, e certamente o prêmio adquirido na Bienal teria destaque pela quantidade reduzida de láureas obtidas em sua trajetória.

Uma primeira hipótese explicativa reside no grau de envolvimento de Clough no envio de suas obras e o quanto ela teria tomado conhecimento do prêmio de fato. Vale lembrar que o

⁴⁶⁸ Esta mudança temática e poética corresponde ao deslocamento de interesse do ambiente de pesca artesanal de Southwold para o ambiente industrial do porto de Lowestoft. Essa virada se relaciona à proximidade com David Carr e ao ambiente dos chamados *Kitchen Sink Painters*.

⁴⁶⁹ Ata de premiação da 1ª Bienal de São Paulo. 22 out. 1951, São Paulo, 3f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Pasta 39-2.

⁴⁷⁰ CAT. EXP. *Prunella Clough*, Op. cit.; HALL, Sophie. Op. cit.; SPALDING, Frances. Op. cit.; YORKE, Malcom, Op. cit.

conjunto de obras enviadas para a Bienal era pertencente ao *British Council* e que as vendas de gravuras realizadas pela *Redfern Gallery* não foram diminutas e muito possivelmente não estavam sob total controle da artista. Também não seria incomum que a carta informando sua premiação fosse enviada através de terceiros e não tenha chegado ao seu destino – agentes do próprio *British Council* por exemplo, ou Eric Newton, crítico de arte britânico que integrou o júri de premiação.

Independentemente do conhecimento de Prunella Clough, não se pode evitar um questionamento sobre a possível falta de prestígio do prêmio, seja pela categoria de premiação ou pela desvalorização do próprio evento brasileiro. Sobre a primeira consideração sabe-se que as gravuras não tinham grande visibilidade, o que é observável desde o texto de apresentação da delegação britânica, mas também na própria estrutura do certame. Acrescenta-se ainda o fato de o prêmio não ser o maior de sua categoria, o regulamentar, mas um prêmio secundário em um suporte de menor visibilidade. Por fim, essa falta de conhecimento sobre o prêmio da artista também pode manifestar algo sobre a relevância que a própria Bienal de São Paulo tinha naquele momento. Não podemos nos esquecer que o evento ainda estava em sua primeira edição e era localizado em um país periférico. Talvez para a Inglaterra de 1951, completamente imersa na execução do *Festival of Britain*, o prêmio em São Paulo tivesse um apelo reduzido. O fato é que o caso de Clough nos ajuda a refletir sobre as diferentes circunstâncias nas quais as obras eram enviadas para participar de uma exposição que arregimentava tantos agentes distintos, como era a Bienal.

Um dos sintomas da importância reduzida da gravura na Bienal aparece na falta de comentários críticos sobre as obras premiadas de Clough e dos demais premiados dessa categoria no recorte internacional⁴⁷¹. Praticamente só se encontra menção à artista nas listas gerais de premiados divulgadas pela imprensa brasileira. Jorge Romero Brest chega a mencionar Clough em sua análise como um dos jovens pintores ingleses de interesse no evento, ao lado de Robert Colquhoun, John Craxton e Patric Heron⁴⁷². Segundo ele é difícil encontrar uma direção estética para esse grupo, que com certeza tinha como influências Sutherland, Moore e Picasso. O crítico argumentava que o importante nesse movimento era a liberdade de qualquer trava acadêmica, pois, segundo ele, era algo novo na Inglaterra pintar ao próprio gosto e estes artistas podiam fazer isso nesse momento sem se aprofundar em problemas de estilo

⁴⁷¹ Os gravadores brasileiros - Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann e Geraldo de Barros - ganharam certo destaque na imprensa brasileira, o que se relaciona tanto ao maior interesse dado aos prêmios nacionais, como à premiação de nomes consagrados.

⁴⁷² BREST, Jorge Romero. Op. cit., p. 13.

pelo fato de terem público e marchands. Brest também dizia que este movimento era especialmente valioso nas obras de litografia em cor, acrescentando aos nomes já citados os artistas Robert Adams, William Gear, Robert Macbride, Cery Richards e Keith Vaughan.

Em um dos artigos publicados pelo Estado de São Paulo, Maria Eugênia Franco se concentrou em realizar uma análise mais cuidadosa do pavilhão inglês. Este foi o único artigo encontrado que analisou as obras de Prunella Clough individualmente. Apesar de elogiosa quanto às litografias inglesas como um todo – “sem dúvida um dos melhores aspectos da arte britânica de nossos dias” – Franco considera que apenas essa exposição não bastava para avaliar a gravura na Inglaterra. Enquadrando Clough como parte da “geração moça” apresentada pelo país e apontando seu prêmio, a crítica escreve:

Sua tela “Estufa no inverno” possui a mesma superior qualidade de suas gravuras. No óleo a sensibilidade tonal de Prunella Clough consegue uma atmosfera de penumbra muito mais profunda e mais íntima. As litografias são porém mais leves, mais líricas, de uma sutil harmonia formal e rítmica.

Franco não confere um destaque maior às obras de Clough em relação aos demais artistas que menciona, nem apresenta seu parecer sobre o prêmio. Mas este trecho elogioso demonstra um assentimento à decisão do júri e um especial reconhecimento dos valores formais, rítmicos e líricos das litografias da artista.

Se diante de um evento com o tamanho da Bienal alguns dos prêmios não recebem a mesma visibilidade, o caráter aquisitivo dos prêmios menores tem como vantagem proporcionar outros momentos de apreciação dessas obras no ambiente brasileiro. Estes contextos mais circunscritos podem permitir um olhar e consideração mais cuidadosos com as obras escolhidas pelo júri. No caso das litografias de Prunella Clough, é preciso considerar que elas não foram exibidas tantas vezes ao longo desses quase 70 anos. Durante a década de 1950, no período do antigo MAM, as litografias foram expostas com mais regularidade nas mostras do acervo. No entanto, a partir de 1960 as obras foram selecionadas poucas vezes, basicamente em exposições com temas relacionados à Bienal⁴⁷³. Esta baixa visibilidade se relaciona com a falta de

⁴⁷³ Essa percepção foi baseada no relatório gerado pela Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP, que pode conter falhas. Segundo este relatório, as obras estiveram presentes, de maneira desigual, nas seguintes exposições: “Acervo do MAMSP” em 1953, 1956, 1957 e 1959; “Arte Contemporânea - Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo” de 1954 – 1955; “Litografias de Artistas Ingleses” no MAMRJ em 1955; “Artista britânicos nas Bienais de São Paulo: Anos 50” de 1985; “As Bienais no acervo do MAC” de 1987-1888; “Homem e Natureza” de 1991; “Gabinete de Papel: século XX – primeiras décadas” de 2000-2012; “Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios de aquisição da Bienal de São Paulo, 1951 - 1963” de 2012-2013. “Natureza-morta com pêra” se destaca por ter sido a única selecionada para a exposição “Mestres Estrangeiros na Gravura” de 1983-1984 e por ter circulado pelo interior de São Paulo e no Rio de Janeiro entre 1993 e 1994 na exposição itinerante “O MAC e as Bienais: uma seleção de gravuras e desenhos”.

reconhecimento internacional da artista, mas também se associa à falta de valorização dos prêmios de aquisição no acervo do MAC USP, já mencionada anteriormente.

Ainda assim, a permanência da obra de Prunella Clough no acervo da instituição paulista pode ter gerado encontros inesperados. Um desses momentos foi registrado pelo Correio da Manhã por ocasião da abertura da exposição “Litografias de artistas ingleses” realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1955. A exposição exibiu predominantemente obras selecionadas da doação do British Council ao antigo MAM de São Paulo, e continha as cinco litografias de Clough. Segundo a notícia, as litografias da artista britânica haviam chamado atenção de Lygia Pape:

A gravadora Lygia Pape declarou ter sido mais impressionada pelos trabalhos da artista Prunella Clough, que, além, da mestria de gravação tem a faculdade de, usando figuras, deixar o assunto em segundo plano, tornando a forma, colocada em parte ideal do quadro, o fator pictórico mais importante. Segundo Lygia Pape, encontra-se nas litografias de Prunella Clough a essência da antiga gravura chinesa, que também usa o mesmo método de explorar a forma.

Este elogio não significa que as obras de Clough tenham tido algum impacto, mesmo que circunstancial, no trabalho de Pape. Mas é um caso interessante para pensar quantos outros artistas, críticos e agentes de arte brasileiros puderam tomar conhecimento dessas obras e interagir com elas de alguma forma, tanto a partir de sua exibição na Bienal, mas também, e talvez principalmente, de sua incorporação ao acervo do museu.

3.4 A premiação de Germaine Richier

A obra de Germaine Richier, “A Floresta” (*La Forêt* - Fig. 26), de 1946, foi escolhida como um prêmio de aquisição de 30.000 cruzeiros doados por A Equitativa Cia. de Seguros. Este prêmio corresponderia ao terceiro lugar na categoria de escultura internacional. Nesse subcapítulo analisaremos a obra em questão, buscando compreender sua premiação.

3.4.1 Germaine Richier

Germaine Richier nasceu em Grans, pequena vila do sul mediterrânico da França, em 1902⁴⁷⁴. Frequentou a *École des Beaux-Arts de Montpellier* entre 1920 e 1926, onde foi aluna de Louis-Jacques Guiges – antigo assistente de Auguste Rodin. Tendo concluído seus estudos, mudou-se para Paris, onde desenvolveu grande parte de sua trajetória, à exceção do período em que viveu na Suíça para fugir da ocupação alemã na França. Na grande capital artística, Richier foi aluna e assistente de Antoine Bourdelle até sua morte em 1929, quando passou a trabalhar

⁴⁷⁴ Os dados biográficos desse resumo se baseiam principalmente nas informações obtidas no CAT. EXP. *Germaine Richier*. Fev – Abr 2014. Nova York, Dominique Lévy; Galerie Perrotin, 2014.

em um atelier próprio. Apesar de expor regularmente desde o final da década de 1920, sua obra se tornou mais reconhecida no período entre o pós-Segunda Guerra Mundial e o seu falecimento precoce, em 1959. Após sua morte, seu nome foi pouco lembrado pela historiografia da arte moderna.

A projeção adquirida nesse período coincide com uma grande mudança na poética de suas obras. Até o final da década de 1930, Richier manteve uma produção moderna mais “classicizante”, realizando bustos e nus mais convencionais. Mas a partir de sua estadia em Zurique em 1940, a artista passa, inicialmente de maneira tímida, a desenvolver esculturas mais imaginativas, que partiam de formas humanas para criar figuras híbridas relacionadas à natureza e ao animalesco. Este novo trabalho original veio a público em Paris com a bem recebida exposição individual da artista na *Galerie Maeght* em 1948. Os seres amedrontadores e degradados, que despertam angústia e desolação, foram interpretados em relação aos horrores da Segunda Guerra Mundial, mas também relacionando-os à viagem da artista a Pompeia, realizada em 1935. A poética desse momento estabelece um diálogo com o expressionismo, o surrealismo e a filosofia existencialista.

Desde o início de sua trajetória, Richier enfrentou dificuldades para levar adiante sua carreira como artista. Seus pais, produtores de trigo e uva, se posicionaram contra sua formação artística justamente por Richier ser mulher. Em depoimento, ela declarou: “Oh, meus pais eram completamente contra isso! Eles detestavam totalmente a ideia de uma garota estudar na academia de belas artes. ‘Mulheres não são feitas para arte’, meu pai dizia (tradução nossa)”.⁴⁷⁵ O autor do texto em que encontramos essa declaração, Paul Guth, discorre sobre o espírito aventureiro e desafiador de Richier que teria se manifestado desde sua infância e explicaria sua vontade de se aventurar como escultora. É certamente contestável a maneira romantizada com que o autor descreve a artista, mas não podemos deixar de assinalar que Richier realmente precisou enfrentar os limites impostos a ela como mulher para seguir uma formação que seus pais rejeitavam, assim como em outros momentos de sua trajetória.

Na narrativa sobre Richier se destaca o período em foi aluna e assistente de Antoine Bourdelle, pouco tempo depois de sua chegada a Paris⁴⁷⁶. A importância desse período de

⁴⁷⁵ "Oh, my parents were dead set against it! They absolutely detested the notion of a girl's studying at the Beaux-Arts. 'Women aren't made for art,' my father used to say." GUTH, Paul. "Encounter With Germaine Richier" (Tradução de Neil Chapman). *Yale French Studies*, No. 19/20, Contemporary Art, 1957, p. 80. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2930425?seq=1>. Acesso em: 13 jan. 2020.

⁴⁷⁶ Em sua vinda para Paris, Richier teve o apoio de Henri Favier, um jovem arquiteto de sua rede em Montpellier. Através dele conseguiu seu primeiro emprego em Paris em uma fábrica de manequins que empregava escultores e também sua chance de entrar para o atelier de Bourdelle, pois foi Favier quem intermediou seu contato com o fundador de Bourdelle, Eugène Rudier. C.f.: SIMIER, Amélie. “Tout ce que je sais, c’est

aprendizado levou a escultora a declarar: “Tudo o que eu sei, foi Bourdelle que extraiu de mim (tradução nossa)”.⁴⁷⁷ Segundo Amélie Simier⁴⁷⁸, apesar de Richier ter desenvolvido um trabalho sobretudo pessoal e original, sua escultura partia da base de princípios aprendida com Bourdelle. Essa base seria observável na geometria de suas esculturas, com o constante uso de ferramentas como a linha de prumo, utilizada para marcar verticais, e a bússola, que auxiliava na medida de proporções do modelo e da escultura. Também como seu mestre, Richier ressaltava a necessidade de fazer essas ferramentas “mentirem”, para criar uma geometria própria. Algo que Bourdelle chamava de “le compas de l’esprit” (“a bússola da mente”, em tradução livre). Segundo Simier, essa perspectiva estava profundamente relacionada à visão arquitetônica que Bourdelle tinha da escultura.

A importância do atelier de Bourdelle na trajetória de Richier não se concentra apenas no aprendizado e na oportunidade de trabalhar em encomendas importantes, mas também por ter introduzido a escultora no ambiente artístico parisiense. Richier se casou com um de seus colegas de atelier em 1929, o suíço Otto Bänninger (1897-1973), e se tornou amiga íntima dos demais: o suíço Arnold Geissbuhler, Elisabeth Chase, de origem americana, Marguerite Cossaceanu, de origem romena, o francês André Lavrillier, além dos pintores sérvios Milo Milunovic e Marko Celebonovic e o escultor japonês Shimizu Takashi⁴⁷⁹. Ainda durante a década de 1930, já com seu atelier próprio, o círculo social de Richier se expandiu para Montparnasse, incluindo os artistas Marko, Christian Caillard, Milo, Emile Sabouraud, Massimo Campigli, Emmanuel Auricoste, Robert Couturier, Aristide Maillol, Marino Marini, Fritz Wotruba, Charles-Albert Despiau e Alberto Giacometti⁴⁸⁰.

A dinâmica da possível parceria artística entre Richier e seu primeiro marido, Otto Bänninger, infelizmente não é explorada pela sua bibliografia⁴⁸¹. Não sabemos como se deu a colaboração entre os dois escultores, mas devemos chamar atenção para o fato de que as obras de Bänninger não acompanharam a mudança poética de Richier nos anos 1940, mantendo-se em uma linguagem mais clássica, sob a influência do novo realismo. O fato de a escultora ter seguido sua nova experimentação plástica sozinha aponta para uma grande independência no

Bourdelle qui me l’a appris...” CAT. EXP. *Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...* Paris, Musée Boudelle, 2018, p. 187.

⁴⁷⁷ “Tout ce que je sais, c’est Bourdelle qui me l’apris” Idem Ibidem, p. 188.

⁴⁷⁸ Idem Ibidem

⁴⁷⁹ Como se observa, Richier não era a única mulher a trabalhar na oficina de Bourdelle. Este mito foi propagado principalmente pelo fato de que, entre 1927 e 1929, Bourdelle não estava aceitando mais alunos, pois precisava de profissionais experientes para ajudá-lo em suas encomendas. Cf. SIMIER, Amélie. ““Tout ce que je sais, c’est Bourdelle qui me l’a appris...””. Op. cit., p. 188.

⁴⁸⁰ “Germaine Richier. A selected chronology, 1902 – 1960.” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 152.

⁴⁸¹ Sente-se falta de uma análise a partir da perspectiva de Chadwick e Courtivron, mencionada anteriormente. C.f.: CHADWICK, W.; DE COURTIVRON, I. (org.), Op. cit.

trabalho dos dois. Também é bastante notável que durante a década de 1950 Richier tenha se tornado mais reconhecida que Bänninger, embora o escultor tenha trabalhado, entre 1930 e 1960, em inúmeras comissões para monumentos e tenha ganhado o Primeiro Prêmio Internacional de Escultura na Bienal de Veneza de 1942 e o Prêmio de Arte de 1956 da cidade de Zurique⁴⁸².

Em 1954, Richier se separou de Bänninger para se casar com René de Solier, um escritor surrealista e crítico de arte que ela conhecia desde 1946. A influência de Solier na trajetória de Richier é um pouco mais mencionada: o escritor teria colaborado na introdução da artista aos novos círculos intelectuais parisienses do pós-guerra, influenciando nos caminhos artísticos tomados por Richier⁴⁸³. Os dois também realizaram uma publicação juntos, com poemas de Solier e gravuras de Richier⁴⁸⁴. Por mais que não tenhamos muitas informações sobre as colaborações proporcionadas pelos dois casamentos, é interessante que a artista tenha conhecido seus dois parceiros no meio artístico e intelectual. Também vale ressaltar as atitudes bastante modernas de Richier por ter se casado duas vezes e ter mantido seu nome de solteira como identificação artística.

Em 1930, consideravelmente cedo em sua carreira, Germaine Richier montou um atelier próprio com assistentes na região da Villa Brune em Paris. Em 1933 mudou seu atelier para Avenue de Châtillon, endereço que manteve durante toda sua vida. As muitas fotos⁴⁸⁵ de Richier trabalhando nesse espaçoso atelier lembram a importância de uma situação econômica sustentável para garantir as necessidades onerosas de material e espaço demandados pelo trabalho em escultura. Segundo Richier, sua família, produtores de trigo e uva, não era tão abastada, apesar de ter criado com tranquilidade os quatro filhos (Richier tinha uma irmã e dois irmãos). Além disso, já mencionamos que seu pai não aprovava o seu desejo de ser artista. Ao ser perguntada como ela foi capaz de se sustentar nos primeiros anos em Paris diante dessa aparente falta de apoio, Richier respondeu: “Lecionando. E meu irmão mais velho sempre se interessou em mim. Ele vive em Marselha. Ele é um homem de negócios (tradução nossa).”⁴⁸⁶ Observamos nesta resposta que mesmo lecionando para jovens escultores, Richier precisou do

⁴⁸² Disponível em: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000017>. Acesso em: 13 jan. 2020.

⁴⁸³ CONE, Michèle C. “The Mature Richier, the Young César: Expressionist Confluences in French Postwar Sculpture.” In: *Art Journal*, v. 53, n. 4, 1994, p. 77. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777566?seq=1>. Acesso em: 19 jan. 2020.

⁴⁸⁴ RICHIER, Germaine; SOLIER, René de. *Contre terre: poèmes en prose*. Choix. Lausanne: Gonin, 1958.

⁴⁸⁵ Estas fotografias encontram-se na bibliografia consultada e não serão reproduzidas na dissertação por falta de autorizações necessárias. As fotos mencionadas são de Anthony Denney, François Guiter, Brassai, Jacques Thévoz e Luc Joubert, além de algumas sem autoria indicada. C.f.: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 4, 8, 9, 38, 42, 72, 76, 86, 87, 100, 118, 119 e 164.

⁴⁸⁶ “By taking pupils. And then my older brother always took a great deal of interest in me. He lives at Marseilles. He’s in business.” GUTH, Paul. “Encounter With Germaine Richier”. Op. cit., p. 81.

suporte de seu irmão. De fato, seria difícil supor que a escultora pudesse sustentar um atelier em Paris tão cedo em sua trajetória, ou mesmo ter dedicado tantos anos de estudo à escultura sem um apoio financeiro externo.

Também são dignas de nota as fotografias que retratam Richier em plena atuação, seja trabalhando em suas esculturas ou usando a prensa de gravura⁴⁸⁷. Richier realmente afirma uma imagem de artista nesses retratos. Em grande parte dessas fotografias também se destaca a presença de modelos nus, outro elemento importante como signo de profissionalidade artística. Apesar de mulheres artistas não serem mais impedidas de estudarem modelos nus em meados do século XX, como ocorria nas academias dos séculos XVIII e XIX⁴⁸⁸, estas imagens carregam uma simbologia bastante impactante de afirmação, tanto de profissionalismo em sua atuação como artista, como de valores sociais modernos.

Não é difícil imaginar que realmente existisse em Richier um desejo, ou até uma necessidade, de se afirmar enquanto artista. As dificuldades enfrentadas por mulheres artistas no ambiente francês daquele momento foram explicitadas pela historiografia da arte feminista⁴⁸⁹ e transparecem no caso de Richier em alguns textos críticos sobre a escultora, mesmo em seu período de maior notoriedade.

A publicação de André Pieyre de Mandiargues, de 1953, é um dos exemplos mais significativos nesse sentido⁴⁹⁰. O texto inicia dizendo que “o caso de uma mulher ser uma grande escultora” nunca havia surgido antes de Germaine Richier e afirma que haveria entre estes termos uma contradição implícita, por ser a escultura uma atividade não compatível com uma suposta natureza feminina. Contraditoriamente, é partindo dessa perspectiva que Mandiargues elogia a obra de Richier:

[...] Conclui-se que, para tal mulher – a primeira de todos esses séculos e milênios em que temos atormentado madeira, argila, bronze e pedra – ser realmente esta grande escultora que tanto nos comove, a prática de sua arte deve ser de alguma forma trágica e, quando for bem-sucedida, cruelmente (e também alegremente) triunfante. Como pintora ou escritora, uma mulher está trabalhando de acordo com sua natureza e, como ela não tem tantas dificuldades específicas a superar, sua vitória não será uma

⁴⁸⁷ As fotos mencionadas são de Brassai e Ernst Scheidegger, além de algumas sem autoria indicada. C.f.: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 12 e 88; CAT. EXP. *Germaine Richier: Rétrospektive*. Wienand Verlag & Medien, 2014., p. 12 e 46.

⁴⁸⁸ As limitações que estas normas sociais infligiam às mulheres artistas desse período foram abordadas primeiramente por Linda Nochlin, mas foram retomadas por outras historiadoras da arte feministas. No caso brasileiro, este impedimento também existiu e foi exposto por Ana Paula Cavalcanti Simioni. Cf. NOCHLIN, Linda. Op. cit.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

⁴⁸⁹ Para dar apenas um exemplo: PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Op. cit.

⁴⁹⁰ MANDIARGUES, André Pieyre de. “Germaine Richier” *Le Disque Vert*. Paris, Bruxelles journal, July-August 1953 (apud CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 142 – 146).

explosão tão furiosa. Mas comparar Richier a Mozart não é ultrajante, ao contrário do que alguns que não viram sua escultura podem assumir (tradução nossa).⁴⁹¹

O autor continua sua análise afirmando a crueldade da obra de Richier, esclarecendo que, para ele, a crueldade é inseparável da escultura, pois para transformar o material é necessário fazê-lo sofrer. Para reforçar este argumento, Mandiargues cita as obras de civilizações antigas, como a arte assíria ou do território mexicano, assim como o que foi produzido a partir da Renascença. Além de explorar o caráter cruel da escultura com intensidade – “Podemos imaginar que esse gesso é carne na mente do escultor que concebe uma estátua que, pelo menos em parte, é uma representação humana? Nesse caso, o trabalho do artista existe em um nível que às vezes foi chamado de demoníaco (tradução nossa)”⁴⁹² – o autor também alude a uma qualidade sexual em mais de um momento do texto, como quando compara o momento de finalização de uma escultura a “um tipo de orgasmo” dividido entre criador e sua criatura, ou trazendo o livro *Os 120 dias de Sodoma* do Marquês de Sade em suas referências à qualidade perversa e sádica da escultura. Mandiargues ainda faz referência aos *incubi*, um tipo de demônio relacionado a pesadelos e sexualidade, ao analisar algumas das criaturas escultóricas de Richier. Todas essas comparações são feitas de forma elogiosa, reforçando as qualidades da obra de Richier e argumentando que a artista seguia o caminho proposto pelo filósofo Otto Weininger:

Weininger (alguém que deveríamos revisitar com mais frequência) escreve que o sádico ama estátuas e que sua *galanteria* é principalmente o *adorno das estátuas*, cujo ornamento pode ser removido mais tarde, até a ponto de esmagá-las quando não oferecem mais *realidade* suficiente. Richier, que é uma artista acima de tudo, para a tempo de deixar a estátua em seu estado mais bonito e mais trágico de em sua dilapidação física (tradução nossa).⁴⁹³

Reforçando o caráter elogioso, Mandiargues também localiza este caminho de despojamento, em menor intensidade, no trabalho dos *Old Masters* Michelangelo, Bernini e Puget, argumentando a inferioridade dos escultores que não foram capazes de abrir mão dos ornamentos. O próprio autor expressa preocupação ao explicar que o uso de termos negativos,

⁴⁹¹ “(...) It follows, I believe, that for such a woman – the first in all these centuries and millennia we have been tormenting wood, clay, bronze and stone – to really be this great sculptor who moves us so much, the practice of her art must be in some way tragic and, when it succeeds, cruelly (and also joyously) triumphant. As a painter or a writer, a woman is working in accord with her nature, and because she has not so many specific difficulties to overcome, her victory will not be such a furious outburst. But to compare Richier to Mozart is not outrageous, contrary to what some who have not seen her sculpture might assume”. Idem Ibidem, p. 142.

⁴⁹² “Might we imagine that this plaster is flesh in the mind of the sculptor who conceives a statue that, in part at least, is a human representation? If so, the artist’s work exists on a level that has sometimes been called demoniac” Idem Ibidem, p. 143.

⁴⁹³ “Weininger (someone we ought to revisit more often) writes that the sadist loves statues, and that his *gallantry* is primarily *the adornment of statues*, whose ornament can later be removed, even to the point of smashing them when they no longer offer sufficient *reality*. Richier, who is an artist above all else, stops in time to leave the statue in its most beautiful and most tragic state of physical dilapidation.” Idem Ibidem, p. 143.

como sadismo e crueldade, é dirigido apenas à criatividade de Richier e não à personalidade da artista:

Talvez eu possa dizer também, como a conheço há vários anos, que em nenhuma outra mulher eu vi tanta bondade verdadeira e discreta, tanto equilíbrio, tanta saúde espiritual? Assim como certas pessoas muito raras (e de fato geralmente homens), podemos, sem violar a linguagem, dizer que Germaine Richier é uma "força da natureza". (...) Richier vem de uma terra antiga, próxima ao Mediterrâneo, e, como outras de sua raça, ela tem uma harmonia muito espontânea com esta terra que há tanto tempo sustenta os seres humanos. Observando-a viver (ou trabalhar) e vendo seus movimentos serenos, é impossível não saber que ela possui no mais alto grau as virtudes herdadas de alimentos como a azeitona e o vinho, que suas mãos e pés sentiram o toque de mármore, areia e calcário, que o sabor do sal, o som das ondas e o cheiro dos pinheiros lhe são familiares desde a infância.

Além de tudo isso, o que já seria muito admirável, ainda que não seja mais do que um bom conjunto de qualidades humanas, há o fato que mencionei antes de tudo que me enche de admiração, a saber (como eu nunca me canso de repetir), que Germaine Richier é uma grande escultora. Agora, o artista, como o escritor, pode reagir ao mundo de duas maneiras principais: passivamente (usando e abusando frequentemente de seu sofrimento pelas mãos deste mundo), ou criando outro mundo, deformado para provocar aquele de quem não se pode escapar, substituindo assim o "macaco de deus", como Hieronymus Bosch. Quando o ato criativo é tão agudo, tão dilacerante quanto o de Germaine Richier, é difícil não falar de arte cruel, e espero que ela me perdoe por ter feito isso (tradução nossa).⁴⁹⁴

O que fica claro no texto é que mesmo elogiando a obra de Richier, Mandiargues continua reafirmando que uma suposta "natureza feminina" não seria compatível com a escultura, colocando a artista numa posição de excepcionalidade. Ao utilizar as ideias de crueldade e sadismo, além de fazer alusões sexuais para interpretar as obras da artista, Mandiargues reafirma a suposta incompatibilidade entre escultura e noções pré-concebidas de feminilidade. Mesmo quando o autor se preocupa em eximir a personalidade de Richier desses adjetivos malvistas, em especial para as mulheres da sociedade da época, ele continua afirmando que as qualidades que ele vê na artista são normalmente masculinas. Também é digno de nota que, apesar de comparar Richier à Mozart e Bosch, exaltando sua capacidade

⁴⁹⁴ "May I also say, since I have known her for several years now, that in no other woman have I seen so much true, discreet kindness, such balance, such spiritual health? As of certain, very rare (and indeed, generally male) persons, we can, without doing violence to language, say of Germaine Richier that she is a 'force of nature'. (...) Richier comes from an ancient land, close to the Mediterranean, and that, like others of her race, she has very spontaneous harmony with this earth that has so long supported human beings. Watching her live (or work) and seeing her serene movements, it is impossible not to know that she possesses in the highest degree the virtues inherited from foods such as the equitable olive and wine, that her hand and foot have felt the touch of marble, sand, and limestone, that the taste of salt, the sound of the waves, and the smell of pines have been familiar to her since early childhood. On top of all this, which would already be most admirable, if still no more than a fine set of human qualities, there is the fact I mentioned first of all, that fills me with wonder, namely (as I never tire of repeating), that Germaine Richier is a very great sculptor. Now, the artist, like the writer, can react to the world in two main ways: passively (by using and often abusing their suffering at the hands of this world), or by creating another world, deformed so as to taunt the one they cannot escape, thus taking the place of 'god's monkey', like Hieronymus Bosch. When the creative act is as acute, as lacerating, even, as Germaine Richier's, it is difficult not to speak of cruel art, and I hope that she will forgive me for having done so." Idem *Ibidem*, p. 143 – 144.

criadora, Mandiargues não mencione nada sobre genialidade em sua descrição da artista, recorrendo, por outro lado, às comparações com a natureza.

Explicitamente, a excepcionalidade evocada por Mandiargues e seu elogio à Richier reforçam concepções generificadas, que reiteram, como normalidade, a incompatibilidade entre ser mulher e o trabalho em escultura. Como argumenta Christine Planté, a perspectiva de excepcionalidade também corrobora para a interpretação de que as demais mulheres artistas não foram reconhecidas apenas por falta de capacidade e talento, desconsiderando os obstáculos impostos pelo meio social⁴⁹⁵.

O texto de Mandiargues não é o único que reforça estas ideias ao analisar a obra de Richier. Vale destacar nesse sentido alguns trechos da publicação sobre a artista na Harper's Bazaar em 1955⁴⁹⁶:

Por originalidade, a escultora contemporânea francesa Germaine Richier talvez seja incomparável entre mulheres artistas. (...) Doze anos de produção madura estão longe de ter dado a medida do poder da sra. Richier. Nela, pode ser que a arte europeia tenha produzido uma grande escultora antes de produzir uma grande pintora (tradução nossa).⁴⁹⁷

Mais uma vez vemos um caso em que uma crítica bastante elogiosa sobre Germaine Richier ressalta sua excepcionalidade, enquanto reforça nas entrelinhas a noção de inferioridade da produção de mulheres artistas como um todo. Mais um exemplo bastante eloquente que exterioriza o estranhamento que uma mulher escultora despertava na sociedade da época é o texto de 1957 de Paul Guth⁴⁹⁸, do qual destacamos alguns trechos:

Mulheres escultoras são poucas. Constringir a pedra exige os braços de um Hércules. Mesmo com os meios mecânicos disponíveis hoje, mesmo quando o bronze é usado, apenas o cérebro de um colosso pode impor forma à matéria. Portanto, não me surpreendo com as linhas monumentais sobre as quais a sra. Germaine Richier é construída. Suas calças e jaqueta de camurça fazem parte do equipamento de batalha da escultora. Ela deve lutar contra seu próprio sexo, contra a matéria resistente, contra sujeira, desânimo e frio. (...) Ela tem a voz grande de um homem, inchada com força e o grunhido alegre de um removedor de móveis. Então, de repente, ela exala o riso de flauta de uma mulher, com uma cascata de he-he-hes (tradução nossa).⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ PLANTÉ, Christine. Op. cit.

⁴⁹⁶ O texto, originalmente publicado pela Harper's Bazaar em outubro de 1955 e assinado com a sigla C.S.T., foi reproduzido no catálogo da exposição *The Sculpture of Germaine Richier* de 1957 realizada pela *Martha Jackson Gallery*. Um fac-símile desse catálogo se encontra em CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. Cit., p. 149.

⁴⁹⁷ "For originality, the contemporary French sculptor Germaine Richier is perhaps unrivalled among women artists. (...) Twelve years of mature production are far from having given the measure of Mlle. Richier's power. In her it may be that European art will have produced a great woman sculptor before producing a great woman painter" Idem Ibidem.

⁴⁹⁸ GUTH, Paul. "Encounter With Germaine Richier". Op. cit.

⁴⁹⁹ "Women sculptors are few. To constrain stone demands the arms of a Hercules. Even with the mechanical means available today, even when bronze is used, only the brain of a colossus can impose form on matter. So I am not surprised by the monumental lines on which Mme Germaine Richier is constructed. Her trousers and chamois jacket are part of the woman sculptor's battle gear. She must fight against her own sex, against resistant matter, against dirt, discouragement and cold. (...) She has a man's big voice, swollen with strength, and the

Como é possível observar, Guth reforça o valor da masculinidade, associado à força, para o trabalho em escultura, ficando claro que para o autor esta atividade é incompatível com uma suposta “essência feminina”. Para compreender Richier e sua capacidade em escultura, Guth recorre a uma imagem masculinizante da artista, afirmando que para exercer essa atividade, enquanto mulher, era necessária uma batalha contra seu próprio sexo. A verdade é que Richier realmente estava em uma batalha, não contra supostas características naturais de seu sexo, mas contra as concepções e expectativas sobre o gênero feminino predominantes em meados do século XX.

Não foram encontrados indícios de que Richier tivesse contato com discursos feministas, mas é interessante notar que suas conquistas como mulher artista já a tornavam uma figura bastante disruptiva. Encontramos na imprensa brasileira um pequeno testemunho dessa potência. Claire Hugon, ao escrever uma coluna em homenagem à artista após seu falecimento em 1959, além de se preocupar em inseri-la em uma tradição de mulheres escultoras – mencionando Camille Claudel, Poupelet, Berthe Martinie – afirmou que “Germaine Richier é um desmentido formal àqueles que negam às mulheres o dom de criar”⁵⁰⁰.

Apesar dos preconceitos contra mulheres escultoras tão bem ilustrados pelos artigos anteriores, Richier conseguiu de fato alcançar grande reconhecimento entre o final de 1940 e 1950⁵⁰¹. Seu destaque no ambiente artístico desse período pode ser percebido pela sua participação em exposições importantes em instituições de vários países. A exposição de 1947 no *Anglo-French Art Centre*, em Londres, é um marco relevante nesse sentido por ter tornado Richier e Giacometti referências para um grupo de escultores ingleses cuja poética ficou conhecida como “geometry of fear”⁵⁰². Richier também participou de cinco edições da Bienal de Veneza entre 1948 e 1956, e das duas primeiras edições da Bienal de São Paulo em 1951 e

cheery grunt of a furniture remover. Then, suddenly, she vents a woman's flute-like laugh, with a cascade of he-he-he's” Idem *Ibidem*.

⁵⁰⁰ HUGON, Claire. “Germaine Richier”, *Folha da Manhã*, 18 out. 1959. Documento consultado na Seção de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁰¹ É importante explicar que Richier não era completamente desconhecida antes disso. A artista já participava regularmente do Salon d'Automne e do Salon des Tuileries desde 1928. Em 1934 teve sua primeira exibição individual na Galeria Kaganovitch. Em 1936 recebeu o prêmio Blumenthal de escultura, e em 1937 uma medalha de honra por sua participação na Exposição Universal de Paris. C.f.: “Germaine Richier. A selected chronology, 1902 – 1960.” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit.; Cronologia de Germaine Richier realizada pela galeria Lèvy Gorvy, disponível em: https://www.levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Richier_CV.pdf

⁵⁰² O termo foi cunhado por Herbert Read para compreender o grupo de oito escultores, que também desenvolveram uma poética relacionada com a angústia do período do pós-guerra, apresentados pela delegação britânica na Bienal de Veneza de 1952: Robert Adams, Keneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi and William Turbbull. C.f.: “Geometry of fear”, In: Oxford Index. Disponível em: <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095848749> Acesso em: 24 jan. 2019.

1953, além de exibir regularmente no Salon de Mai entre 1947 e 1959. A escultora participou de duas importantes exposições do MoMA, “*The new decade: 22 European painters and sculptors*” de 1955 e exibiu cinco esculturas na exposição de 1959, “*New Images of Man*”. E vale destacar também a “*Exposition universelle et internationale*” em Bruxelas, ocasião em que ganhou um grande prêmio⁵⁰³.

As exposições individuais de Germaine Richier realizadas nesse período também demonstram sua visibilidade: em 1948 na *Galerie Maeght*, em Paris; em 1954 a chamada “*The Sculpture of Germaine Richier: First American Exhibition*” realizada na *Allan Frumkin Gallery*, em Chicago; em 1955 na *Hanover Gallery*, em Londres; em 1956 uma grande exibição no *Musée National d’Art Moderne* e na *Galerie Berggruen*, também em Paris; em 1957 sua primeira exposição individual em Nova York, na *Martha Jackson Gallery*; em 1958, em Minneapolis, no *The Walker Art Center* e no *Kunsthalle Bern*; em 1959, na *Galerie Creuzevault* de Paris, no *Musée Grimaldi- Château d’Antibes*, e em Boston, na *Boston University School of Fine and Applied Arts*⁵⁰⁴. Devemos destacar que a exposição no *Musée National d’Art Moderne* foi tão importante que até mesmo a imprensa brasileira publicou pelo menos duas matérias detalhadas a seu respeito⁵⁰⁵.

Não foi possível mapear completamente a institucionalização das obras de Richier nesse período, outro importante índice de êxito artístico. Mas encontramos informações sobre obras adquiridas por instituições importantes - para além das duas incorporações em instituições brasileiras por ocasião das bienais que veremos com maior cuidado mais adiante. Seis obras da artista foram adquiridas nesse período pelo *Musée National d’Art Moderne* e hoje fazem parte da coleção do *Centre Pompidou*. Em 1949 a obra *L’orage* de 1947-48⁵⁰⁶, em 1950 a obra *Nu*

⁵⁰³ Outras instituições importantes em que a obra de Germaine Richier foi exibida em exposições coletivas: *Maison de la pensée française* em Paris, *Kunsthalle Basel*, Museu Nacional de Estocolmo, *Kunsthaus Zurich*, o museu *Stedelijk* em Amsterdam, *Kunsthalle Hamburg*, *Parc de Middelheim* na Antuérpia, *Solomon R. Guggenheim Museum* em Nova York, *Minneapolis Institute*, *Los Angeles County Museum*, *Musée Rodin*, *Bazabel Museum* em Jerusalém, *San Francisco Museum of Art*, *Kunstmuseum* em Winterthur, *Kunstgewerbe Museum* em Zurich. C.f.: “*Germaine Richier. A selected chronology, 1902 – 1960.*” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit.; Cronologia de Germaine Richier realizada pela galeria Lèvy Gorvy, disponível em: https://www.levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Richier_CV.pdf

⁵⁰⁴ Idem Ibidem

⁵⁰⁵ BENTO, Antônio. “*Germaine Richier*”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1956; HUGON, Claire. “*Germaine Richier expõe doze anos de trabalhos*”. *Folha da Noite*, São Paulo, 7 mar. 1957 - Documentos consultados na Seção de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁰⁶ Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_Rf348dab65a434c282e05bf877b783f¶m.idSource=FR_O60faf8e87f2e45563c5cb653a252a646. Acesso em: 24 jan. 2019.

(*Nu debout, Femme nue*) de 1942⁵⁰⁷, em 1952 a obra *Le Diabolo* de 1950⁵⁰⁸, em 1956 *L'eau* de 1953-54⁵⁰⁹, em 1957 *L'ouragane* de 1948-49⁵¹⁰ e em 1959 a obra *La Montagne* de 1955-56, que havia sido realizada por comissão do estado por ocasião de sua exposição no museu em 1956⁵¹¹. O acervo do MoMA também incorporou duas obras da artista: *Sculpture with background* de 1955-56, adquirida pelo fundo *Blanchette Hooker Rockefeller*⁵¹², participou da exposição “Recent European Acquisitions” no final de 1956⁵¹³, enquanto *The devil with claws* de 1952, creditada ao fundo *Wildenstein Foundation*⁵¹⁴, participou da exposição “Recent Acquisitions” no final de 1957⁵¹⁵. Enquanto a Tate, de Londres, também adquiriu uma obra em 1956 com fundos fornecidos por Lord Sainsbury e Sir Robert Sainsbury, a escultura “*L'eu*” de 1953-54⁵¹⁶.

Germaine Richier morreu com apenas 57 anos, em 1959, e durante a década de 1960 foram realizadas exposições retrospectivas importantes em sua homenagem⁵¹⁷. Há, entretanto, um certo hiato de exposições durante a década de 1970 e 1980, que parecem indicar um relativo apagamento da artista neste período⁵¹⁸. Mas na década de 1990, a artista volta a figurar em mais exposições, o que certamente se relaciona com o impulso da historiografia da arte feminista⁵¹⁹.

⁵⁰⁷ Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-136d45ef691512429979603fe4526a4d¶m.idSource=FR_O-394f32182cc882e865938c183d4e. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵⁰⁸ Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-2165582e1522a1ef2fde2071c5701063¶m.idSource=FR_O-ceb5c7d48f3619fb106632bfae98fc. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵⁰⁹ Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-198ea888f563ae9f6715b36c50e177¶m.idSource=FR_O-7059bae580f743f73d7e2047c1fc935e. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹⁰ Disponível em https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f6f443ba7021bdb6e3d2dc04523dab5¶m.idSource=FR_O-32962684713eef406eeba9308d9638f5. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹¹ Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5c74392cef2565a893e74517d9389794¶m.idSource=FR_O-5c74392cef2565a893e74517d9389794. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹² Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/81309?artist_id=4905&locale=en&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹³ Informações sobre a exposição foram obtidas no site da instituição. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2894?locale=en>. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹⁴ Informações sobre a obra foram obtidas no site da instituição. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/80836?artist_id=4905&locale=en&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹⁵ Informações sobre a exposição foram obtidas no site da instituição. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2888?locale=en>. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹⁶ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/richier-water-t00075>. Acesso em: 24 jan. 2019.

⁵¹⁷ Exposição na Galeria Creuzevault em 1960, que acompanhou a publicação de um livro sobre Richier por Jean Cassou, *Hommage à Germaine Richier* no Musée Grimaldi-Chateau em Antibes em 1963, *Germaine Richier* no Kunsthau Zürich em 1963 e *Germaine Richier* no Musée Réattu em Arles em 1964. C.f.: Cronologia de Germaine Richier realizada pela galeria Lèvy Gorvy, disponível em: https://www.levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Richier_CV.pdf

⁵¹⁸ Idem Ibidem.

⁵¹⁹ Vale destacar algumas exposições importantes dos últimos anos: a exposição retrospectiva realizada em 2013 pelo *Kunstmuseum* de Berna, na Suíça; Em 2014, as galerias Dominique Lévy e Perrotin de Nova York também fizeram uma exposição dedicada à artista; E a exposição coletiva realizada no *Musée Bourdelle* entre 2018 e 2019, “*Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti,*

Apesar de Richier ter, em termos gerais, uma trajetória de consagração, não se pode deixar de observar que a artista não possui tanto destaque nas narrativas da arte moderna, consolidadas em retrospecto. Isto fica especialmente evidente ao compararmos o caso de Richier ao escultor de origem suíça, Alberto Giacometti. Durante as décadas de 1940 e 1950, os dois artistas haviam dividido a centralidade nos discursos sobre a escultura expressionista do pós-guerra. Entretanto, como Sarah Wilson argumenta, após a morte de Richier, Giacometti se consolidou como o grande cânone dessa poética, algo que já começava a se delinear na exposição “*New Images of Man*” do MoMA em 1959, momento em que o artista obteve proeminência⁵²⁰.

O que podemos observar é que a longo prazo Giacometti obtém muito mais destaque do que Richier, apesar da trajetória bastante similar dos escultores. No livro “Arte Moderna”, de Giulio Carlo Argan, publicado pela primeira vez em 1970, por exemplo, Richier é mencionada passageiramente, apenas para exemplificar a tendência de “degradação e desintegração da matéria ‘nobre’ da escultura”⁵²¹. Para realmente analisar esta tendência, o autor seleciona Giacometti, que, em sua perspectiva, teria ido mais além na destruição física da estátua.

Segundo Griselda Pollock⁵²², a ausência de mulheres nas narrativas predominantes da arte moderna na Europa e nos Estados Unidos não é resultado da inexistência ou falta de importância de mulheres artistas para sua construção. A autora argumenta que essa historiografia celebra uma tradição seletiva que normatiza um certo conjunto de práticas generificadas como a única narrativa da arte moderna. Dessa forma, Pollock ressalta a necessidade de desconstruir os mitos masculinos do modernismo para poder compreender a real atuação de mulheres artistas nesse período.

Por mais que Richier não tenha sofrido um total apagamento pela historiografia, a disparidade entre sua atuação e destaque durante a década de 1950 e seu papel nas narrativas da história da arte moderna deve ser demarcada.

Richier...”, na qual Richier obteve destaque com uma sala destinada a ela, assim como Giacometti. Interessante observar que Bourdelle teve muitas alunas mulheres e o museu optou por destacá-las nessa exposição. Muitas dessas alunas eram estrangeiras e em alguns casos elas também atuaram como assistentes e modelos do escultor. C.f.: CAT. EXP. *Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l’atelier*: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier... Paris, Op. cit.

⁵²⁰ Outro marco da consolidação de Giacometti é sua retrospectiva em Washington, em 1963. Cf. WILSON, Sarah. “A very great sculptor: Germaine Richier” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 12 e 16.

⁵²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.544.

⁵²² POLLOCK, Griselda. “Modernity and Spaces of Femininity”. In: Idem. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. Londres: Routledge, 1988.

3.4.2 “A Floresta” de 1946

Germaine Richier expôs na 1ª Bienal de São Paulo três obras em bronze: “A Floresta” (*La Forêt*), ganhadora do prêmio, “Busto”, e uma obra que foi traduzida como “Manta religiosa” no catálogo da Bienal, mas em uma tradução mais acertada seria chamada “Louva-a-deus” (*La Mante*). Não foram encontradas imagens ou informações da obra “Busto”, mas “Louva-a-deus” (Fig. 75) e “A Floresta” (Fig. 26), ambas de 1946, fazem parte da produção característica da artista após a Segunda Guerra Mundial. Como dito, neste momento Richier foi se tornando cada vez mais conhecida por suas esculturas que misturavam figuras humanas com elementos da natureza, como insetos e árvores. Seus seres híbridos animais e amedrontadores transitam entre o expressionismo e o surrealismo. Essas figuras traziam uma sensação de angústia e desolação, sentimentos identificados com o ambiente do pós-guerra⁵²³.

A obra selecionada para o prêmio de aquisição, “A Floresta”, possui uma base retangular em granito sobre a qual se apoia uma criatura em bronze. A figura híbrida é resultado de uma combinação entre traços humanos femininos e o reino vegetal. O corpo em posição vertical assemelha-se a um tronco de árvore, mesmo possuindo elementos humanos desproporcionais, como pés, pernas, umbigo e um seio. Os membros superiores são desiguais: do lado direito da criatura um galho substitui o braço e a mão, sugerindo um gesto em direção à “cabeça”; já o braço esquerdo, mais humano, aparece apenas em relevo, sendo absorvido junto ao tronco. Há ainda mais um toco de galho posicionado acima deste braço humano, sugerindo o crescimento de outro ramo para substituí-lo ou indicando a transformação do seio esquerdo, que não se apresenta. Ao topo da figura, a cabeça não chega a tomar forma, apesar da silhueta aludir à sua existência.

O tratamento de toda a escultura é bastante orgânico, matérico e acidentado, remetendo à decomposição e degradação comumente relacionadas a Richier. Ao observar a escultura de perto, compreendemos a associação de suas obras ao impacto de sua visita à Pompeia, pois realmente existe em “A Floresta” uma textura que lembra lava ou lama. Segundo Sarah Wilson, para fazer esta obra Richier teria pressionado folhas na argila molhada, deixando suas impressões, além de utilizar galhos e pedaços de tronco afixados à argila⁵²⁴. Infelizmente, devido às limitações desta pesquisa, não foi possível apurar o uso incomum destes materiais

⁵²³ CASSOU, Jean. Germaine Richier. Koln: Kiepenheuer, 1961. p. 51 - 52.

⁵²⁴ WILSON, Sarah. “A very great sculptor: Germaine Richier” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 12.

orgânicos e saber se serviam apenas para deixar impressões e moldar a argila, ou se de fato eram deixados na peça utilizada para fazer o molde⁵²⁵.

Anna Swinbourne, ao escrever sobre “*L’Homme-fôret, grand*” de 1945-46 – uma versão masculina da mesma fusão entre humano e árvore – explora suas ambiguidades anatômicas⁵²⁶. Como ela argumenta, a obra representa ao mesmo tempo uma criatura híbrida estável e um momento de um processo de metamorfose. Neste caso, há ainda mais uma ambiguidade, pois poderia representar a árvore se tornando homem ou o contrário. A autora ainda se refere ao mito de Daphne e Apollo, no qual a ninfa Daphne teria se transformado em uma árvore de louro para escapar das investidas amorosas do deus Apollo. Apesar da referência ao mito parecer distante da obra de Richier, concordamos com a autora na sugestão de que sua escultura expressa imobilidade e metamorfose ao mesmo tempo.

Na escultura pertencente ao MAC USP parece haver, de fato, uma certa estabilidade de formas na criatura, ao mesmo tempo em que também há a possibilidade de movimento e transformação, especialmente pela diferença entre os membros superiores e o aparente processo de absorção do braço mais humano. Richier deu um depoimento em que exprimia essa intenção em seus trabalhos: “Minhas estátuas devem dar a impressão de que estão ao mesmo tempo imóveis e prestes a se mover”⁵²⁷.

Pierre Restany⁵²⁸ identifica que em algumas obras, incluindo “A Floresta”, Richier “apresenta entidades de carne que estão sendo devoradas pelo espaço e são condicionadas pelos elementos que as cercam”⁵²⁹, como florestas e tempestades. O autor sugere uma aura panteísta e hierática nessas esculturas, algo que realmente parece observável em “A Floresta”, apesar de sua poética de degradação. Realmente não faltam ambiguidades na criatura da obra pertencente ao MAC USP, mas isso constitui parte de sua associação aos sentimentos de angústia da poética expressiva do pós-guerra.

Existem onze exemplares da obra “A Floresta” (*La Forêt*), sendo três delas pertencentes a instituições museais. Além do MAC USP, o *Musée Picasso* em Antibes e o *Hessisches Landesmuseum* em Darmstadt também possuem exemplares dessa escultura.

⁵²⁵ Outros autores também mencionam esse uso sem explicá-lo satisfatoriamente. C.f.: SWINBOURNE, Anna. “Creation unbound: The sculpture of Germaine Richier” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. Cit.; CONE, Michèle C., Op. cit.

⁵²⁶ SWINBOURNE, Anna. “Creation unbound: The sculpture of Germaine Richier” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit.

⁵²⁷ “My statues must give the impression that they are at the same time motionless and about to move” Idem Ibidem, p. 23.

⁵²⁸ RESTANY, Pierre. “Germaine Richier. The Great Art of Statuary” – Documento consultado na Seção de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵²⁹ “Germaine Richier’s large effigies present entities of flesh that are being eaten away by space and are conditioned by the elements that surround them – the forest, the tempest, the storm.” Idem Ibidem, p. 2.

3.4.3 O terceiro prêmio de escultura estrangeira

Como foi comentado anteriormente, houve um mal-entendido em relação ao funcionamento dos prêmios de aquisição por parte da delegação francesa, o que marcou as premiações de Édouard Pignon e Germaine Richier. O principal problema se deveu ao fato do valor do prêmio aquisitivo ser inferior ao esperado na venda das obras premiadas, o que foi contestado. Como dito, o caso de Pignon se complicava pelo fato da obra “Consertando redes” ser pertencente à *Galerie de France* e a resolução desta questão foi feita com a suspensão da cláusula de aquisição. Já no caso de Richier, a obra ainda se encontrava aos cuidados da artista, o que facilitou as negociações. Como podemos observar pela carta de Philippe Erlanger à Ciccillo⁵³⁰, este último ofereceu à escultora pagar-lhe a diferença entre o valor do prêmio concedido e o esperado pela obra, que havia sido sinalizado em sua ficha de inscrição. Entretanto, Erlanger informava que a artista decidiu abrir mão de receber essa diferença, deixando “A floresta” ao antigo MAM.

A atitude de Richier pode ser entendida tanto como uma escolha que levava em consideração o prestígio do prêmio e o ingresso da obra no museu, quanto como um gesto para cultivar boas relações com os agentes envolvidos e com a própria Bienal. Nesse último sentido é notório que em outras cartas encontradas no arquivo da Bienal aparecem menções a uma possível aquisição da obra “*La Mante*” por um terceiro através da Bienal. Em carta à Jacques Lassaigne em dezembro de 1951⁵³¹, Ciccillo explica que há pessoas interessadas na escultura, mas pede que a artista faça um valor mais acessível, considerando que os interessados também teriam que pagar uma taxa alfandegária em 40% do valor da obra. Algum tempo depois a própria escultora enviou uma carta perguntando notícias sobre a possível aquisição, indagando se ela já havia sido realizada ou se podiam colocá-la em contato com os interessados⁵³². Não encontramos pistas de que a escultora tenha sido de fato adquirida, mas o interesse por sua obra no evento fica ainda mais evidente com essa passagem.

Mesmo assim, é difícil precisar com certeza a recepção do prêmio de Germaine Richier na 1ª Bienal de São Paulo. As críticas publicadas na época privilegiaram outras premiações – de maior notoriedade e polêmica – como foco de análise, enquanto dedicou poucas palavras a um dos prêmios de aquisição em escultura, considerado menor. Émile Langui, crítico belga

⁵³⁰ Carta de 5 de fevereiro de 1953 de Philippe Erlanger a Francisco Matarazzo Sobrinho. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁵³¹ Carta de 6 de dezembro de 1951 de Francisco Matarazzo Sobrinho a Jacques Lassaigne. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁵³² Carta de 15 de fevereiro (1952?) de Germaine Richier ao diretor do MAMSP. Documento pertencente ao Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

participante do júri da Bienal, por exemplo, nem menciona a premiação de Richier, listando a escultora ao lado de Giacometti, Couturier e Adam como parte da jovem representação de escultura francesa e se concentrando apenas na polêmica em torno de Chastel⁵³³.

Mesmo na imprensa francesa não foi possível encontrar um comentário mais elaborado sobre o prêmio de Richier. A revista *Art d'Aujourd'hui* realizou duas publicações sobre a Bienal de São Paulo: uma com a lista de premiados sem nenhuma análise⁵³⁴ e outra, assinada pelo arquiteto Siegfried Giedion, refletindo sobre o evento como um todo, sem se concentrar nos prêmios selecionados⁵³⁵. Já o artigo de Jacques Lassaigue na *Arts*, que menciona Richier e seu prêmio, o faz apenas de passagem, sem comentários individuais e ao lado de Giacometti e Couturier, explorando a ideia de que as esculturas das diversas delegações possuíam um diálogo maior que as pinturas⁵³⁶.

O único depoimento encontrado que nos traz algumas informações sobre a recepção do prêmio na França é a carta de Lassaigue a Mario Pedrosa:

[...] Além disso, os resultados da Bienal foram muito bem recebidos por todos que contam e acho que da próxima vez, os melhores artistas vão querer expor. Já estou certo de que Chagall, Manessier, Hartung estarão representados. Chastel e Richier receberam muitos depoimentos de simpatia de outros expositores, de galerias, de críticos e o que se diz sobre a Bienal é muito bom (tradução nossa).⁵³⁷

Apesar da percepção positiva de Lassaigue, este único comentário não seria suficiente para de fato apurar a recepção crítica do prêmio de Richier, e nem seu impacto na trajetória da escultora. Mas a organização de uma Sala Especial para a artista na segunda edição da Bienal ajuda a endossar essa perspectiva. Este ponto será abordado a seguir, mas antes devemos ressaltar os dois comentários críticos encontrados sobre a presença da artista na 1ª Bienal.

⁵³³ LANGUI, Emile. “São Paulo nouvelle Venise des arts”, *Les beaux arts*, 7 dez. 1951. Documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho – Clipping da 1ª Bienal.

⁵³⁴ “Ire Biennale de Sao-Paulo”, *Art d'Aujourd'hui*, Série 3, número 1, dez. 1951.

⁵³⁵ GIEDION, Siegfried. “Signification de la Première Biennale de Sao-Paulo”, *Art d'Aujourd'hui*, série 3, número 2, jan. 1952.

⁵³⁶ LASSAIGNE, Jacques. “Les leçons de la 6e Biennale de Sao Paulo”, *Arts*, Paris, 23 de novembro de 1951.

⁵³⁷ “A part cela, les résultats de la 1ª Biennale ont été très bien accueillis ici par tout ce qui compte et je pense que la prochaine fois, les meilleurs artistes voudront exposer. Déjà, je suis certain que Chagall, Manessier, Hartung y seront représentés. Chastel et Richier ont reçu beaucoup de témoignages de sympathie, des autres exposants eux-mêmes, des galeries, des critiques et l'apresse orale de la Biennale est très bonne.” Carta de 1 de dezembro de 1951 de Jacques Lassaigue a Mário Pedrosa. Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Ao discorrer sobre as esculturas exibidas pela delegação francesa, Jorge Romero Brest⁵³⁸, crítico argentino participante do júri de premiação, escreve:

Na seção de escultura, destacam-se as peças de Alberto Giacometti, especialmente *Quatro figuras sobre pedestal* e *Homem que caminha*. No entanto, está em um beco sem saída, porque pretende preservar certos valores de sensibilidade que inevitavelmente se ligam à matéria, enquanto ao mesmo tempo que seduzido por concepções dinâmico-espaciais modernas trata de destruir a matéria para obter formas absolutamente espirituais: O resultado só pode ser híbrido, lamentando-se a ausência do volume total e a insuficiência do signo espacial. Também Germaine Richier e Robert Couturier são passíveis desta censura, embora continuem no campo da escultura de volume. A primeira é mais forte, modela com precisão, atinge superfícies de grande valor emotivo, mas não há expressão de idéias em suas formas. Das três peças que o segundo envia, apenas uma - *Jovem lameliforme* - tem qualidade, mas não atinge a unidade entre a matéria e o espaço que se vê ele buscar. (Tradução nossa)

Como observamos no excerto, Brest seleciona, dentre os escultores franceses, três artistas de grande proximidade poética – os mesmos elegidos pelos críticos mencionados anteriormente. Apesar de criticar os três pela ambivalência em relação à massa da escultura, Brest demonstra preferência pelas obras de Giacometti, a despeito do prêmio obtido por Richier, que não é mencionado no texto. Sobre a artista, o crítico é duro ao julgar que “falta expressão de ideias em suas formas”, mesmo elogiando sua modelagem e tratamento de superfície.

Maria Eugênia Franco⁵³⁹, bastante crítica ao escrever sobre a delegação francesa, também seleciona como melhores escultores Richier, Giacometti e Couturier. Mas, diferentemente de Brest, Franco cede maior destaque a Richier, seguindo a decisão da premiação:

A escultura francesa mostra-se também com grandes falhas, na nossa primeira bienal. [...] Mas a tendência expressionista da escultura francesa está bem representada, com Germaine Richier, Giacometti e Couturier. Germaine Richier, terceiro prêmio internacional de escultura, apresenta-nos a novidade de uma humanização de árvores e insetos. Sua sensibilidade mórbida possui uma estranha força. A escultura ‘O Louva-Deus’ é talvez um pouco fácil, mas fortemente expressiva. A cabeça viva, realista, e ao mesmo tempo deteriorada, revela uma imaginação quase doentia. Quanto à peça premiada, “A floresta” sua esquisita simbologia e deformação situam Germaine Richier entre os grandes valores da escultura contemporânea. Temos ainda esse pitoresco italiano de Paris. Alberto Giacometti que, com a ‘trouvaille’ das figuras longas e finas lançou um dos estilos mais pessoais da escultura moderna, embora esse

⁵³⁸ “En la sección escultura sobresalen las piezas de Alberto Giacometti, especialmente *Cuatro figuras sobre pedestal* y *Hombre que camina*. No obstante, se halla en un callejón sin salida, porque pretende conservar ciertos valores de sensibilidad que se unen inevitablemente a la materia, al mismo tiempo que seducido por las concepciones dinámico-espaciales modernas trata de destruir la materia para obtener formas absolutamente espirituales: el resultado no puede ser sino híbrido, lamentándose la ausencia del volumen pleno y la insuficiencia del signo espacial. También Germaine Richier y Robert Couturier son pasibles de este reproche, aunque se mantienen en el campo de la escultura de bulto. La primera es más fuerte, modela con precisión, logra superficies de gran valor emotivo, pero no hay expresión de ideas en sus formas. De las tres piezas que envía el segundo sólo una – *Jovem lameliforme* – tiene calidad, pero no logra la unidad entre materia y espacio que se le ve buscar.” In: BREST, Jorge Romero. “Primera Bienal de San Pablo” *Ver y Estimar.*, Buenos Aires, v. 6, n. 26, nov. 1951, p. 5.

⁵³⁹ FRANCO, Maria Eugênia. “Itinerário da Primeira Bienal: II – ainda o pavilhão da França” O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 dez. 1951.

estilo possua, na verdade, uma duvidosa consistência escultórica. Roberto Couturier é outro dos escultores franceses que tem alguma coisa a dizer, se bem que seu melhor trabalho, ‘moça lameliforme’ com toda sua poesia e sua originalidade formal, seja um pouco preciosa e fácil.

Franco equilibra elogios e censuras aos três artistas, mas é mais dura com Giacometti ao questionar sua “consistência escultórica”. Richier, por outro lado, concentra mais elogios, pela força de sua sensibilidade mórbida, pela expressividade e pelos “grandes valores da escultura contemporânea”, apesar da pequena crítica em relação a uma de suas obras.

Apesar da quantidade diminuta de críticas sobre a artista, as diferentes opiniões de Brest e Franco em relação à preferência entre Richier e Giacometti, indicam que a premiação de Richier não era completamente unânime - como não era, inclusive, a grande maioria dos prêmios. Por outro lado, todos os críticos aqui mencionados convergem ao selecionar Richier, Giacometti e Couturier como destaques da delegação francesa, o que aponta para um certo consenso de que suas obras estavam entre as melhores, não sendo seu prêmio uma escolha inesperada. Além disso, a predominância de obras figurativas que trabalhavam com desconstrução das formas entre os prêmios de escultura nacionais e internacionais da Bienal, sinaliza que a obra de Richier se enquadrava perfeitamente nas preferências do júri de premiação.

Como mencionado, a experiência exitosa de Richier na 1ª Bienal resultou em uma segunda participação no evento. Na 2ª Bienal de São Paulo, a artista teve uma sala especial em seu nome com cinco obras, sendo quatro esculturas em bronze e uma gravura⁵⁴⁰. Entretanto, a celebrada sala especial francesa dedicada ao cubismo ofuscou sua presença, que nem recebeu menção no texto de apresentação do país⁵⁴¹. Mesmo assim, a presença de Richier nessa edição do evento possibilitou a aquisição de uma de suas obras para a coleção do MAM do Rio de Janeiro.

Segundo os registros da instituição carioca, a obra *La Ville*⁵⁴² (Fig. 76), resultado da colaboração entre Germaine Richier e Hans Hartung em 1951, foi adquirida diretamente da 2ª Bienal de São Paulo⁵⁴³, em 1953. Sua seleção teria sido feita por Niomar Moniz Sodré, então

⁵⁴⁰ As esculturas em bronze “O chumbo” de 1951, “O Dom Quixote da floresta” de 1952, “O ogre” de 1952 e “A tourada” de 1953. E uma água-forte, “Ilustração para ‘contre-terre’ de René de Solier” de 1953. Cf. CAT. EXP. Catálogo 2ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. 169.

⁵⁴¹ DORIVAL, Bernard. “França” In: CAT. EXP. Catálogo 2ª Bienal de São Paulo. Op. cit. p. 158 - 160.

⁵⁴² A obra aparece com o nome de *Le Plomb* no catálogo da Bienal e no livro de registro de patrimônio do MAM. Entretanto, segundo registros do museu, a obra foi identificada como *La Ville* por Françoise Guiter, sobrinha e aluna de Richier, em 1991. De fato, a obra pertencente ao MAM do Rio de Janeiro corresponde às fotografias de outros bronzes com esse nome. C.f.: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Fev./Abr. 2014. Nova York, Dominique Lévy; Galerie Perrotin, 2013, p. 68.

⁵⁴³ Existia uma estrutura de vendas de obras exibidas durante as Bienais de São Paulo, que é pouco mencionada na historiografia.

diretora executiva do Museu. A obra é composta por uma figura humana alongada, em bronze, executada por Richier anexada a uma placa, posicionada como pano de fundo, com pintura gestual de Hartung. Aumenta a integração dos dois elementos o fato da personagem caminhar em postura confiante em direção à pintura, criando uma noção espacial. Anna Swinbourne também chama atenção para a aproximação das oposições entre o plano com cor da pintura e o modelado escuro do bronze⁵⁴⁴. Além de Hartung, Richier também fez obras em colaboração com Maria Helena Vieira da Silva, ambos pintores renomados naquele momento. Esses trabalhos davam continuidade ao interesse da artista em explorar o uso da cor e a ambientação em suas esculturas. Foram realizados onze exemplares de bronze da obra “La Ville”⁵⁴⁵, nem todas com placas pintadas ao fundo, notando-se a existência de pelo menos mais um exemplar com fundo pintado, neste caso por Vieira da Silva⁵⁴⁶. A peça, pertencente ao MAM do Rio de Janeiro, é a única presente em uma coleção museal.

A presença de Richier na Bienal de São Paulo resultou, portanto, na incorporação de obras suas em duas instituições brasileiras, demonstrando uma boa acolhida de seu trabalho em nosso ambiente artístico. É curioso que após essas duas experiências de êxito no evento, destacando-se o prêmio recebido na 1ª Bienal, a artista não tenha mais participado das delegações francesas nas edições seguintes. Destaca-se nesse sentido que, segundo depoimento de Antônio Bento por ocasião da exposição da artista no *Musée National d'Art Moderne*, Richier teria manifestado interesse em participar de mais edições do evento paulista: “Muito concorrido o *vernissage* da exposição de Germaine Richier no Museu de Arte Moderna. A artista nos acolhe com afabilidade, pergunta-nos por Maria e manifesta o desejo de voltar a representar-se na próxima Bienal de São Paulo”⁵⁴⁷. Independentemente de seu desejo, não sabemos o motivo pelo qual Richier não voltou a participar do evento⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴ SWINBOURNE, Anna. “Creation unbound: The sculpture of Germaine Richier” In: CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 21.

⁵⁴⁵ CAT. EXP. *Germaine Richier*. Op. cit., p. 160.

⁵⁴⁶ Há uma fotografia de Brassai que retrata esta obra. Cf. Idem *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴⁷ BENTO, Antônio. “Germaine Richier”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 out. 1956 - Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁴⁸ O comentário de Antônio Bento também indica uma familiaridade entre Richier e Maria Martins. Não temos conhecimento da natureza da relação entre as escultoras, mas é interessante sinalizar que Richier foi professora de Liuba Wolf entre 1944 e 1949, exercendo grande influência em sua obra. Também vale mencionar mais uma relação pontual entre Richier e instituições brasileiras, para além de sua presença nas duas primeiras bienais e nos acervos dos museus mencionados. Uma de suas obras, chamada “Don Quichotte de la forêt”, teria sido adquirida pelo embaixador e colecionador Hugo Gouthier⁵⁴⁸ através da Galeria Creuzevault, em Paris, para ser alocada na Embaixada do Brasil em Roma em 1960. C.f.: FIGUEIREDO, Guilherme. “Um dia depois do outro... Soulages e Germaine Richier”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1960 - Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

De qualquer maneira, duas obras da artista estiveram ao alcance do público brasileiro durante estes quase 70 anos. A obra “A Floresta” foi exibida com alguma constância nas mostras do acervo do antigo MAM de São Paulo durante a década de 1950. Mas durante as décadas de 1960 e 1970, quando o acervo já pertencia à USP, a obra não participou de nenhuma exposição, voltando a ser exibida apenas em 1982. Entre este ano e 1996, a escultura foi exposta com mais regularidade, sobretudo no anexo da Cidade Universitária, antes da construção da sede do museu no campus. Após esta data a escultura voltou a ser exibida poucas vezes, com grandes intervalos.⁵⁴⁹ Mais uma vez devemos compreender a baixa visibilidade da obra no acervo considerando também sua relação com a relativa marginalização de Richier nas narrativas construídas na Europa e Estados Unidos.

⁵⁴⁹ Essa percepção foi baseada no relatório gerado pela Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP, que pode conter falhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante sublinhar que existem alguns pontos convergentes nas trajetórias de Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier, apesar das grandes diferenças de nacionalidade, contexto e interesses poéticos. Todas elas possuíam uma situação econômica familiar confortável, o que permitiu a dedicação ao estudo e ao trabalho artístico. Nos casos de Tarsila de Amaral e Prunella Clough, esta situação econômica era ainda mais privilegiada, sendo ambas herdeiras de famílias das elites tradicionais. Outro ponto bastante interessante se refere aos relacionamentos afetivos dessas artistas: Leontina, Tarsila e Richier se relacionaram e se casaram com artistas e intelectuais. Prunella Clough é a única exceção nesse sentido. Além de não ter se casado, a artista era abertamente bissexual, transgredindo as convenções sociais da sociedade britânica da época.

A grande quantidade de casais de artistas ou de artistas com intelectuais durante o século XX tornou-se tema de pesquisas. De um lado, a publicação de Chadwick e Coutivron revela que as dinâmicas internas desses relacionamentos eram muito variadas e não se limitaram às hierarquias sexuais da sociedade da época, indicando também histórias de cooperação⁵⁵⁰. Gill Perry, entretanto, nota que estas relações, que inclusive favoreciam a inserção de mulheres artistas no ambiente artístico da época, também significou uma leitura perniciosa de suas atuações. Como a autora argumenta, estas mulheres foram compreendidas pela história da arte tradicional como amantes, companheiras, parentes ou amigas de homens artistas, em vez de compartilharem com eles do mesmo estatuto⁵⁵¹. É interessante assinalar que as três artistas aqui mencionadas não correspondem a esta estrutura apontada por Perry. Tarsila do Amaral, apesar de ter sua produção mais celebrada associada à parceria com Oswald de Andrade, é um caso de completa consagração pela história da arte brasileira. Germaine Richier, também obteve bastante reconhecimento e se tornou mais conhecida que seu primeiro marido, o escultor Otto Bänninger. Mesmo Maria Leontina, cujo menor reconhecimento em relação ao marido Milton Dacosta é observável, não deixou de ser considerada como artista e obter prestígio. Está claro que para terem sido escolhidas pelo júri de premiação da 1ª Bienal, todas essas artistas obtiveram reconhecimento.

A análise das obras premiadas dessas quatro mulheres artistas na 1ª Bienal de São Paulo revelou poéticas muito distintas; entretanto, todas apresentam uma linguagem moderna figurativa. Esta vertente, como pudemos observar no segundo capítulo, foi bastante

⁵⁵⁰ CHADWICK, W.; DE COURTIVRON, I. (org.) Op. cit., p.11.

⁵⁵¹ PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Op. cit., p. 49.

significativa na premiação de 1951, apesar do surgimento, à época, de polêmicas em torno de uma suposta orientação abstrata do evento. As análises dessas obras não despertaram uma interpretação na chave proposta por Griselda Pollock, de localizar uma expressão de perspectivas, olhares e desejos femininos – em seu sentido como formação social, cultural e psicológica. Esta constatação nos faz refletir sobre os valores da arte moderna daquele momento e especialmente no contexto da Bienal. Se estes ambientes privilegiavam a experimentação artística e a reflexão sobre a própria arte como conteúdo, como poderia haver uma perspectiva feminina nessas obras? Os trabalhos artísticos valorizados nesse momento falam menos sobre os lugares sociais em que se produzem, uma vez que buscam uma ideia de universalidade. As quatro artistas aqui estudadas estavam se colocando como protagonistas desse tipo de fazer artístico, apresentando-se também como produtoras de uma linguagem universal. Devemos acrescentar, inclusive, que todas elas responderam à demanda de novidade da Bienal, premissa extremamente relacionada aos valores da arte moderna como um todo.

O estudo detalhado das premiações de Leontina, Tarsila, Clough e Richier na Bienal ressalta as diferentes circunstâncias em que obras e artistas participaram, e receberam prêmios, nessa exposição que envolvia tantos agentes distintos. As duas brasileiras premiadas nos mostram a força de Sérgio Milliet no júri de premiação, uma vez que ambas foram artistas favorecidas pelo crítico. Mas estes dois prêmios em pintura nacional possuem uma diferença bastante significativa: enquanto Leontina, como uma artista considerada nova, era uma escolha que incorporava o espírito de novidade da Bienal, a obra e a eleição de Tarsila continham uma dimensão histórica. Como argumentamos, o caso de Tarsila demonstra, inclusive, uma premiação que tinha um intuito evidente de colecionismo. Já nas premiações estrangeiras observamos a prevalência do desejo de novidade, mesmo que as obras de Clough, de 1949 e 1950, e Richier, de 1946, não fossem tão imediatamente recentes como a de Leontina, de 1951⁵⁵². Ambas as artistas eram consideradas jovens, apesar de já obterem visibilidade considerável em seus países de origem. Na verdade, como vimos, a escultora francesa era ainda mais reconhecida que Clough, com uma maior circulação internacional nesse período, tendo inclusive participado da Bienal de Veneza em 1948 e 1950.

O impacto da premiação da Bienal nas trajetórias dessas artistas também é bastante desigual. Como vimos, a premiação de Prunella Clough é praticamente esquecida em suas biografias, indicando seu pequeno efeito em sua trajetória e talvez também uma falta de

⁵⁵² Incluímos as obras de Clough nessa interpretação menos pela sua datação e mais pela já mencionada diferença entre as poéticas observadas nessas litografias e nas obras realizadas pela artista em 1951 para o *Festival of Britain*.

envolvimento da artista no evento. Nos estudos sobre Germaine Richier, por outro lado, o prêmio na Bienal aparece como um dos marcos de sua visibilidade na década de 1950. Apesar de nossa dificuldade em mensurar verdadeiramente a repercussão que o prêmio teve para sua trajetória naquele momento, encontramos o relato de Jacques Lassaigne que traz uma percepção positiva nesse sentido⁵⁵³. Com certeza essas diferenças não são fruto apenas das nacionalidades das artistas e dos impactos irregulares que a Bienal possa ter tido nos ambientes francês e inglês. Mesmo entre as duas premiadas brasileiras observamos diferentes repercussões deste episódio em suas trajetórias. Tarsila, como vimos, se encontrava em um momento de relativa marginalidade que não foi alterado significativamente pela premiação na Bienal, apesar da visibilidade circunstancial que lhe foi proporcionada. Em contrapartida, a premiação de Maria Leontina foi um marco relevante do início de sua carreira que a colocou em evidência, além de ter proporcionado sua viagem à França em 1952. Como argumentamos, a Bienal de São Paulo teve efetivamente um papel importante ao longo de sua trajetória, observável pelas demais premiações e participação constante no evento até 1967.

Ao centrarmos este estudo sobre a 1ª Bienal de São Paulo na análise dessas premiações, encontramos novas perspectivas para seu entendimento. Como a hipótese da pesquisa esperava, efetivamente pudemos encontrar novas questões para serem exploradas, contestando as predileções das narrativas tradicionais. O primeiro ponto que devemos tratar nesse sentido é que o estudo das premiações de Leontina, Tarsila, Richier e Prunella nos estimulou a pensar sobre a pluralidade de poéticas valorizadas no evento. A pesquisa realçou a força que as vertentes figurativas tinham naquele contexto, extrapolando a centralidade que foi dada à abstração com o constante destaque dado ao prêmio de Max Bill. O segundo ponto evidenciado pela análise dos prêmios de mulheres artistas foi a premiação de aquisição, elemento pouco estudado e não prestigiado pela historiografia tradicional sobre a Bienal.

Salientamos, portanto, que esta pesquisa contribui para reavaliação do conjunto de obras provenientes de prêmios de aquisição, que hoje fazem parte do acervo do MAC USP, dando continuidade à proposta da prof.^a Ana Magalhães⁵⁵⁴. Como foi argumentado, os prêmios de aquisição eram fruto de um sistema organizado e sua seleção era feita pelo júri de premiação, composto por críticos nacionais e internacionais de renome. Desde o início estes prêmios

⁵⁵³ Carta de 1 dez. 1951 de Jacques Lassaigne a Mário Pedrosa. Documento pertencente ao arquivo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

⁵⁵⁴ Esta proposta se materializou com a exposição “Um outo acervo do MAC USP – prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951 – 1963” de 2012. Ver também o artigo: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.”, Op. cit.

possuíam a intenção de alimentar o acervo do antigo MAM, revelando uma dimensão duradoura, e pouco explorada, de um evento marcado por seu caráter efêmero.

Como foi explicado no segundo capítulo, é preciso avaliar a importância destes prêmios de aquisição sob dois aspectos: de um lado observá-los dentro do contexto do evento e da imprensa da época, por outro, enquanto parte do acervo do museu. Em seu primeiro contexto, estes prêmios significavam um grande prestígio para os artistas selecionados entre um número tão alto de participantes da exposição. Entretanto, eram divulgados pela imprensa, pelos textos críticos da época e pela comunicação do próprio evento em uma relação de hierarquia que privilegiava os prêmios regulamentares. Nesse sentido, notar a prevalência de mulheres premiadas nas categorias de aquisição em relação aos prêmios regulamentares, sobretudo em pintura nacional, nas primeiras sete edições do evento, pôde ser tomado como um indicativo de desigualdade de oportunidades entre mulheres e homens artistas dentro da Bienal.

Por outro lado, ressaltamos o grande valor deste conjunto de obras para o acervo do antigo MAM e, atualmente, do MAC USP. Esta é uma coleção formada pela escolha de um conjunto de críticos de grande renome, feita após debates por vezes intensos e com a intenção de serem incorporadas a este acervo. Essas decisões eram tomadas seguindo a proposição de novidade da Bienal de São Paulo, e constituíam aquilo que os críticos consideravam a melhor produção daquele momento, sem o filtro de uma perspectiva consolidada posteriormente pelos grandes manuais de história da arte moderna. A riqueza de possibilidades de estudos proporcionados por um acervo deste tipo já havia sido apontada por Ana Magalhães, que o interpretou como “uma camada histórico-arqueológica de um determinado tempo”⁵⁵⁵. Nesse sentido, as obras de mulheres artistas premiadas nesta categoria durante o evento continuam nesse espaço de consagração de maneira permanente, podendo ser vistas, analisadas e estudadas.

Outra contribuição importante desta pesquisa se refere ao estudo de obras do acervo do MAC USP nunca estudadas anteriormente. Nos referimos nessa afirmação especialmente às obras “Natureza morta” de Maria Leontina, “A floresta” de Germaine Richier e as cinco litografias de Prunella Clough. Mas mesmo a obra “E.F.C.B.” de Tarsila do Amaral, bastante estudada pelo papel canônico em nossa historiografia, nunca havia sido mais detidamente analisada dentro de seu contexto enquanto prêmio de aquisição da 1ª Bienal.

⁵⁵⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil.” Op. cit., p. 115.

A baixa visibilidade dessas obras dentro do acervo, excetuando-se a obra de Tarsila, ficou evidente na consulta aos históricos de exposição de cada uma delas⁵⁵⁶. Estes dados se relacionam com a relativa falta de destaque conferida a estas artistas nas narrativas da História da Arte, mas também se associam à já mencionada desvalorização dos prêmios de aquisição dentro do acervo. Também é preciso considerar, no caso específico de Richier e Clough, que estas obras são vistas pela historiografia brasileira como apartadas de qualquer reflexão sobre a história da arte no Brasil, como se estes objetos estivessem em nosso acervo por uma aleatoriedade e não possuíssem qualquer relação com o fazer artístico do país. Esta é uma visão que também precisa ser repensada. Estas obras, afinal, foram escolhidas para o acervo, e adquiriram posição de destaque, em um evento que justamente se propunha a colocar a arte internacional e nacional em vivo contato.

A pesquisa permitiu, sobretudo, uma reflexão sobre a presença de mulheres artistas na 1ª Bienal de São Paulo, especialmente das quatro artistas premiadas, além de analisar o papel de Yolanda Penteado em sua organização. A perspectiva de estudo de caso proposta não permitiria compreender amplamente a inserção de mulheres artistas no ambiente brasileiro na década de 1950, mas certamente contribui para futuros estudos nesse sentido. Esta pesquisa termina com a certeza de que, para além de sua contribuição original no estudo de temas e objetos não estudados anteriormente, muitas outras perguntas podem ser levantadas a partir daqui.

É extremamente importante apontar ao menos uma dessas indagações: se a pesquisa direcionada às mulheres artistas premiadas, cuja presença já possuía relativo destaque, pôde suscitar novas questões e entendimentos sobre a Bienal, o que poderia surgir de uma análise voltada para mulheres não premiadas, figuras realmente marginalizadas e invisibilizadas? Quantas outras histórias poderiam ser pensadas e contadas a partir da Bienal de São Paulo?

⁵⁵⁶ Através dos relatórios gerados pela Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP, que podem conter falhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2019.
- AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil século XX**. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. **As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.
- ALTSHULER, Bruce. **Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History, 1863-1959 (Vol. I)**. Londres: Phaidon Press, 2008.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. 3. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.
- _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006. 3 v.
- _____. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**. São Paulo, n. 52, dez. 2001/fev. 2002.
- _____. **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 22.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARMSTRONG, Carol & ZEGHER, Catherine de. **Women Artists at the Millennium**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru: EDUSC, 2001.
- ART JOURNAL. Vol. 53, No. 4, 1994, p. 77. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777566?seq=1>. Acesso em: 19 jan. 2020.
- ASSUMPÇÃO, Ismael. **Aspectos evolutivos da Pintura de Maria Leontina Franco Dacosta**. 1982. Dissertação (Mestrado – Departamento de Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.
- AVELAR, Ana Cândida. **Por uma arte brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/>. Acesso em: 18 set. 2014.
- BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e Movimentos Culturais de uma Época (1947 – 1969)**, 2015. Tese (Doutorado) – Campinas, UNICAMP, 2015.

BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história**: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949. 2002. Dissertação (Mestrado – Departamento de Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Santa Rosa em cena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BARZON, Marina Silva. **Fugindo da antinomia**: a crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil. 2017. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

BENJAMIN, Walter. “As Teses sobre o Conceito de História”. In: **Obras Escolhidas**, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIENAL DE SÃO PAULO, 1., 1951, São Paulo. **Catálogo de Exposição**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

BIENAL DE SÃO PAULO, 2., 1953, São Paulo. **Catálogo de Exposição**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

BIENAL DE SÃO PAULO, 3., 1955, São Paulo. **Catálogo de Exposição**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro na arte. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, v. 20, n. 2, p. 377-402, 2005.

_____. Arte e mercado no Brasil em meados do século XX. In: Bueno, Maria Lucia (ed.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Senac, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

CAMPOS, Arthur Guilherme; CANAS, Adriano Tomitão. A revista Habitat e a difusão das exposições de arte e arquitetura: As exposições de Le Corbusier e Max Bill no MASP. **Rev. Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 9, n. 2, dez. 2015.

CASSOU, Jean. **Germaine Richier**. Koln: Kiepenheuer & Witsch, 1961.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. **Escultoras dos trópicos**: Participação feminina e relações de gênero nas Bienais de São Paulo (1951 – 1965). Tese de doutorado em desenvolvimento no Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em

Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Simioni.

CHADWICK, Witney. **Women, Art and Society**. London: Thames and Hudson, 1996.

_____. **Women artists and the surrealist movement**. New York: Thames and Hudson, 1992.

CHADWICK, W.; DE COURTIVRON, I. (org.). **Amor & arte**. Duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Prunella Clough. Londres: Tate Publishing, 2007. Catálogo de exposição, mar./ago. 2007, Tate Britain.

COCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila. **Revista Esboços**, n. 19, UFSC, 2008.

CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. **Revista de Estudos Feministas**, v. 11, n. 1, Florianópolis, 2003.

Édouard Pignon. Femmes en Méditerranée: Catalanes à Collioure, étés 1945-1946. Paris: Somogy Éditions, 2013. Catálogo de exposição. Disponível em: https://issuu.com/baranes/docs/edouard_pignon_extrait

ESPADA, Heloisa. **Origens da Arte Concreta em São Paulo: uma história contada pelas obras**. Relatório projeto de pesquisa de pós-doutorado, MAC USP, 2016.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. In: **Cadernos da Pós-Graduação**. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP: ano 8; vol. 8; n. 2; 2006.

FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge. **Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 41-51.

_____. Um “fogo de palha aceso”: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: **Catálogo de Exposição MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 14-89.

FARIAS, Agnaldo. **50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**. Belo Horizonte, 2005, s/p. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/62_maria_amalia_garcia.pdf

Germaine Richier. Nova York: [Dominique Lévy], 2014. Catálogo de exposição, fev./abr. 2014. Galerie Perrotin.

GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Senac, 1998.

- GROSS, Ulrike (org.). **German Art in São Paulo: Deutsche Kunst auf der biennale, 1951-2012**. Berlin: Sebastian Preuss, 2013.
- HALL, Sophie. **Prunella Clough: Prints and works on paper**. Londres: Flowers Graphics, 2006.
- HEMUS, Ruth. **Dada's women**. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- HERKENHOFF, Paulo. **Maria Leontina**. Rio de Janeiro: Papel e Tinta, 2010.
- JAEGER, Chiara; WEIL-SEIGEOT, Claude (org.). **Sophie Taeuber, rythmes plastiques, réalités architecturales**. Clamart: Fondation Arp, 2007.
- JAREMTCHUK, Dária. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n. 2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero; HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LEITE, Andrea Andira. **A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica**. 2017. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- LEONTINA, Maria. **Poética e metafísica**. São Paulo: [s.n.], 2017. Catálogo de exposição, out./nov. 2017, Dan Galeria.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.
- LUKACH, Joan M. Giorgio Morandi and Modernism in Italy between the wars. In: **Italian Art in the 20th Century: painting and sculpture 1900-1988**. Munich: Prestel. London: Thames & Hudson [distributor], 1989., p. 155.
- MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Uma nova luz sobre o acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo. **Revista USP**, São Paulo, n. 90, p. 1-12, jun./ago. 2011.
- _____. **Um outro Acervo do MAC USP - prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951-1963**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012 (Folder de Exposição).
- _____. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 4, p. 112-128, 2015.
- _____. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. 2014. Tese (Livres Docência) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. **Classicismo Moderno.** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Classicismo, realismo, vanguarda:** pintura italiana no entreguerras. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Catálogo de exposição, 2013, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado:** gestão dedicada à arte moderna. 2015. Tese (Doutorado - Departamento de Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MASI, Alessia (org.). **Morandi no Brasil.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p.87. Catálogo de exposição, nov. 2012/fev. 2013, Fundação Iberê Camargo.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981 – 1982.

_____. **Maria Leontina.** São Paulo: [s.n.], 1950. Catálogo de exposição, mar. 1950, Galeria Domus.

MILLIET, Maria Alice (Org). **As Bienais no acervo do MAC:** 1951-1985. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987. Catálogo de exposição, out/dez. 1987, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

MORAIS, Frederico. A pintura como silêncio. In: **Milton Dacosta e Maria Leontina:** um diálogo. Rio de Janeiro, 1999. Catálogo de exposição, 1999, Centro Cultural Banco do Brasil.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: **Art and Sexual Politics.** New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bial de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo Perspec,** São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18-28, jul. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000300004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 mar. 2017.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, Homem, arte em crise.** AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Textos escolhidos.** ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2000, v. 4.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa.** São Paulo: Edição da autora, 1977. (1. ed. 1976).

PERRY, Gill. In the wings of modern painting: women artists, the Fauves and the Cubists. In: **Women Artists and the Parisian Avant-Garde.** Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories.** London/New York: Routledge, 1999.

_____. The gaze and the look: women with binoculars – a question of difference. In: **Dealing with Degas: representations of women and the politics of vision.** New York: Universe, 1992.

_____. Degas/Images/Women: Women/Degas/Images: What difference does feminism make to art history? In: **Dealing with Degas: representations of women and the politics of vision.** New York: Universe, 1992.

_____. Modernity and Spaces of Femininity. In: **Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art.** Londres: Routledge, 1988.

PONTES, Heloísa. **Intérpretes da Metrópole: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968.** São Paulo: EDUSP, 2011.

READ, Herbert. **A Concise History of Modern Painting.** Londres: Thames & Hudson, 1959.

REVISTA DA USP. **Cinquenta Anos de Bienal Internacional de São Paulo**, n. 52, dez. 2001/fev. 2002.

RICHIER, Germaine; SOLIER, René de. **Contre terre: poèmes en prose.** Choix. Lausanne: Gonin, 1958.

ROCCO, Renata. **A presença de Danilo di Prete no Brasil: anos 1940-1970.** 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SHONE, Richard. The Ladies of Miller's Eastbourne. **The Burlington Magazine**, vol. 131, n. 1036, jul. 1989, p. 501-502. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/883823>. Acesso: 20 maio 2019.

SILVA, José Armando Pereira da. **Artistas na metrópole: Galeria Domus 1947-1951.** São Paulo: Via Imprensa, 2016.

SIMIER, Amélie. Tout ce que je sais, c'est Bourdelle qui me l'a appris.... In: **Transmission/ Transgression. Maîtres et élèves dans l'atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...** Paris, 2018. Catálogo de exposição, Musée Boudelle, p. 187.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões (Dossiê Escritoras. Org: Norma Telles). **Labrys. Estudos Feministas** (online), v. 11, p. sn-si, 2007.

_____. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira.** 2018. Tese (Livre Docência) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.10.

_____. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo: Edusp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & FETTER, Bruna. Brazilian female artists and the market: a very unique encounter. **Novos estudos CEBRAP**, v. 105, p. 241-255, 2016. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1644/file_1644.pdf. Acesso em: 18 ago. 2016.

SPALDING, Frances. **Prunella Clough: regions unmapped**. Farnham: Lund Humphries Publishers Ltd., 2011.

SPALDING, Frances. **Prunella clough**. London: Lund Humphries Publishers Ltd, 2012.

Tarsila: 1918-1950. São Paulo: [s.n.], 1950. Catálogo de exposição, 1950, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Tarsila viajante. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2008. Catálogo de exposição, 2008, Pinacoteca do Estado.

TOLEDO, Carolina Rosseti. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TRISTÁN, Eduardo Rey. Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural. In: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (orgs.). **La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos e limites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

WEYL, Christina. Mudança de foco: Mulheres gravuristas do Atelier 17. In: MAGALHAES, A. G.; TOLEDO, C. R. (org.) ; BROWNLEE, P. J. (org.). **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. 1. ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

_____. **Networks of Abstraction: Postwar printmaking and women artists of Atelier 17**, 2014. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/publications/essay-prize/2014-essay-prize-christina-weyl>. Acesso em: 9 jul. 2019.

YORKE, Malcom. **The spirit of place: Nine neo-romantic artists and their times**. New York: St. Martin's Press, 1989.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, v. 2, Instituto Moreira Salles, 1983.

**ANEXO A - PARTICIPAÇÃO E PREMIAÇÃO DE MARIA LEONTINA E
MILTON DACOSTA NAS BIENAS DE SÃO PAULO**

Edição do evento	Obras Maria Leontina	Obras Milton Dacosta	Prêmios
1ª Bienal (1951)	Figura - 1951; Natureza morta - 1951; Natureza morta - 1951;	Figura - 1950; Menina sentada - 1951; Natureza morta - 1950;	Leontina: prêmio de aquisição (Moinho Santista) - 50.000,00 cruzeiros - "Natureza morta", 1951 (Acervo MAC USP)
2ª Bienal (1953)	Não participou	Não participou	
3ª Bienal (1955)	Da Série Os Enigmas II - 1954; Das Série Os enigmas III - 1954; Da Série Os Enigmas V - 1954; Da Série Os Jogos II - 1955; Da Série Os Jogos IV - 1954	Composição - 1954; Composição - 1954; Sobre o fundo azul - 1955; Têmperas: Sobre o Fundo Marrom - 1955; Sobre o Fundo negro - 1955;	Dacosta: prêmio regulamentar - 100.000,00 cruzeiros - "Sobre Fundo Negro", 1954/55 (Acervo MAC USP); Leontina: prêmio de aquisição (MAMRJ) - 20.000,00 cruzeiros - "Os enigmas V", 1954 (Acervo MAMRJ)
4ª Bienal (1957)	Narrativa 1: Não Apenas para Divertir - 1957; Narrativa 3: Frase - 1957; Narrativa 4: Percurso 1957;	Em Azul - 1957; Em marron - 1957; Em roxo - 1957; Em vermelho - 1957; Todo em branco - 1957;	Sem prêmios
5ª Bienal (1959)	Episódios I - 1958; Episódios II - 1958; Pormenores do Episódio I - 1958; Pormenores do Episódio II - 1958; Pormenores do Episódio III - 1958;	Não participou	Sem prêmios
6ª Bienal (1961)	Formas 1 - 1961; Formas 2 - 1961; Formas 3 - 1961; Formas 4 - 1961; Formas 5 - 1961;	Sala Especial - 43 pinturas de 1941 a 1961.	Sem prêmios
7ª Bienal (1963)	Estandarte 1 - 1963; Estandarte 2 - 1963; Estandarte 3 - 1963; Estandarte 4 - 1963; Estandarte 5 - 1963;	Não participou	Leontina: prêmio de aquisição (Mappin) - Estandarte V, 1963 (Acervo MAC USP)
8ª Bienal (1965)	Não participou	Não participou	
9ª Bienal (1967)	Pintura I - 1967; Pintura II - 1967; Pintura III - 1967; Pintura IV - 1967; Pintura V - 1967;	Não participou	Sem prêmios

ANEXO B – CADERNO DE IMAGENS



Fig. 1 **FLEXOR, Samson.** *A Coroa de Espinhos*, 1950. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 2 **LOUISE, Séraphine.** *Flores do Campo*. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 3 **LOUISE, Séraphine.** *Amontoado de Folhas*. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 4 **LOUISE, Séraphine.** *Margaridas.* Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

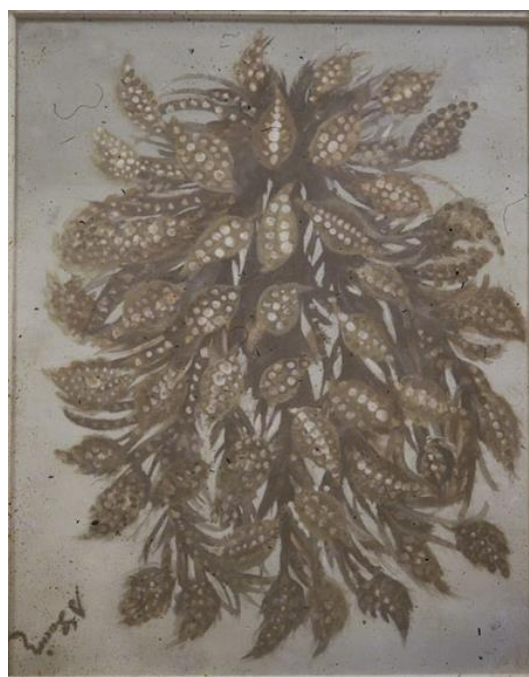


Fig. 5 **LOUISE, Séraphine.** *Romãs sobre Fundo Verde.* Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 6 **LOUISE, Séraphine.** *O Bouquet Azul.* Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 7 **LOUISE, Séraphine.** *A Árvore Vermelha.* Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

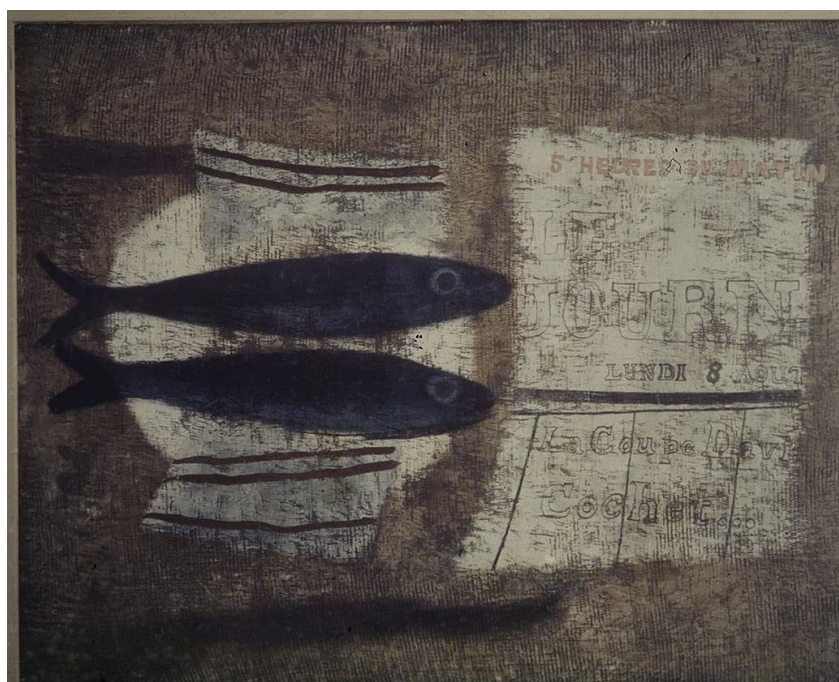


Fig. 8 **NICHOLSON, Ben.** *Peixes,* 1932. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 9 **NICHOLSON, Ben.** *Natureza Morta – Zennor Head*, 1946. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

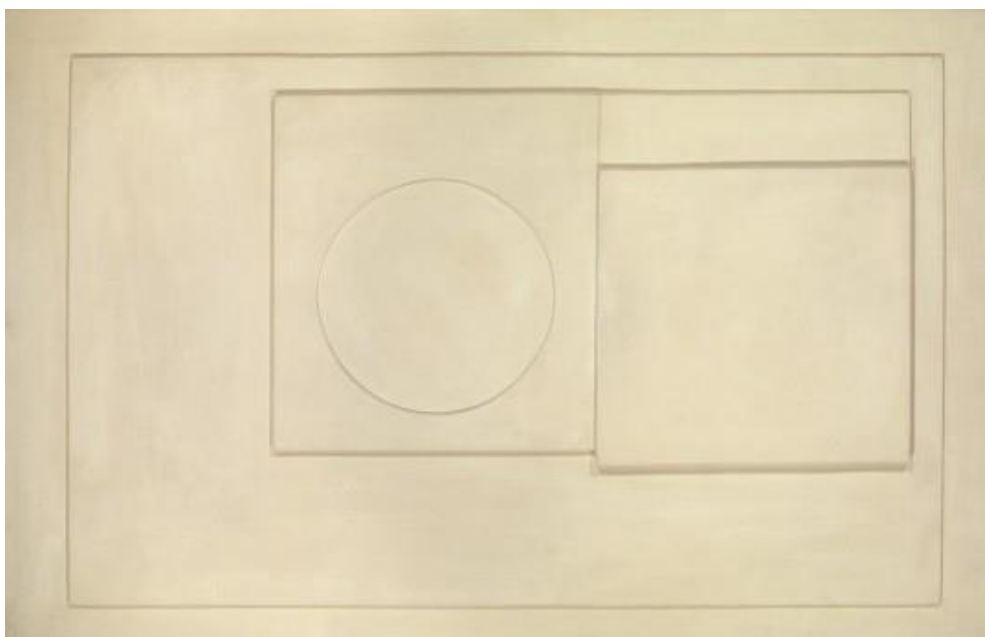


Fig. 10 **NICHOLSON, Ben.** *Relevo [White Relief]*, 1935. British Council Collection.



Fig. 11 **CHASTEL, Roger.** *Namorados no Café*, 1950/51. Óleo sobre tela. 161,7 x 97cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 12 **MAGNELLI, Alberto.** *Com medida [Avec Mesure]*, 1950. Óleo sobre tela. 100 x 50,6cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo..



Fig. 13 **BAUMEISTER, Willi.** *Gesto Cósmico*, 1950. Óleo sobre prancha de fibra. 81 x 100,4cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 14 **PIGNON, Édouard.** *Consertando redes [Les Remailleuses de filets]*, 1946. Óleo sobre tela. 170 x 200cm. Musée d'Art de Céret Dépôt de collection particulière.



Fig. 15 **DI PRETE, Danilo.** *Limões*, 1951. Óleo sobre tela. 64,2 x 48,8cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 16 **LEONTINA, Maria.** *Natureza-morta*, 1951. Óleo sobre tela. 64,4 x 91,6cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 17 **DO AMARAL, Tarsila.** *Estrada de Ferro Central do Brasil*, 1924. Óleo sobre tela. 142 x 126,8cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 18 **DOS PRAZERES, Heitor.** *Moenda*, 1951. Óleo sobre tela. 65 x 81,1cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

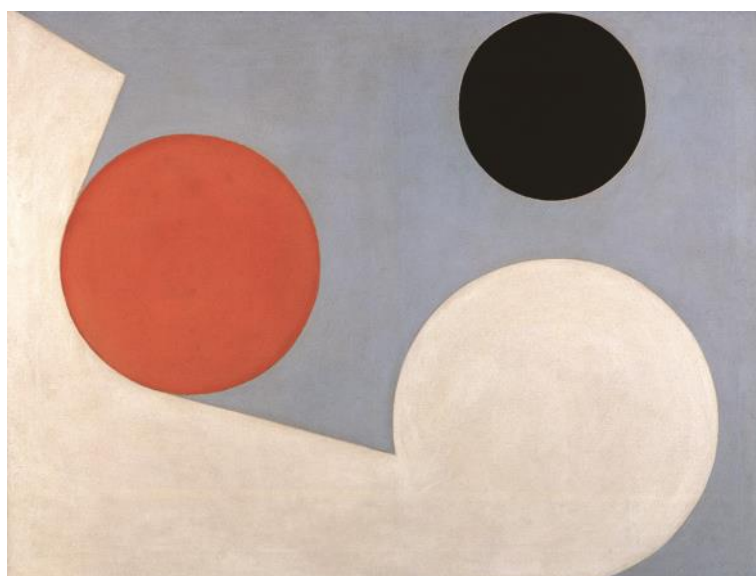


Fig. 19 **SERPA, Ivan.** *Formas*, 1951. Óleo sobre tela. 97 x 130,2cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 20 **BILL, Max.** *Unidade Tripartida*, 1948/49. Aço Inoxidável. 113,5 x 83 x 100cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 21 **BILL, Max.** *Unidade Tripartida*, 1948/49. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 22 **TAEUBER-ARP, Sophie.** *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*, 1931. Óleo sobre tela. 81 x 65cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

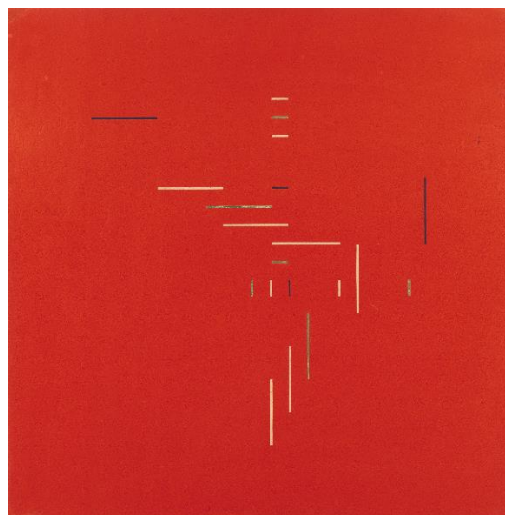


Fig. 23 **LOHSE, Richard Paul.** *Tema em duas dimensões*, 1946. Óleo sobre aglomerado de madeira. 50 x 49,9cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 24 **PERMEKE, Constant.** *Colheita*, 1947. Óleo sobre tela. 128,2 x 89,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 25 **ROSZAK, Theodore J.** *Jovem Fúria*, 1948. Bronze patinado. 71,8 x 102 x 69cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 26 **RICHER, Germaine.** *A Floresta*, 1946. Bronze. 119 x 30 x 26cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 27 **MINGUZZI, Luciano.** *Gato Persa*, 1949. Bronze. 46,7 x 93 x 26cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 28 **BRECHERET, Victor.** *Índio e a Suassuapara*, 1951. Bronze. 79,5 x 99 x 45cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 29 **GIORGI, Bruno.** *Figura*, 1951. Gesso Patinado. 81,2 x 80 x 44,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 30 **CRAVO JUNIOR, Mário.** *Briga de Galos*, 1950. Cobre patinado. 115,5 x 85 x 48cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 31 **CRAVO JUNIOR, Mário.** *Briga de Galos*, 1950. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 32 **VIVIANI, Giuseppe.** *Batistério, Cadeira, Véu e Mar*, 1941,42. Água-forte sobre papel. 35,4 x 51,6cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

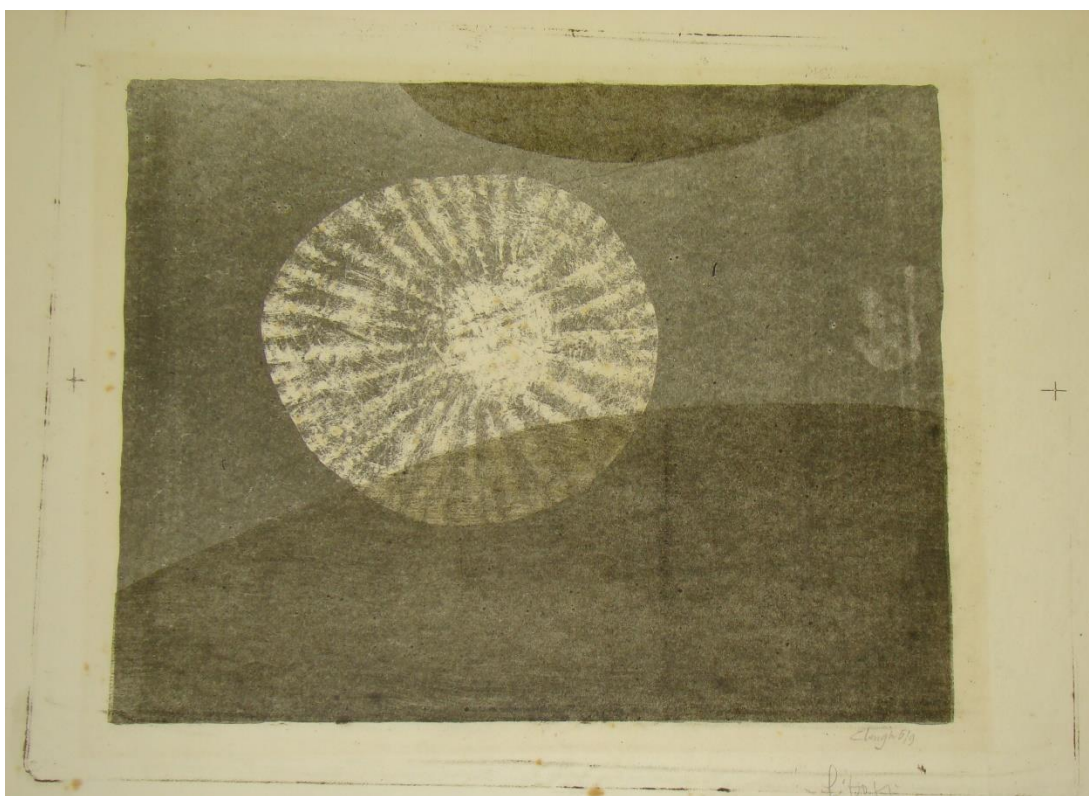


Fig. 33 **CLOUGH, Prunella.** *Medusa*, 1949. Litografia em cores sobre papel. 38,3 x 51,3cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 34 **CLOUGH, Prunella.** *Milho*, 1949. Litografia em cores sobre papel. 25,2 x 31,4cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 35 **CLOUGH, Prunella.** *Natureza-morta com pêra*, 1950. Litografia em cores sobre papel. 29,7 x 46cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 36 **CLOUGH, Prunella.** *Planta em Estufa*, 1950. Litografia em cores sobre papel. 46,1 x 29,9cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 37 **CLOUGH, Prunella.** *Rede para Enguias*, 1949. Litografia em cores sobre papel. 41,9 x 29,2cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 38 **ADAMS, Robert.** *Figura com árvores*, 1949. Litografia sobre papel. 57,7 x 46,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 39 **ADAMS, Robert.** *Figuras de pé*, 1949. Litografia sobre papel. 56,7 x 46,2cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 40 **ADAMS, Robert.** *Duas Figuras*, 1950. Litografia sobre papel. 34,7 x 27,7cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 41 **CIARROCCHI, Arnoldo.** *Paisagem do Atelier de Achille*, 1949. Água-forte sobre papel. 32,6 x 38,5. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 42 **CIARROCCHI, Arnoldo.** *Autorretrato*, 1950. Água-forte sobre papel. 47,1 x 28,8. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 43 **CIARROCCHI, Arnoldo.** *Os amantes surpreendidos pelo guarda*, 1950. Água-forte sobre papel. 33,4 x 27,1cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 44 **CIARROCCHI, Arnoldo.** *Veneza*, 1950. Água-forte sobre papel. 28,8 x 39,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

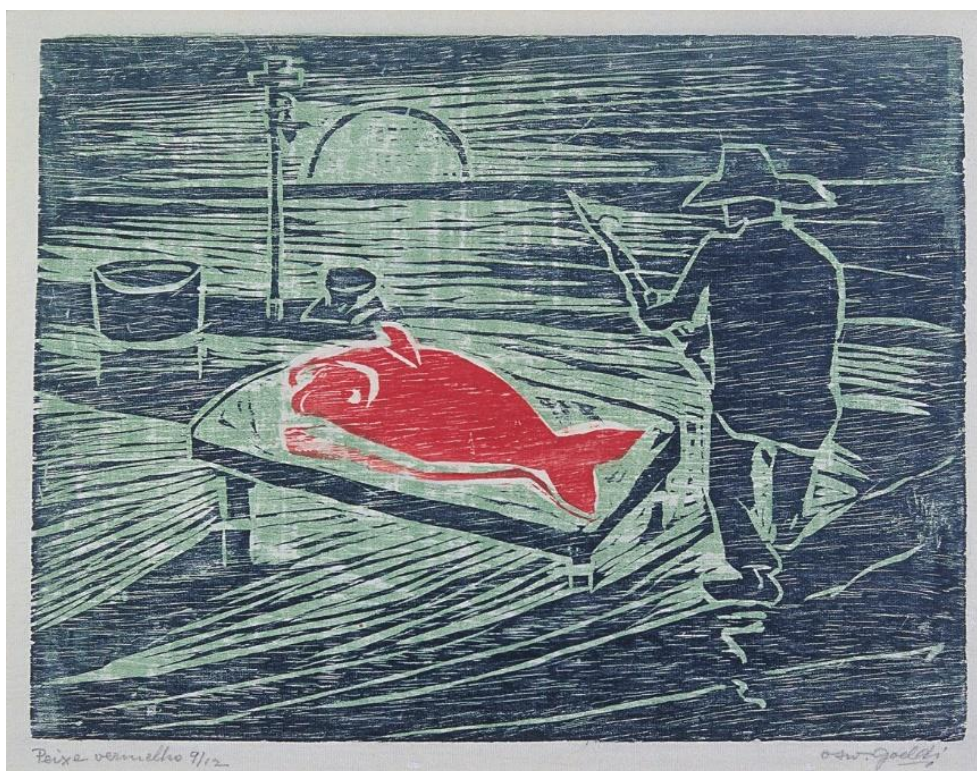


Fig. 45 **GOELDI, Oswaldo.** *Peixe Vermelho*, 1938. Xilografia em cores sobre papel. 30,4 x 37,2cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

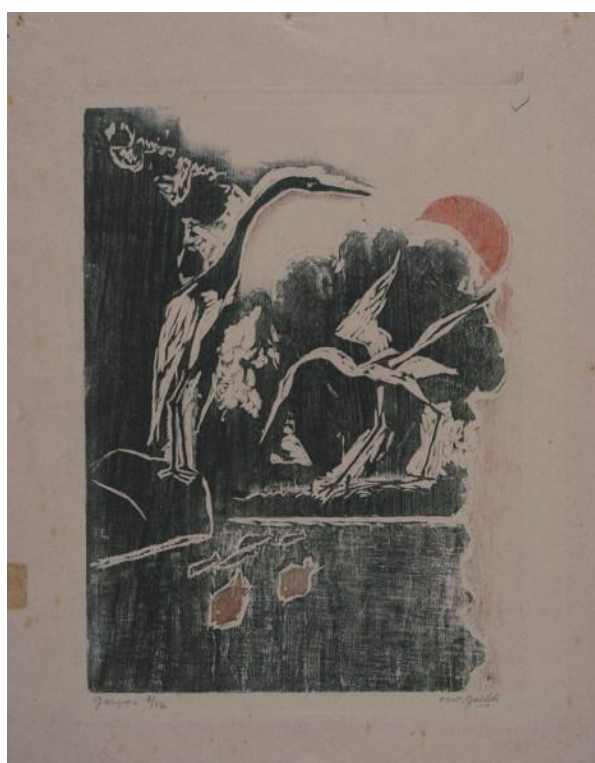


Fig. 46 **GOELDI, Oswaldo.** *Garças*, 1939. Xilografia em cores sobre papel. 38 x 29,1cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 47 **GOELDI, Oswaldo.** *Pescadores*, 1940. Xilografia em cores sobre papel. 36,5 x 47,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 48 **GOELDI, Oswaldo.** *Palmeiras*, 1948. Xilografia em cores sobre papel. 28,9 x 24cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 49 **GOELDI, Oswaldo.** *Noturno*, 1950. Xilografia em cores sobre papel. 29,8 x 37,9cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 50 **GRASSMAN, Marcelo.** *Harpías nº1*, 1951. Xilografia sobre papel. 47,4 x 60,3cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 51 **DE BARROS, Geraldo.** *Cenas da Batalha Lacustre*, 1950. Monotipia em cores sobre papel. 25,3 x 33,9cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 52 **DE BARROS, Geraldo.** *Cenas da Batalha Lacustre*, 1950. Monotipia em cores sobre papel. 29,8 x 24,8cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 53 **VESPIGNANI, Renzo.** *Estação I*, 1951. Nanquim sobre papel. 31,1 x 56cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 54 **UHLMANN, Hans.** *Composição*, 1950. Carvão sobre papel. 69,4 x 99cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 55 **MARTINS, Aldemir.** *Cangaceiros*, 1951. Crayon sobre papel. 32,2 x 50,3cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 56 **FAZZINI, Pericle.** *Mulher sentada*, 1951. Bronze. 95 x 43 x 70cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 57 **BASALDELLA, Afro.** *O Terceiro Disparo da Bateria*, 1951. Óleo sobre tela. 100 x 70cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 58 **BIROLI, Renato.** *Mulher Bretã*, 1950. Óleo sobre tela. 108,5 x 112cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 59 **DE RESENDE, Júlio.** *Mulheres na Fonte*, 1950. Óleo sobre tela. 65 x 80,8cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 60 **BOTELHO, Carlos Antônio.** *Vista de Lisboa*, 1951. Óleo sobre tela. 97,2 x 162,6cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 61 **WERNER, Woty.** *Acento Amarelo (L'accent jaune)*, 1951. Tapeçaria. 72 x 76,5cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 62 **BATTKE, Heinz.** *Arapuca na Orla da Floresta*, 1949. Grafite sobre papel. 47,3 x 67,8 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 63 **BATTKE, Heinz.** *A Velha e a Nova Rua*, 1950. Grafite sobre papel. 44,5 x 67 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.



Fig. 64 **WERNER, Woty.** *Quadro com três anéis*, 1948. Tapeçaria. 54 x 50cm. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 65 **WERNER, Woty.** *Festa*, 1951. Tapeçaria. 87 x 57cm. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 66 **LEONTINA, Maria.** *Natureza-morta*, 1951. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 67 **LEONTINA, Maria.** *Figura*, 1951. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 68 **MORANDI, Giorgio.** *Natura Morta*, 1925. Óleo sobre tela. 51 x 57, 5cm.

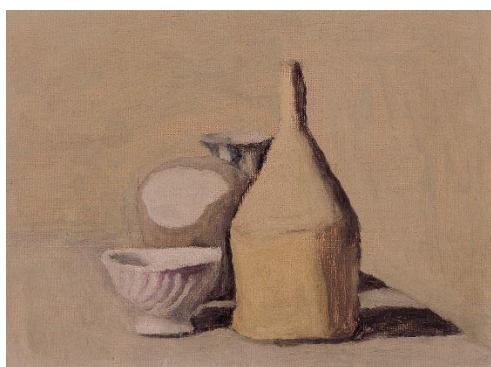


Fig. 69 **MORANDI, Giorgio.** *Natureza-morta (Natura Morta)*, 1946. Óleo sobre tela. 28,2 x 38,8cm. Acervo MAC USP.



Fig. 70 **MORANDI, Giorgio.** *Natureza-morta (Natura Morta; Bottiglie e Lumi)*, 1939. Óleo sobre tela. 44 x 51,4cm. Acervo MAC USP.

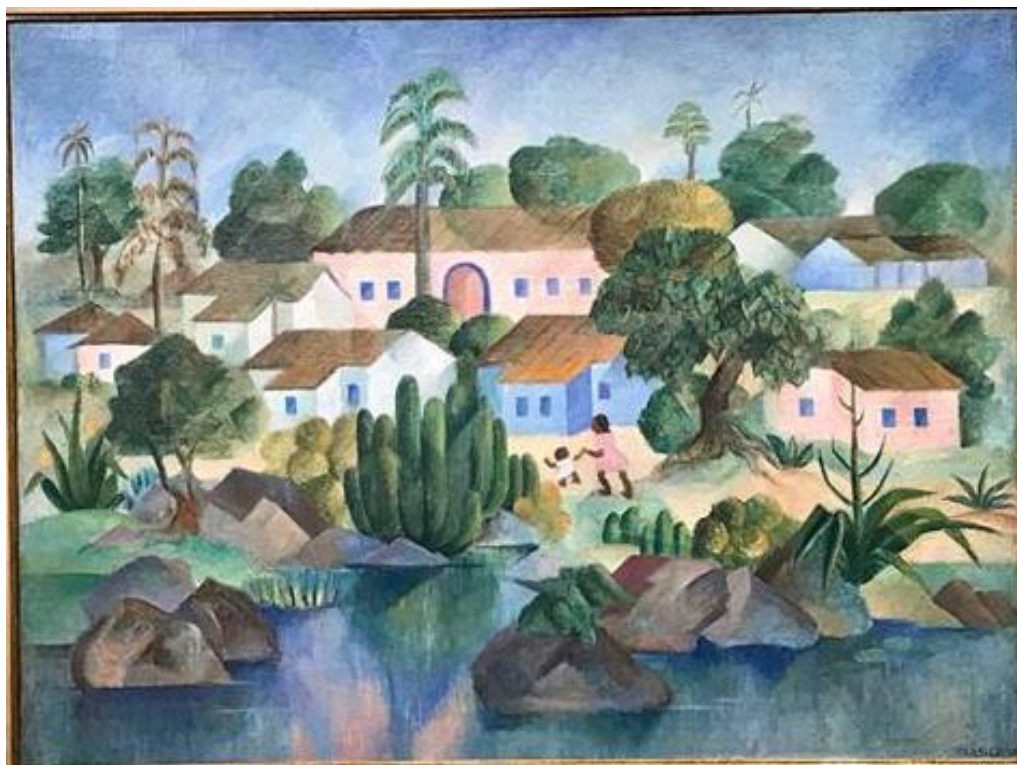


Fig. 71 DO AMARAL, Tarsila. *Fazenda*, 1950. Óleo sobre tela. 75 x 100cm. Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral.



Fig. 72 DO AMARAL, Tarsila. *O Lago*, 1928. Óleo sobre tela. 75,5 x 93cm. Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral.



Fig. 73 **CLOUGH, Prunella.** *Estufa no Inverno [Greenhouse in Winter]*, 1949. Óleo sobre tela. 63,5 x 43,2cm. British Council Collection.



Fig. 74 **CLOUGH, Prunella.** *Estufa no Inverno [Greenhouse in Winter]*, 1949. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 75 **RICHIER, Germaine**. *Louva-a-deus*. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.



Fig. 76 **RICHIER, Germaine** (fundo pintado por Hans Hartung). *La ville*. 1951. Cobre e óleo sobre bronze. 135,5 x 62,5 x 62,7cm. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.