An abstract painting with a textured surface. The background is composed of various colors: a large blue area on the right, a reddish-orange area at the top, and a light beige area at the bottom. There are also some darker brown and black areas. The painting has a layered, almost collage-like appearance with visible brushstrokes and some areas that look like they might be made of fabric or paper.

Maria Alice Milliet

Yolanda
MOHALYI

Yolanda
MOHALYI

Maria Alice Milliet

Yolanda
MOHALYI

A GRANDE VIAGEM



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



2015



Yolanda
MOHALYI

A publicação deste livro nos traz uma grande alegria, pois representa a feliz conclusão do compromisso de zelar pela obra artística de Yolanda Mohalyi. Tal compromisso foi assumido com muito carinho, como testamentários e amigos dessa grande artista.

Foram 36 anos, desde seu falecimento, até dar por concluída nossa missão. Durante esse período, convivemos intensamente com a obra de Yolanda. Essa experiência veio se somar à que tivemos como vizinhos, quando vimos nascer muitos de seus quadros. O contato com sua arte nos enriqueceu profundamente. Ademais, foi uma dádiva ter encontrado Yolanda quando chegamos a São Paulo.

Nossa vizinha no Sumaré, ela foi a primeira pessoa a nos estender a mão, naquele longínquo Natal de 1966. Éramos então uma jovem família que conhecia o Brasil de leitura, mas que não tinha amigos, nem quem nos ajudasse na adaptação à nova terra.

O gesto sensível e carinhoso de Yolanda, nos oferecendo um bolo – na verdade um *strudel* de papoula, típico da culinária húngara –, deu início a uma amizade que chegou a ser equivalente à existente entre os membros de uma família. Essa proximidade nos permitiu acompanhá-la em muitos momentos, dos mais felizes aos mais difíceis, e até na hora de sua morte.

Cientes da responsabilidade que cabe aos inventariantes, começamos por arrolar tudo que se encontrava no ateliê e reunir a documentação relativa à sua vida e à sua obra. Quando o ateliê foi fechado, cuidamos do armazenamento adequado de seus quadros.

A seguir, passamos à catalogação e à autenticação das obras não assinadas, trabalho realizado com a colaboração do professor Wolfgang Pfeiffer, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Pfeiffer, com sua experiência, também nos orientou na seleção de um conjunto de pinturas e documentos a serem doados ao MAC-USP. A doação de 26 obras representativas da carreira de Yolanda Mohalyi teve como objetivo assegurar a preservação e o estudo de sua obra, bem como o acesso do público à sua arte.

A divulgação de seu legado prosseguiu por meio de várias exposições e de seus respectivos catálogos, seja na Dan Galeria, em 1982 e em 1984, ou em museus, como a exposição no MAC-USP, em 1988. Mais recentemente, ocorreram duas grandes retrospectivas, sendo uma em 2008, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e outra em 2009, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na capital paulista.

Agradecemos profundamente o apoio altruísta e o conselho profissional de Peter Cohn, que cuidou, com exclusividade e competência, da comercialização das obras do espólio de Yolanda. Agradecemos também à historiadora da arte Maria Alice Milliet, curadora das duas últimas retrospectivas e autora do presente livro. Ambos foram essenciais para o bem-sucedido cumprimento de nossas responsabilidades com esse legado.

Gostaríamos de que o nosso cuidado com relação à obra de Yolanda e, finalmente, o empenho em editar este livro sejam entendidos como manifestação de nosso reconhecimento da generosidade de Yolanda com todos à sua volta, de seu talento e do grande valor de sua arte.

Jürgen e Barbara Bartzsch

Ao longo da trajetória de vida das pessoas e das instituições, certas circunstâncias e decisões, olhadas em retrospecto, mostram ter sido marcos de sua história, verdadeiros pontos de inflexão no curso dos acontecimentos.

A Dan Galeria ter sido escolhida e ter aceito a proposta feita pelo casal Barbara e Jürgen Bartzsch para que cuidássemos e representássemos a obra de Yolanda Mohalyi – uma das mais importantes artistas da modernidade e do abstracionismo informal brasileiro – constitui-se em um desses marcos, cuja importância talvez nunca seja plenamente apreendida por nós. Vale lembrar que a Dan Galeria lhes foi recomendada pelo estimado colecionador e presidente da Bienal de São Paulo Oscar Landmann e que nós nos sentimos muito honrados com o convite dos Bartzsch.

Yolanda foi artista de vários talentos, inclusive com grande aptidão para o canto lírico. Sensível, reflexiva, atenta e com perfeito domínio do *métier* de artista plástica, ela decidiu-se pela pintura ainda na juventude.

Sintonizada com a história de seu tempo, a húngara Yolanda, como tantos outros artistas de sua geração que vieram de vários cantos da Europa, assumiu plenamente sua nova nacionalidade e deu ao Brasil o melhor de sua arte, simultaneamente sutil, forte e plena de humanidade.

Analisar e discutir sua vida e sua obra são os objetivos deste livro. A autora Maria Alice Milliet contextualiza com lucidez e conhecimento a atuação da artista Yolanda Mohalyi, inserindo-a no cenário social e político de sua época a fim de permitir que o leitor aprecie a importância de sua obra no contexto da história da arte brasileira. O livro, ao mesmo tempo que nos mostra quem foi e o que fez Yolanda, oferece também uma visão muito clara do meio cultural num momento de grandes transformações pelas quais passou o Brasil, em meados do século XX.

Por ocasião do lançamento deste livro, desejamos manifestar nossos agradecimentos a todas as pessoas que, por mais de três décadas, nos ajudaram a divulgar o nome de Yolanda Mohalyi.

Para começar, agradecemos uma vez mais a Oscar Landmann, por nos haver recomendado, e ao casal Bartzsch, por ratificar a indicação e nos apoiar e estimular nos esforços da perpetuação da presença de Yolanda Mohalyi e de sua arte.

Agradecemos também à Gláucia Cohn, parceira absoluta desde a primeira hora que cuidou de tantos aspectos envolvidos nas exposições de Yolanda Mohalyi realizadas na Dan Galeria e em muitos outros locais.

À Maria Alice Milliet e ao Fábio Coutinho que mais recentemente produziram grandes exposições retrospectivas de Yolanda Mohalyi no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2008, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na capital paulista, em 2009.

Ao Flávio Cohn e ao Ulisses Cohn, empenhados em apresentar a artista aos colecionadores em sua plena grandeza.

Agradecemos ainda à equipe de colaboradores internos e externos, que sempre manifestaram, de modo natural e espontâneo, sua admiração pelas obras da artista e nos ajudaram a divulgá-la.

Aos colecionadores, críticos de arte e curadores que, com conhecimento, convicção e orgulho, têm prestigiado a artista em sua coleções e estudos

E a todos aqueles que com ela tenham convivido e reconhecem-na como uma grande mestra. Tantos foram seus amigos e alunos, que é impossível aqui nomeá-los.

Reiteramos que a leitura deste livro é fundamental para que um importante momento da arte brasileira da segunda metade do século XX seja entendido, a partir da ótica da obra de Yolanda Mohalyi. A revisão do abstracionismo informal ou lírico está apenas em seu começo e Yolanda é uma grande estrela na constelação de artistas que o compõe.

Peter Cohn
Dan Galeria

Yolanda MOHALYI

Sumário

- 15 Yolanda por Yolanda
- 23 Brasil, um planeta desconhecido
- 95 No tempo das Bienais: a década de 1950
- 131 No tempo das Bienais: a década de 1960
- 173 Voando alto...
- 227 Cronologia





Autorretrato com chapéu de casamento, 1933, aquarela sobre papel, 46 x 31 cm
Coleção Lais H. Zogbi Porto e Telmo G. Porto, São Paulo
p. 12/13. Yolanda Mohalyi, São Paulo, déc. 1930

Yolanda por Yolanda¹

Anos de formação

Cresci em ambiente de música, e ela permaneceu a companheira vital para mim, ela me inspira, conso-la, me enriquece e às vezes torna-se rival da pintura. Minha família não pôs obstáculos quando resolvi ser pintora, apesar de achar que, pela musicalidade, ouvido absoluto, voz boa que herdei, deveria ser cantora.

Não me lembro de ter rabiscado quando criancinha; gostava, sim, de folhear livros no meu “quartel-general”, embaixo do nosso enorme piano. Mais ou menos aos onze anos, copiei uma cabeça de Rembrandt e desenhei a carvão, de memória, o retrato/figura, em tamanho natural, de uma amiga, usando uma fotografia dela.

Por sorte, no colégio de freiras, tive um professor de desenho e história da arte, Potvan Toth, artista excelente, que me incentivou a desenhar, a conhecer os mestres da pintura e gostar deles. Quando soube que ia ser musicista, foi procurar meu pai, convencendo-o a me levar, durante as férias, à cidade de Nagybania, onde viveram muitos artistas (era uma espécie de Barbizon) e existia uma escola livre de pintura e escultura.

Trabalhei lá com muito entusiasmo. Aconteceu que, numa dessas férias, o reitor da Academia Real de Budapeste, professor Rétí, visitou a colônia (ele era um dos fundadores), percorreu os ateliês e então me perguntou se gostaria de estudar na Academia de Buda-



Yolanda Léderer, antes de sua viagem ao Brasil, déc. 1930

peste. Respondi que era esse o meu sonho, mas meus pais não me mandariam para tão longe, pois em nossa cidade poderia continuar na Academia de Belas Artes.

Terminando as férias, voltei a Kolozsvár e me inscrevi na Belas Artes; um dia, chegou um telegrama dizendo

1. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP – Fundo Yolanda Mohalyi. Texto original datilografado.



Família Léederer, Hungria, déc. 1920. Da esq. para a dir.: sentados, Jozsef (pai de Yolanda), Cecília (irmã de Yolanda), Irén e Jozsef (cunhada e irmão) Anna (mãe de Yolanda); em pé, pessoa não identificada



Gabriel e Yolanda Mohalyi, Santos, déc. 1930



Gabriel e Yolanda Mohalyi, São Paulo, déc. 1930

que eu tinha sido admitida na Academia Real de Budapeste, sem exame prévio, e que teria de me apresentar tal e tal dia! Então, meus pais acharam que não poderiam recusar o convite e me deixaram ir. Foi assim que fiquei estudando por quatro anos na Academia de Budapeste.

Eu já era, naquele tempo, expressionista. O professor Rétí dizia: “Se assim sentes, continua!”. Ele corrigia raramente; falava mais em filosofia da arte e me deixava trabalhar sossegada.

Brasil: um planeta desconhecido

Senti um impacto fortíssimo chegando ao Brasil: era um planeta desconhecido, de cores deslumbrantes, terra virgem, com seu povo poético e hospitaleiro; tudo isso teve muita influência temática e espiritual sobre a minha pintura. A cidade de São Paulo parecia uma grande aldeia, com o Martinelli, o único arranha-céu, no meio. Não existiam galerias de arte (só comerciais, que importavam e vendiam, na maioria, cópias de quadros acadêmicos). Mas, lentamente, descobri grandes artistas e intelectuais, que não eram poucos.

Comecei a participar dos salões acadêmicos e [conheci] pintores boêmios, também simpáticos. Lembro-me que, num desses salões, um óleo meu foi pendurado sobre a porta que levava ao *toilette*; já na exposição se-

guinte, fui “promovida” e me penduraram nas colunas. O crítico e jornalista Mozart Firmeza protestou e escreveu um lindo artigo na revista *Rio*.

Graças a Geraldo Ferraz, conheci Lasar Segall – outro impacto formidável. Mais tarde, o grande Di, com Noêmia, Anita, Tarsila, ambas colegas admiráveis, Flávio de Carvalho, Elisabeth Nobiling, minha grande amiga até o fim. Formamos o Grupo Sete: Brecheret, Rino Levi, Elisabeth, Gomide, Regina Graz, John Graz e eu. Nós nos reuníamos com frequência, discutíamos nossos trabalhos. Pleiteamos junto a Mário de Andrade uma sede para os artistas plásticos, mas, como de costume, não havia verba. Depois, foram criados a SPAM [Sociedade Pró-Arte Moderna] e os Salões de Maio, com Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida. No clube de Flávio de Carvalho, havia concertos, palestras, experiências teatrais (*Bailado do deus morto*); na casa de Lasar Segall, aconteceram reuniões fabulosas. No ateliê de Paulo Rossi Osir, trabalharam em cerâmica Volpi, Rebolo, Mario Zanini, Pennacchi. Anna Maria Fiocca abriu a Domus, primeira galeria, que se tornou outro ponto de encontro. De repente, São Paulo era o grande centro artístico.

Em 1939, quando a Hungria, por *vis maior*, teve de entrar na guerra ao lado dos alemães, meu marido, sendo de origem húngara, perdeu o emprego na Companhia



Gabriel e Yolanda Mohalyi, São Paulo, 1933

Inglesa e foi procurar trabalho no Rio Grande do Sul. Eu me meti no mato, isto é, no nosso sítio, onde dei conta de toda espécie de trabalhos que nunca sonhei ser capaz.

A convivência cotidiana com a gente da roça me deu muita inspiração, elemento para pintar, mas, além disso, me ensinou a viver uma vida simples, sem supérfluos, sem sofisticação. Aprendi a respeitar as leis da natureza,

seu equilíbrio, sua força tremenda, cruel e transcendental. Acho que isso influenciou muito os meus trabalhos abstratos.

A relação com Segall

Na ocasião de um desses salões oficiais, por sugestão de Geraldo Ferraz, numa entrevista sobre a participação das artistas mulheres, dona Jenny Klabin Segall escre-



Yolanda e Gabriel Mohalyi, São Paulo, 1931



Yolanda em seu ateliê, São Paulo, c. 1942

veu sobre os meus trabalhos. Em seguida, Geraldo Ferraz me procurou e me apresentou aos Segall. Minha admiração pela obra de Segall era total. Senti emoção e afinidade profundas com o expressionismo místico-humano dos seus trabalhos. Sua aluna Lucy Citti Ferreira, de talento admirável, ficou muito amiga minha e, assim, o contato com Segall continuou. Como acontece com todos os artistas jovens, sejam Picasso ou Portinari, sofri a influência do mestre espiritual. Assimilei certas formas expressivas, como mãos grandes, segallianas. Choviam as críticas sobre mim: Sérgio Milliet me selou de aluna número um de Segall. Sofri porque, em parte, tiveram razão. Depois, achei o meu caminho pessoal, autônoma, sem perder a amizade e o apoio moral de Segall.

A condição humana

A condição humana, o sofrimento injusto da gente pobre, humilde, doente, resignada, grata por um gesto de carinho, solidariedade, sempre me tocou e revoltou. *Desemprego, Século XX, Jovem mãe* são testemunhas desse sentimento.

Desenho, pintura, aquarela

O meu desenho é espontâneo, comunica diretamente as coisas; o traço é uma espécie de reflexo da psique. [No desenho,] você sente a emoção, a sensibilidade, o nervo, por assim dizer, a alma do artista.

A aquarela também é espontânea, livre, mas exige uma percepção intensa e execução rápida, o domínio da cor, da técnica. Então, toda vez que trabalho, o olho crítico controla essa liberdade intuitiva. A fatura, isto é, a técnica é revisada até o “achar” o quadro.

Já a pintura mostra outro lado – ela demanda mais reflexão; a emoção é controlada, o processo é mais complexo, mais intelectual ou espiritual: a gente experimenta, pesquisa, corrige, se interroga, até que encontra a linguagem e a expressão própria e almejada.

Transição

Na década de 1950, o fascínio do pitoresco (*das Male-rische*) não me satisfazia mais. Senti dentro de mim uma



Yolanda Mohalyi em seu ateliê, São Paulo, c. 1942.
Ao fundo, a aquarela *Figura feminina sentada*



Yolanda em sua residência, São Paulo, déc. 1970

mudança, uma transição. A figura humana me interessou como forma, comecei a abstrair, a restringir a cor, sem querer abandonar a figuração.

Em 1957, com as antenas acesas, voltei à Europa, visitei os museus, revi os grandes conhecidos meus em Florença, Munique, Amsterdã... Mas a emoção que me sacudiu diante dos afrescos de Piero della Francesca, em Arezzo, foi única. A monumentalidade arquitetônica da composição, as personagens bíblicas, homens reais e transcendentais, com a expressão profunda de serenidade e dignidade, a fé que emanava deles, numa unidade perfeita e coerente com a cena, a narração me fulminaram.

O que era a figura humana na nossa pintura? Um objeto como outro qualquer, mero pretexto formal, temática. Dali em diante, abandonei a pintura figurativa, fiquei abstrata.

Não foi fácil criar uma outra realidade. Os primeiros “ensaios” foram composições de formas quadradas-retangulares, com cores sóbrias, escuras, criando espaços e perspectivas. Depois, vieram as pesquisas com texturas: usei serragem, areia e colagem em trabalhos já com formas mais livres, informais. Se antes me colocava diante da natureza, para interpretá-la, agora sentia que era uma parte dessa natureza, criando um mundo, uma realidade em si e minha.

As etapas na evolução da minha pintura abstrata são facilmente legíveis. Passei da maneira geométrica ao ta-

chismo expressivo; procurei uma mensagem espiritual numa série de trabalhos com letras e grafismos. Como os astronautas, investigo o cosmos, o grande e eterno universo, sua lei de equilíbrio, cor, luz, força e harmonia.

Ensino

Ensinar é aprender. Aprendi muito ensinando. Mas arte não se ensina, só as técnicas [podem ser ensinadas].

Por princípio, acho que é um dever transmitir o que sabemos. Comecei a ensinar. Além disso, gosto muito dos jovens. Procuro animá-los, ajudá-los a se encontrarem e faço-os compreender que o talento só, sem estudar, lutar, pesquisar, não vale. E o caminho é cheio de pedregulhos, sacrifícios, renúncias, mas vale a pena percorrê-lo.

Arte

Não penso que faço uma coisa universal, deixo isso para os artistas que são ou se acham gênios. Mas, não só uma vez, perguntei a mim mesma se aquilo que faço tem valor no contexto humano. Se a arte significa ainda o tesouro espiritual na nossa sociedade super-realista, sem fé nem ilusão.

O que é, afinal, arte? Força criadora? Vivência? Tensão? Equilíbrio? Fluido magnético? Centelha do universo dentro do homem? Ou simplesmente a procura ansiosa do paraíso perdido? Talvez tudo isso.



Gabriel e Yolanda Mohalyi no ateliê, São Paulo, déc. 1970



Yolanda Mohalyi, São Paulo, 1933

Brasil, um planeta desconhecido

Yolanda Léderer embarcou para o Brasil em 1931, deixando seus pais apreensivos pela grande distância e pelo total desconhecimento do país em que ela escolhera viver. Determinada a encontrar o noivo, Gabriel Mohalyi, a jovem cruzou o Atlântico com destino a São Paulo, cidade que desde o fim do século XIX atraía um fluxo incessante de imigrantes procedentes da Europa e do Oriente. Há fotos de Yolanda, aos 25 anos, a bordo do navio que a trouxe ao porto de Santos. Em outras fotografias, igualmente antigas, ela aparece na companhia de Gabriel em passeios pela cidade. O casal é visto no viaduto do Chá, no Instituto Butantan, entre as palmeiras do parque da Luz, cumprindo um roteiro obrigatório para qualquer estrangeiro em visita à capital paulista. Contudo, a intenção deles não era fazer turismo, mas ficar...

Casados, eles passaram a residir em dois cômodos aluguados num sobrado da rua Veridiana no bairro Higienópolis, região central de São Paulo. Ocuparam parte do imóvel que também abrigava outros inquilinos. Yolanda instalou seu ateliê no térreo e, no andar de cima, ficou o escritório de Gabriel, que também servia de dormitório do casal. As instalações eram modestas, mas a subsistência estava assegurada naquele momento. Gabriel havia sido contratado pelo prestigioso Instituto Biológico como engenheiro químico. Dessa época há um autorretrato da artista, uma aquarela inacabada em que o rosto da jovem aparece emoldurado por um chapéu que consta ter sido de seu casamento. Há elegância em seu perfil delicado, a pele branca contrastando com a aba escura do chapéu. Essa qualidade, no caso de Yolanda, nada tem de afetação; ao contrário, decorre



Av. São João, déc. 1930 [p. 62]

da esmerada educação que recebeu e conservou mesmo nos períodos mais difíceis de sua vida.

Com seu jeito afável, em pouco tempo ganhou a confiança da numerosa família que vivia nos fundos

da casa onde ela morava, e passou a retratar crianças e mães com filhos pequenos. Não demorou muito e começou a explorar a vizinhança. Caminhava pelas ruas observando o vaivém dos passantes e espiando dentro dos bares e moradias. Foi imediata sua empatia. Com grande liberdade, pintou vistas da cidade e retratou seus habitantes. Preferia registrar o que via ao redor a aceitar encomendas. Anos depois, por ocasião de sua grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), ao recordar esse começo, falou do quanto se deixava comover por pessoas que mal conhecia. Eram operários, costureiras, empregadas domésticas e jovens negros, gente que vivia em cortiços.

Tive muita preocupação social. Até hoje me interesso mais pela gente humilde, pelo meio circundante e pela expressão deles. Prefiro-os aos de nível social mais alto. Desenhei muitas casas humildes. No Anhangabaú havia uma favela e casas grandes cheias de gente doente de miséria. Trabalhei no meio deles, desenhei, pintei, andei na rua olhando dentro dos bares. Isso tudo existe... Fora de São Paulo, só a natureza me interessou. Em São Paulo havia bastante motivação para esse tipo de tema. Tinha e tem ainda (miséria), infelizmente...¹

Yolanda fazia parte do grupo de intelectuais e artistas tocados pela solidariedade, sentimento que integra o ideário expressionista de matriz europeia. O expressionismo na Europa esteve frequentemente associado à denúncia do sofrimento e da angústia do homem contemporâneo. No Brasil, artistas como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Cândido Portinari, sensíveis ao drama social, trabalharam nessa linha, empenhados no comprometimento da arte com a realidade social. Yolanda, apesar de sua natural timidez, não deixou de se envolver com o mundo à sua volta. Praticou um expressionismo contido, distante da agressividade da arte de protesto. Em seus quadros, a tensão entre o homem e o ambiente não se manifesta por meio de cores intensas e gestos violentos. José Neistein viu nessa fase da pintora “um expressionismo amaciado pelo Brasil”.² É

inegável que a luminosidade tropical fez desaparecer os tons sombrios de sua paleta e que a empatia que sentiu pelo povo brasileiro motivou a inclusão de negros e mestiços em seus quadros. Numa época em que a presença de tipos populares na arte brasileira era ainda pouco frequente – embora essa barreira tenha sido ultrapassada por pintores do primeiro modernismo, a exemplo de Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti – essa iconografia nem sempre foi bem recebida. Entretanto, Yolanda persistiu, revelando um modo peculiar de abordar seus personagens. São figuras serenas, imersas num ensimesmamento que, por vezes, beira a melancolia. É possível que Yolanda – também dada à introspecção e ao recolhimento – se identificasse com esse jeito manso de ser, essa passividade aparente, talvez um modo de resistir às vicissitudes da vida.

No Brasil, a década de 1930 foi toda dominada pela política autoritária do presidente Getúlio Vargas, cujo governo se estenderia até 1945. Vargas lançou mão do modernismo, no que tange à arquitetura e às artes em geral, para dotar o regime de uma imagem progressista. Em 1931, patrocinou a indicação do arquiteto Lucio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, abrindo o ensino oficial à arte moderna. Pouco mais tarde, autorizou a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936-1945), cujo projeto esteve a cargo da equipe formada pelos jovens arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e outros, com a consultoria do franco-suíço Le Corbusier, mestre do funcionalismo. O impulso dado à moderna arquitetura brasileira abriu caminho para a contratação de pintores, escultores, paisagistas e *designers*, chamados a complementar a decoração e o entorno dos novos edifícios. Nos muros encomendados a Portinari para o salão de reuniões do ministro, o negro aparece como protagonista. Seu papel é o do trabalhador braçal no desempenho dos serviços pertinentes a cada setor da economia nacional. São figuras com pés e mãos grandes, deformados pelo trabalho bruto. A mesma ênfase formal, o mesmo

gigantismo são encontrados nas obras precursoras de Tarsila do Amaral – *A negra* (1923) e *Abaporu* (1928) – e, mais tarde, nas pinturas de Segall e Yolanda, como a sugerir uma ligação atávica com a terra.

Primeiras participações

Não demorou muito e Yolanda passou a dar aulas de desenho em seu ateliê para complementar o orçamento doméstico. Apesar de sua natural timidez, aos poucos, ela começou penetrar no acanhado ambiente artístico da capital paulista, num tempo em que não existiam galerias de arte e a promoção de exposições carecia de regularidade. Entre os artistas, ainda repercutiam os ecos da Semana de Arte Moderna de 1922, evento realizado no Teatro Municipal de São Paulo para escândalo de uma elite que, salvo exceções, afeiçava-se ao conservadorismo acadêmico, de fatura local ou de importação.

Yolanda buscava uma oportunidade para mostrar seu trabalho e a ocasião surgiu em 1934, quando abriram inscrições para o 1º Salão Paulista de Belas Artes. Inscreveu quatro aquarelas – *Zezé*, *Irmãs*, *Calceteiros* e *Velho* – e dois nus extremamente sensuais. Sua participação não comoveu o júri, mas contribuiu para seu ingresso no restrito mundo das artes de São Paulo. Em entrevista sobre a atuação da mulher no campo das artes, Jenny Klabin Segall fez referência a Yolanda. Por seu intermédio, a pintora conheceu o crítico Geraldo Ferraz que, por sua vez, lhe apresentou Lasar Segall, lituano de origem e artista respeitado pelos modernistas brasileiros. O contato com Segall viria a frutificar, ancorado num fundo de cultura comum e na admiração mútua, como veremos adiante.

Em 1935, Yolanda participou de duas exposições: uma, no Salão de Chá da Casa Alemã, um dos melhores magazines da cidade, e outra, promovida pela Sociedade Paulista de Bellas Artes e realizada no saguão do Palácio das Arcadas da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. No fim desse mesmo ano, enviou quatro aquarelas – *Choro*, *Calor*, *Chiquinha* e *Laza e Meu caboclo* – ao 3º Salão Paulista de Belas Artes. Dessa vez, recebeu a Pequena Medalha de Ouro e foi bem acolhida pela crítica. Ao comentar a presença dos

negros em sua pintura, Geraldo Ferraz comparou-a ao trabalho de Paul Gauguin. Para ela, não se tratava de influência. A possível analogia derivava de circunstâncias de vida semelhantes. Ambos os artistas deixaram a Europa para viver em regiões exóticas. Com formação europeia, Yolanda chegou jovem ao Brasil e amadureceu no convívio com a realidade brasileira, dela extraindo seus temas, enquanto Gauguin deixou Paris, convertendo-se no pintor do Taiti.

Em São Paulo, o primeiro grupo a acolhê-la foi o liderado por Flávio de Carvalho, arquiteto e artista polivalente, cujo ateliê ficava num prédio próximo ao viaduto Santa Ifigênia, ocupado também pelos modernistas Emiliano Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado. Esses amigos se juntaram e criaram o Clube dos Artistas Modernos (CAM) para promover exposições, conferências, concertos, encenações e outras atividades ligadas à arte. Com objetivos semelhantes, outro grupo fundou a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). A rivalidade entre essas associações derivava da orientação ideológica de seus membros. O CAM, de postura liberal, favorecia o experimentalismo e a diversidade de manifestações culturais, enquanto a SPAM, mais elitista, contou com o patrocínio da alta sociedade local e a colaboração de muitos artistas da primeira geração modernista. De suas promoções, ficaram na história os cenários alucinantes desenhados por Segall para as concorridas festas de Carnaval. Contudo, a animação que trouxeram ao meio artístico durou pouco. O CAM, depois da censura infligida pela polícia ao *Bailado do deus morto*, peça escrita por Flávio de Carvalho, encerrou suas atividades em fins de 1933. Um ano depois, a SPAM chegaria a uma situação insustentável que culminaria com a saída de Lasar Segall e levaria a sua extinção. Sediada em São Paulo – cidade que desde o século XIX vinha acolhendo imigrantes procedentes dos quatro cantos do mundo e um número crescente de refugiados no período de entre guerras –, a Sociedade não resistiu à discriminação contra estrangeiros e judeus praticada por alguns de seus membros adeptos do integralismo, versão local do fascismo.

Era um tempo de radicalismos. O estado de São Paulo, ainda que economicamente abalado pela crise de 1929, reagiu à intenção de Vargas de governar com plenos

1. Depoimento de Yolanda Mohalyi à pesquisadora Sonia Pietro, do Centro de Documentação da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 7 de setembro de 1976, publicado posteriormente na *Folha de S. Paulo*, em 25 de agosto de 1978.

2. NEISTEIN, José M. Entrevista sobre Yolanda Mohalyi concedida a Lucia Bortolo de Rezende. São Paulo, 12 set. 1979. Arquivo pessoal da entrevistadora.

poderes. Houve então a Revolução Constitucionalista de 1932, logo sufocada pelo governo federal. Dois outros movimentos foram debelados, o integralismo, já referido, e a Intentona Comunista, no Rio de Janeiro. Essas vitórias abriram caminho para a proclamação do Estado Novo, em 1937, regime que prolongaria a ditadura de Getúlio até o fim da Segunda Guerra Mundial, cuja atmosfera sombria já se fazia sentir.

O Salão de Maio

A extinção do CAM e da SPAM deixou um vazio a ser preenchido. Era preciso unir esforços, tentar novas formas de produção e circulação de obras. Para suprir essas necessidades, surgiram, com poucos meses de intervalo, duas frentes de ação. Uma, resultou na realização dos Salões de Maio e outra, levou à formação da Família Artística Paulista (FAP), união de artistas de origem proletária ou pequeno-burguesa.

Foram três edições do Salão de Maio, em 1937, 1938 e 1939. Esses eventos já manifestavam o propósito de romper o isolamento cultural, reunindo num mesmo espaço arte nacional e internacional, antecipando em mais de dez anos o que seria o objetivo primordial da Bienal de São Paulo: tornar o meio cultural mais cosmopolita. Apesar desse esforço de abertura, a presença de arte abstrata estrangeira nessas exposições não chegou a impactar os artistas locais, ainda resistentes ao apelo das formulações abstratas. Somente em 1951, com a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o abstracionismo chegaria à arte brasileira pela via construtivista. Esse *retard* não tira o mérito do Salão de Maio, que muito contribuiu para o processo de consolidação da arte moderna no país, com mostras e catálogos bem cuidados e conferências de alto nível.

Pondo de lado o contraste entre as representações vindas da Europa e a dos artistas brasileiros ou aqui residentes, uma análise mais detida desses Salões revela, de parte a parte, a ausência de ímpetos vanguardistas. Na Europa, o arrefecimento das vanguardas depois da

Primeira Guerra Mundial ficou conhecido como *retour a l'ordre* [retorno à ordem], retração motivada pelo desejo de estabilidade, uma vez superado o conflito. Também entre nós, depois do impulso inovador promovido pelos modernistas de primeira hora, ocorreria uma acomodação. O interesse pela renovação formal cederia a um modernismo menos ousado, voltado para a captação de gente modesta, das paisagens suburbanas, temas assimilados por artistas de origem proletária, muitos deles imigrantes de origem italiana reunidos na chamada Família Artística Paulista (FAP). O professor Walter Zanini resumiu a figuração dominante no Salão de 1937, nesses termos:

As preocupações sociais espriavam-se, acompanhadas pelo fervor da paisagem proletarizada cultivada, sobretudo, por artistas de São Paulo. Esses aportes e o expressionismo mais existencial (Segall, Goeldi, Yolanda Mohalyi) ladeavam no Salão de Maio os onirismos de Guignard e Cícero Dias, o popularesco de Gomide e outras figurações mais estetizantes.³

O 1º Salão aconteceu no Hotel Esplanada, organizado por Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. A exposição apresentou obras da primeira geração modernista, de alguns artistas em meio de carreira e de um grande número de estrangeiros, alguns estabelecidos havia poucos anos na cidade, como Yolanda Mohalyi, Elisabeth Nobile e Ernesto de Fiori. Dois óleos – *Homem e mulher* e *Natureza-morta* –, três aquarelas – *Cabeça, Paisagem* e *Descanso* – e três desenhos foram os trabalhos de Yolanda na exposição. Para o crítico carioca Quirino Campofiorito, oculto sob o pseudônimo de João das Artes, “mais uma vez, a talentosa artista húngara nos diz que no Brasil só vê pretos. Pretos em tudo, até na cena detestável do seu quadro grande, aliás, muito bem pintado e composto”.⁴ Os elogios à qualidade da pintura não chegam a minimizar o preconceito revelado nessa crítica.

No 2º Salão, talvez para evitar comentários negativos, Yolanda mostrou três aquarelas e três desenhos, todos

focando paisagens. Sob a direção de Flávio de Carvalho, o 3º Salão de Maio, o último, realizado em 1939, alcançou grande repercussão. Sobressaíram os abstratos vindos do exterior, destacando-se Josef Albers, Alberto Magnelli e Alexander Calder. Nove obras de Yolanda, entre óleos, aquarelas e desenhos, estiveram na mostra. Ela se afirmava como pintora, respeitada, sobretudo, por suas qualidades de aquarelista, embora alguns críticos apontassem o surgimento da influência de Segall, visível a partir desse momento.

Nesse ano, Gabriel perdeu o emprego e não mais conseguiu retornar a seu campo profissional. Premidos por dificuldades financeiras, eles deixaram São Paulo e tentaram recomeçar no Rio Grande do Sul. Essa e outras experiências no campo não vingaram. Por ocasião de sua retrospectiva, em entrevista a Mirian Paglia Costa, Yolanda começou a narrar suas aventuras e logo concluiu que dariam um filme:

Eu, andando a cavalo no Rio Grande do Sul. Caçando cobras vivas para mandar ao Instituto Butantã. Cheguei a receber uma carta dizendo que eu havia sido a melhor fornecedora do instituto naquele ano. Eu sozinha no meio do campo, em nosso pequeno sítio em Guararema, São Paulo, controlando o gado para que não invadisse as plantações ou as propriedades dos vizinhos, pois o caseiro foi embora e deixou tudo abandonado e sem cercas. E, quando chegava em casa, exausta, ainda cantava.⁵

A maneira decidida e poética com que enfrentava as adversidades parece ser o traço mais marcante de sua personalidade. Uma “flor transplantada”, diria Paulo Mendes de Almeida, referindo-se à sua chegada ao Brasil, já com pleno domínio do ofício, e aqui se adaptando ao nosso estilo de vida. E além do mais cantava, com seu timbre de meio-soprano, um belo repertório de *bergerettes* do século XVIII e *lieder* de Schumann, Schubert, Brahms...

Afnidades eletivas

Yolanda conviveu com Segall desde meados da década de 1930, quando o conheceu, até 1945, ano de sua

primeira exposição individual. Da proximidade com a arte segalliana derivaram certos estilemas e a tendência a neutralizar sua paleta de cores, antes rica em tons quentes. Nos retratos de ateliê, chama atenção as mãos e pés grandes, à maneira de Segall, recurso usado também por Portinari ao retratar trabalhadores braçais. De todos os trabalhos realizados por Yolanda nesse período, os que mais se aproximam do imaginário de Segall são desenhos e aquarelas (série *Memórias*) que mostram grupos de refugiados a vagar entre escombros e cadáveres amontoados sem sepultura, cenas tão trágicas que parecem vividas pela artista. Ao retratar os desastres da guerra Yolanda recorreu à fragmentação e interpenetração das formas, aos ritmos nervosos, aos tons sombrios, numa surpreendente retomada da dramaticidade característica do expressionismo alemão.

Diante da semelhança de temas e estilos, os críticos da época muitas vezes instaram Yolanda a se libertar da influência do pintor. Ela, que não foi sua aluna – até porque, quando o conheceu, seu aprendizado formal estava concluído –, reagiu reconhecendo que admirava a arte de Segall, mas sem subordinação. A amizade entre eles nasceu de afinidades advindas de um *background* comum. Ambos haviam assistido à agitação política que culminou na Primeira Guerra Mundial e na posterior reordenação dos países. Eles se afastaram dessa Europa culta e paradoxalmente acometida por preconceitos religiosos e étnicos, pela intolerância ideológica, pelo radicalismo político para, no Brasil, iniciar uma nova vida. Ficou, em Segall, a lembrança das perseguições aos judeus e da fuga em barcos abarrotados de imigrantes. Em Yolanda permaneceu a memória dos conflitos étnicos, da insurgência dos nacionalismos que agitaram o Império austro-húngaro até seu desaparecimento.

Em dezembro de 1923, Segall mudou-se para o Brasil. Oito anos depois, Yolanda chegava a São Paulo para aqui se estabelecer. Nenhum dos dois foi insensível à terra que os acolheu. Seduzidos pela luz tropical e pela índole amigável do povo brasileiro, eles não hesitaram em se lançar na aventura de se adaptar a um mundo desconhecido. O impacto dos primeiros contatos com a terra brasileira – primitiva se comparada a cer-

3. ZANINI, Walter (Org.). *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2, p. 585.

4. ARTES, João das. Salão de Maio em São Paulo. *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1937. Apud REZENDE, Lucia Helena Bartolo de. *Do figurativismo ao abstracionismo lírico*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985.

5. Entrevista concedida a Mirian Paglia Costa. In: Anos de pintura de Yolanda Mohalyi. *Visão*, São Paulo, 27 set. 1976.



Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957)
Mulato I, 1924, óleo sobre tela, 63 x 43 cm
Coleção particular, São Paulo



Dois jovens, déc. 1930 [p. 54]



Mulato, s.d. [p. 55]

tos avanços da civilização europeia – penetrou fundo a produção desses artistas a ponto de alterar os temas e a paleta de seus quadros.

Na chamada fase brasileira, Segall procurou conciliar a fixação de tipos populares em chave “realista” com a ocupação quase abstrata dos fundos. Num endosso das pretensões do modernismo local de criar uma arte moderna com caráter nacional, ele pintou retratos de negros e mulatos, evidenciando os traços étnicos desses personagens, ainda uma prática pouco frequente na arte brasileira. Nesses quadros, procedeu à substituição do esquema cromático praticado na Europa pelo jogo de cores quentes, na pauta dos vermelhos e amarelos, em sintonia com a intensa luminosidade local. Anos depois, Yolanda passaria por processo de aculturação semelhante. Esse período “de perdição” – fascinação pelos temas brasileiros detectada na pintura de Segall por Mário de Andrade – também aconteceria na obra da jovem artista. Na década de 1930, Yolanda retratou negros e mestiços com fidelidade quase etnográfica, como em *Dois jovens*, ou com toques de sensualidade, a exemplo do *Mulato*, de torso nu, com padronagem abstrata ao fundo, e da magnífica *Negra*, reclinada dian-

te de uma floresta de troncos de árvores. Não se pode ignorar que nesses dois últimos trabalhos há um forte apelo erótico.

A crítica, considerando o caráter exótico dessa iconografia, achou que Yolanda estava pintando à maneira de Paul Gauguin. Na realidade, ela nunca o teve como referência. Sua produção nos primeiros tempos de Brasil é fruto do encantamento pela gente e pela natureza do país. Seus trabalhos fazem parte do vasto repertório de obras que, ao longo da história da arte ocidental, atestam a atração dos europeus por povos e culturas exóticos, como se vê na pintura dos orientistas do século XIX, nas obras de Gauguin no Taiti, em Matisse no Marrocos, em Picasso a partir do contato com as máscaras africanas e na produção de tantos outros que se deixaram cativar pelo desconhecido.

Quando Mohalyi conheceu Segall, ele já havia superado o período “de perdição”. Ao retornar a São Paulo em 1932, depois de longa temporada em Paris,⁶ ele surpreendeu a todos com uma pintura serena, de meios-tons, diversa no colorido e na estrutura das composições da sua fase de deslumbramento

6. De 1928 a 1932, Lasar Segall viveu em Paris com a família.



Negra (detalhe), déc. 1930 [p. 50/51]



Paul Gauguin (Paris, 1848 – Atuona, 1903)
Te Arii Vahine [A Esposa do Rei] (detalhe), 1896, óleo sobre tela, 97 x 130 cm
Pushkin Museum of Fine Art, Moscou

pelo Brasil. Agindo em sintonia com as inquietações do meio cultural europeu, o pintor buscou uma arte equilibrada e estável, como contraponto ao caos advindo da guerra. Seus quadros parisienses – superados os arroubos expressionistas e o cromatismo intenso de fases anteriores – revelam que Segall adentrava a maturidade profissional, enquanto Yolanda, com pouco mais de 20 anos de idade, dava os primeiros passos em sua carreira no Brasil. Apesar desse descompasso, muita coisa contribuía para aproximá-los. Oriundos do Leste Europeu, formados na tradição das academias de belas artes, ambos estiveram, quando jovens, sob a influência do expressionismo alemão, movimento que em linhas gerais defendia uma arte subjetiva, pautada por uma visão emocional e crítica da realidade. Certamente, os dois conheceram o desconforto inerente à situação do imigrante e o persistente esforço de adaptação despendido pelos que querem se integrar ao país de adoção.

Uma amizade duradoura nasceria desse solo comum. Entretanto, não se pode esquecer de que havia a diferença de uma geração entre eles. Yolanda, que se tornou adulta no entre guerras, nunca praticou o expressionismo radical adotado por Segall em 1919, ao

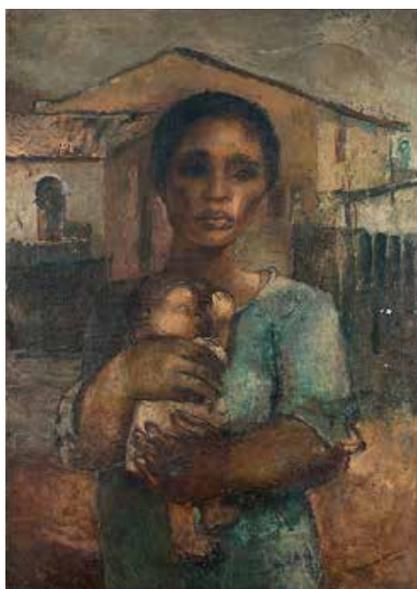
participar da Secessão de Dresden [*Dresdner Sezession*]. Cursando a Real Academia de Belas Artes em Budapeste, ela viveu num ambiente em que o expressionismo tendia a perder agressividade para assumir um caráter mais poético. Sensível à questão social, como outros artistas da época, praticou desde o princípio um expressionismo moderado, sem nunca chegar às deformações extremas encontradas na obra de juventude de Lasar Segall.

Quando, em meados da década de 1930, eles passaram a conviver, Segall já era muito prezado pelos modernistas brasileiros, enquanto Yolanda apenas iniciava sua trajetória.

Foi durante esses anos que, tendo Segall como “mestre espiritual” – e não como professor –, os meus trabalhos sofreram (e com muito proveito) influências dele. Aliás, isso é comum a todos os artistas, daqui ou de fora, sejam menores ou maiores, ter, no começo de sua formação pessoal, uma influência mais marcante.⁷

Naquela altura, o pintor havia optado “por uma pintura em que os tons cálidos de amarelos, ocres e verme-

7. LEMK [Luiz Ernesto Machado Kawall]. Mohalyi: o encontro com o espaço cósmico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1976.



Jovem mãe, 1937 [p. 72]



Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957)
Mãe negra, 1930, óleo sobre tela,
73 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo

lhos predominavam [...] e por conferir às composições um caráter estático”.⁸ Essa mudança – tons cálidos e composições estáticas – como bem apontou Tadeu Chiarelli em estudo sobre a obra do artista, foi notada pela crítica que vinha seguindo a evolução do pintor desde sua primeira exposição no Brasil, em 1913:

O interesse de Mário de Andrade, naqueles anos, era justamente chamar a atenção do público em geral (aqui incluídos os artistas locais) para o fato de que a arte europeia caminhava para um tipo de realismo antinaturalista, preocupado fundamentalmente com a forma, mas, ao mesmo tempo, atento à captação interessada da realidade do entorno.⁹

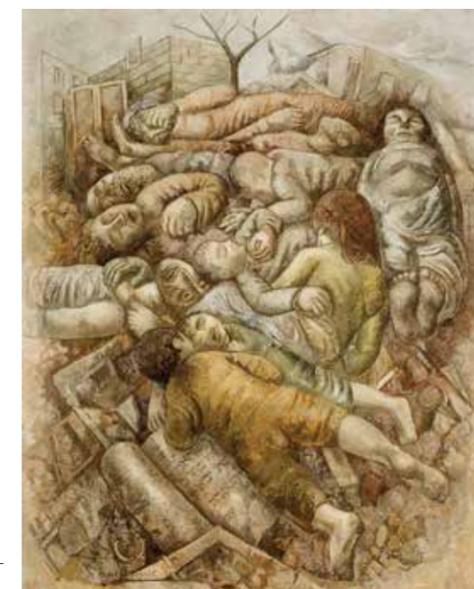
O crítico, figura de proa do modernismo brasileiro, alinhava a produção de Lasar Segall às tendências do retorno à ordem em voga na França [*Retour a l'ordre*], na Alemanha [*Neue Sachlichkeit*] e na Itália [*Novecento*], ainda que permanecesse ligeiramente expressionista ao representar pessoas.

Yolanda não encontrou dificuldade em acompanhá-lo na temática e na maneira de pintar. Adotou certos estilemas segallianos, por exemplo, pés e mão grandes como se pode ver nas aquarelas que mostram figuras do povo, com frequência, mãe e filho, em amoroso contato. A tela *Jovem mãe*, de 1937, ilustra bem a afinidade com Segall no assunto, igualmente caro a ele, e no cromatismo de tons baixos. Diferente dos retratos pintados em ateliê, por detrás da mulher com a criança ao colo, aparece uma cerca e casas singelas. A contextualização real ou imaginada da personagem acaba por emprestar conotação social ao quadro. A jovem mãe, de pele morena e lábios grossos, com o filho junto ao peito, evoca a iconografia de Maria com o Menino Jesus da tradição cristã. A representação da Madona como negra e pobre – também realizada por Segall e anteriormente por Gauguin – revela o compromisso ético de Yolanda com os estratos menos favorecidos da sociedade.

Nos anos 1930, inquietações de ordem política e social passaram a ocupar o meio cultural brasileiro. Vigora-

8. CHIARELLI, Tadeu. Segall Realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. *Segall Realista*. São Paulo: Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, 2008. p. 28, 29. Catálogo de exposição.

9. Idem, p. 18.



Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957)
Pogrom, 1937, óleo com areia sobre tela, 184 x 150 cm
Acervo do Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC, São Paulo



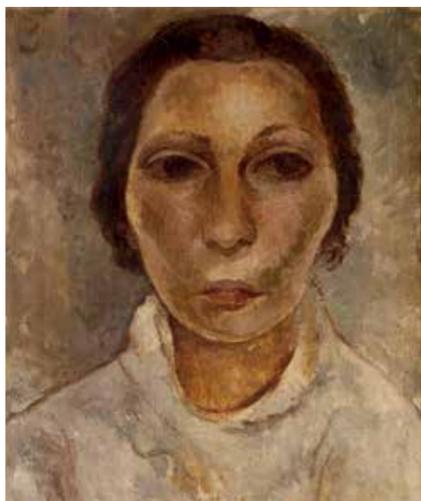
A batalha (série Memórias, detalhe), déc. 1940 [p. 84/85]

va o regime autoritário de Getúlio Vargas que periodicamente dava sinais de simpatizar com os governos liderados por Mussolini e Hitler. Enquanto o Brasil hesitava em tomar partido, recrudescia a guerra na Europa. Nesse período, Yolanda esteve bastante próxima a Segall. Movidos pelo sentimento de compaixão pelas vítimas do conflito, eles se ocuparam em denunciar as terríveis consequências das ações militares, que eram visíveis em toda Europa. Os desastres da guerra – grupos em fuga, mortos empilhados em valas comuns, refugiados, emigração em massa – passam a ocupar desenhos, aquarelas e óleos dos dois artistas como forma de denunciar esses acontecimentos funestos. Foi nessa época que Segall pintou duas obras monumentais: *Pogrom* (1937) e *Navio de emigrantes* (1939-1941). De Yolanda há um grande número de desenhos, possivelmente inspirados em obras como *Pogrom* e *Guerra* (1942), mas com caráter próprio.

A premeditação de Segall contrasta com a espontaneidade de Yolanda. Nos óleos em que corpos aparecem entrelaçados, a linearidade contida dos contornos sugere que foram precedidos por estudos preparatórios. Esses ensaios subtraem dramaticidade às cenas. Os desenhos de Yolanda, ao contrário, imbuídos de forte car-

ga emocional, resultam mais dramáticos. É que por trás dos grandes quadros de Segall, há a intenção do artista de tomar posição, de declarar seu repúdio às perseguições e à guerra. É possível ainda que almejasse equiparar essas obras à grandiosidade de *Guernica*, de Picasso. Yolanda nunca teve tais pretensões. Talvez por isso, seus desenhos sejam mais contundentes. Ela queria apenas expressar o que sentia diante dos horrores da guerra. Com o mesmo espírito, pintou a série denominada *Memórias*. Nessas aquarelas, figuras construídas por pinceladas soltas e manchas de cor sofrem, posteriormente, enérgicas intervenções gráficas: traços negros definem formas e dão ritmo ao conjunto. Sobressai a articulação dramática das figuras e certa suntuosidade cromática. Essas qualidades já anunciam a grande pintura abstrata de Yolanda Mohalyi, pintura que só iria se revelar dez anos depois.

Para encerrar esse paralelo crítico, cabe mencionar o autorretrato de Yolanda pintado na década de 1940: um rosto moreno, encovado, sem qualquer adereço que sugira vaidade. Uma mulher do povo é o que se vê. A mimetização do popular denota o desejo da pintora de se integrar à paisagem humana do país que adotou, naturalizando-se brasileira. Segall, nos idos de 1924, teve



Autorretrato [Yolanda contemplativa], déc. 1940 [p. 73]



Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957)
Encontro, 1924, óleo sobre tela, 66 x 54 cm
Acervo do Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC,
São Paulo

igual atitude ao se retratar como mulato na tela *Encontro*. É inegável que, nessa época, Yolanda absorveu muito de Segall. O cromatismo soturno e, acima de tudo, a profunda melancolia que invade seus quadros atestam o quanto ela estava afinada com o amigo. Ambos eram dados à introspecção e, ademais, o momento era depressivo devido à guerra. Comungavam a empatia pelo sofrimento humano, motivação maior da gravidade das obras que realizaram nesses anos.

A primeira individual

Durante a guerra, os artistas não deixaram de produzir, mas as oportunidades de mostrar seus trabalhos eram raras. Terminado o conflito, uma intensa movimentação cultural tomou conta da cidade. Em 1945, Yolanda Mohalyi teve sua primeira individual em São Paulo. O convite partiu do amigo e companheiro do Grupo Sete¹⁰, o arquiteto Rino Levi. A exposição, reunindo ao todo quarenta obras entre óleos, aquarelas e desenhos, ocupou o subsolo do edifício Esther, então sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil. Situado na avenida Ipiranga, em frente à praça da República, em um prédio conhecido como marco da arquitetura moder-

nista no Brasil, o instituto era ponto de encontro de intelectuais e artistas, o que muito contribuiu para a boa visibilidade da exposição.

Noticiada pelos jornais da capital, a mostra suscitou um debate crítico que mesclou observações restritivas a elogios às obras apresentadas. Reapareceram os comentários sobre a vulnerabilidade de Yolanda às influências de Gauguin e Segall e até de Volpi, com quem compartilhava o interesse por pintar praias do litoral paulista, como Itanhaém. Sérgio Milliet foi dos que insistiram nessa tecla e ainda apontou deficiências em sua pintura a óleo, embora aplaudisse a excelência das aquarelas. De fato, seu domínio da aquarela era reconhecido por todos.

Yolanda Mohalyi é forte nesse gênero, tanto nas figuras como nas paisagens. Devo notar que suas pinturas a óleo são muito boas. A artista não improvisa, procurando efeitos fáceis. Camadas sobre camadas de tinta chegam ao resultado final, onde tudo parece tão simples, mas onde a vista exercitada descobre a complexidade do colorido e as meias-tintas ricas de nuances sutis. Sente-se pelos seus últimos trabalhos, prestando-se atenção à data em que

10. O Grupo Sete, formado por Antônio Gomide, Elisabeth Nobiling, John Graz, Regina Gomide Graz, Rino Levi e Victor Brecheret, além de Yolanda, empenhou-se com Mário de Andrade, que dirigia o Departamento de Cultura do Município, para que dotasse os artistas paulistas dos meios necessários à produção e exposição de seus trabalhos. Apesar da boa vontade inicial de Mário, o pedido não se concretizou.

foram realizados, que esta pintora está evoluindo sob a luz tropical, pois vive há doze [sic] anos no Brasil.¹¹

Essa intervenção de Tarsila do Amaral – a grande pintora do modernismo brasileiro – por certo favorecia o reconhecimento de Yolanda. Habituada a apreciá-la como aquarelista, alguns poderiam pensar que ela não tivesse conhecimento suficiente da pintura a óleo. Entretanto, sua competência já se fazia notar em quadros como *Negra e Jovem mãe*. Embora, nesses primeiros anos, ela se dedicasse quase que exclusivamente à aquarela, talvez por razões econômicas, ao conseguir alguma estabilidade financeira, retornaria ao óleo, alcançando fama como pintora de grandes telas abstratas.

Ainda sobre Gauguin, Geraldo Ferraz, que na década de 1930 já havia mencionado traços do pintor francês em certas obras da jovem artista, encontrou novamente semelhanças no tratamento de temas exóticos e citou o quadro *Índias*, presente na exposição. Questionada sobre o assunto, Yolanda, declarou ao jornal *Correio Paulistano* que via essa relação como meramente circunstancial: “Se existe [semelhança], é resultante da coincidência de fatores idênticos a produzir os mesmos efeitos. A luz e o sol do Brasil exerceram sobre mim talvez a mesma influência que a luz e o sol do Taiti sobre Gauguin”.¹²

Restava a sombra de Segall. Essa era inegável, mas tendia a se atenuar. Yolanda, percebendo que esse prolongado convívio poderia prejudicar sua autonomia como artista, iniciou um afastamento gradual. Quatro anos mais tarde, quando Yolanda participou da Exposição de Pintura Paulista, organizada pela Galeria Domus, o crítico Flávio de Aquino notou que ela vinha se libertando dos efeitos que a estreita convivência com o pintor produzia em sua arte e do apelo fácil de uma brasilidade de exportação. “Pintora que andou nas pegadas de Segall liberta-se do mestre quando quer e sabe, com inteligência, recusar o exotismo superficial que prende facilmente pintores

alienígenas diante do mundo novo de Brasil.”¹³ A inteligência referida por Aquino servia para que Yolanda percebesse os inconvenientes dessa aproximação.

Sobre a influência ética e profissional exercida por Segall no meio paulista, Walter Zanini observou que vários artistas reconheciam sua autoridade e o estímulo que representava conviver com ele. Segundo o professor, Yolanda Mohalyi e Lívio Abramo estavam entre os que tiraram proveito dessa proximidade, sem, contudo, renderem-se ao peso de sua presença. Anos mais tarde, Mohalyi revelaria a Zanini o quanto percebia de narcisismo nas relações do artista com os jovens que o procuravam. “Quando Lucy Citti Ferreira e eu fomos convidadas para frequentar seu ateliê, ele não desejava no fundo outra coisa senão a nossa admiração.”¹⁴ O fato é que, num ambiente carente de informações e de possibilidades de ver e mostrar arte, era natural buscar o convívio de um mestre. A alternativa era se ligar a grupos. Yolanda encontrou nos imigrantes do período do entre guerras, em especial nas comunidades austríaca e alemã, a convivência e o apoio afetivo desejado. Entretanto, não querendo o isolamento cultivado por alguns estrangeiros, procurou outros contatos. Além dos já mencionados, no fim da década de 1930, aproximou-se de Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi, todos membros da Família Artística Paulista.

Com quase 15 anos de Brasil, a boa repercussão de sua primeira individual veio comprovar que Yolanda estava pronta para iniciar carreira solo. O encerramento da mostra deu ensejo a um jantar de confraternização organizado por amigos. No Recreio Molinaro, conhecido restaurante situado na avenida Ipiranga, junto à praça da República, centro da capital paulista, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral e outros colegas estiveram reunidos em torno dela. Essa manifestação lhe trouxe a segurança de ser reconhecida por seus pares.

11. AMARAL, Tarsila do. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 de set. 1945.

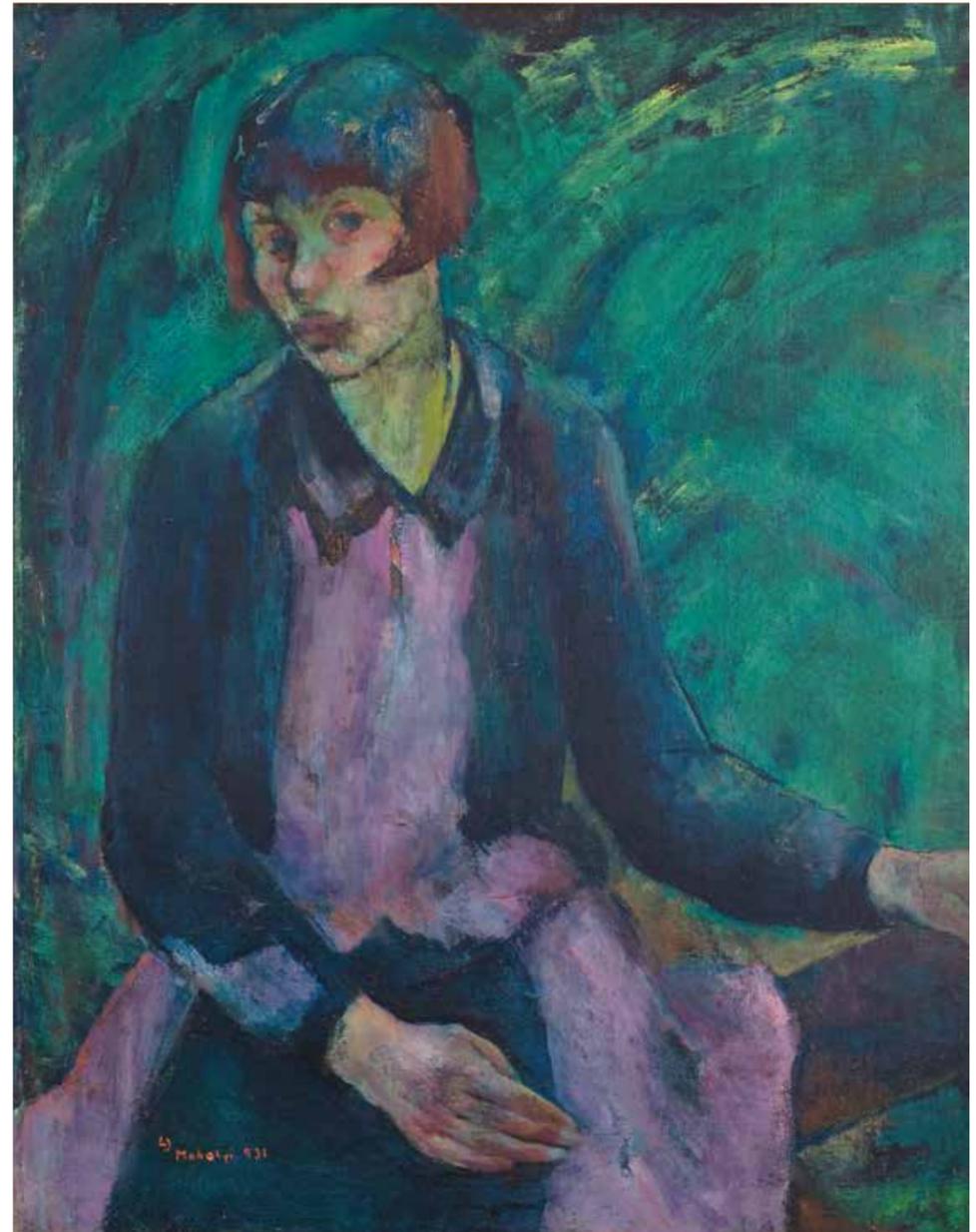
12. AS INFLUÊNCIAS da luz do Brasil sobre os trabalhos de Yolanda Lederer Mohalyi. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 set. 1945.

13. AQUINO, Flávio de. Exposição de Pintura Paulista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1949. A Galeria Domus, inaugurada em 1947, foi a primeira galeria paulista a dedicar-se inteiramente à arte moderna. Eram seus proprietários, os italianos Pasquale e Anna Maria Fiocca. O empreendimento durou até 1953. O local foi muito frequentado pela comunidade de intelectuais e artistas imigrantes que ali buscavam um ambiente cultural semelhante ao europeu. Foram eles os primeiros a valorizar a nossa arte e a formar coleções.

14. ZANINI, Walter (Org.). *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. 2. p. 618.

Paisagem da Transilvânia, 1930
Óleo sobre tela, 48 x 58 cm
Coleção particular, Alemanha





Moça ao ar livre, 1931
Óleo sobre tela, 89 x 70 cm
Coleção Dario Ferreira Guarita Filho e Regina Vidigal Guarita, São Paulo



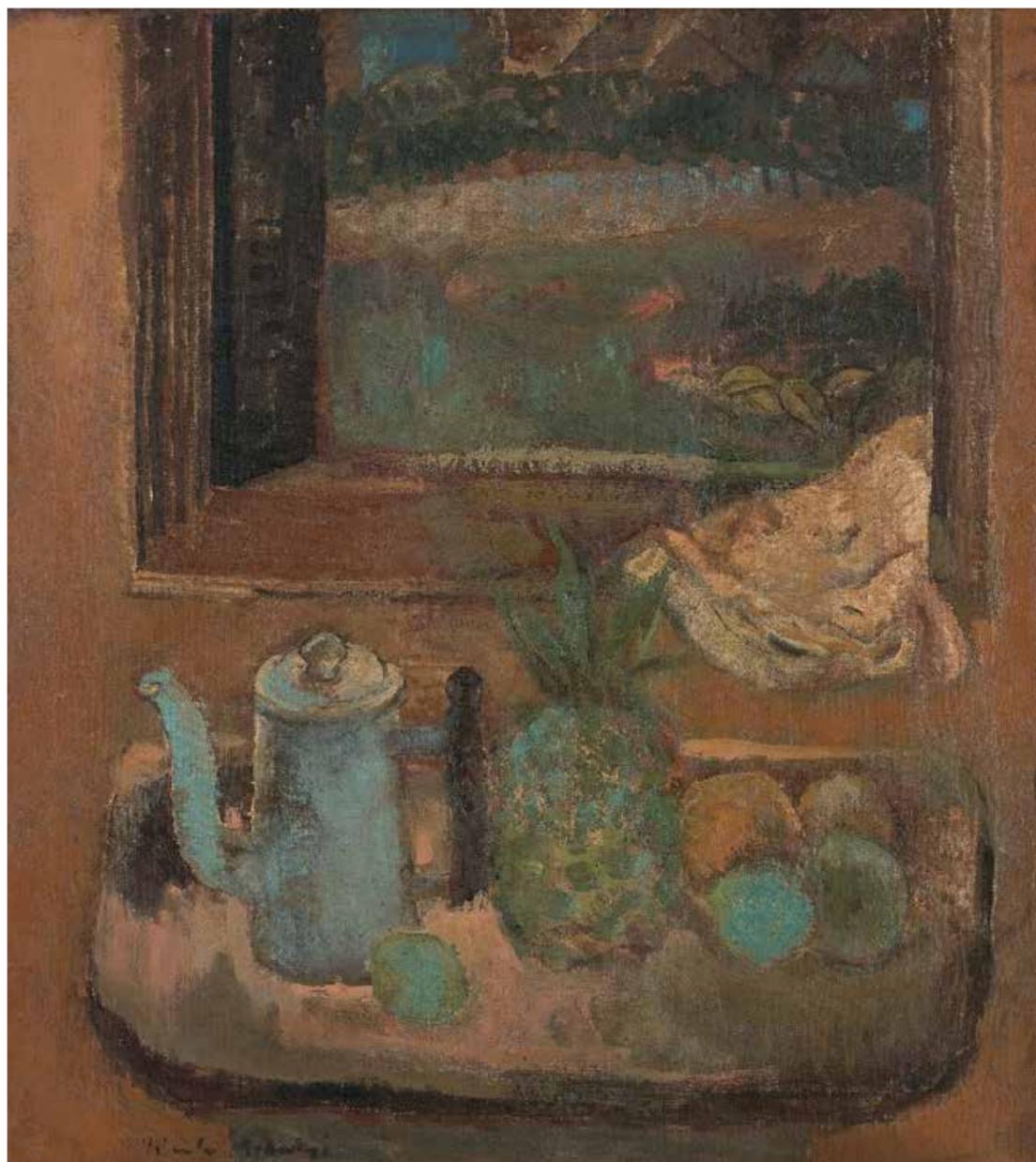
p. 38. Vaso de flores, 1932
Aquarela sobre papel, 50 x 32 cm
Coleção particular, São Paulo



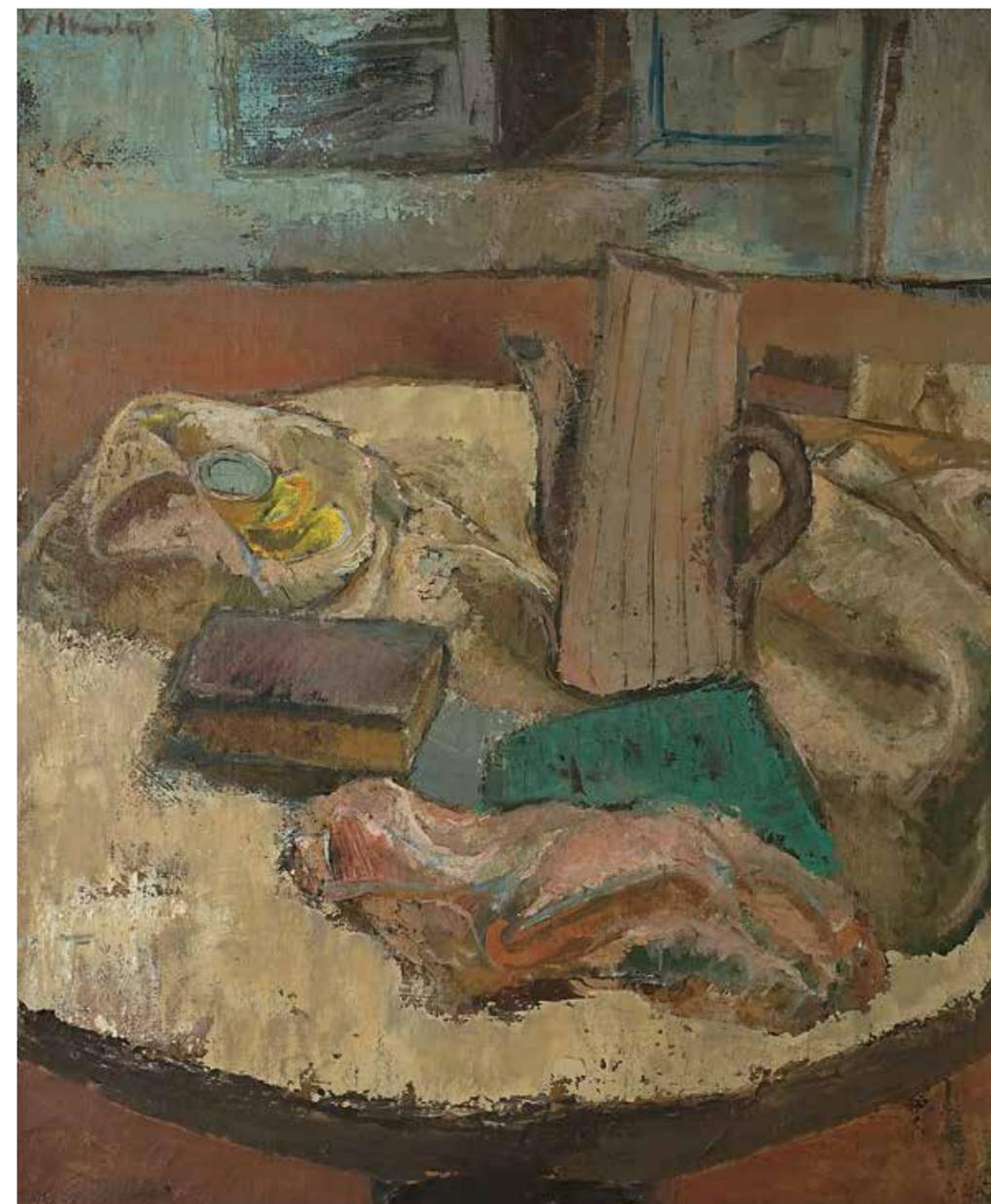
Natureza-morta, déc. 1930
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm
Coleção particular, São Paulo



Natureza-morta n. 3, s.d.
Óleo sobre tela, 53 x 61 cm
Coleção Banco Itaú S.A., São Paulo



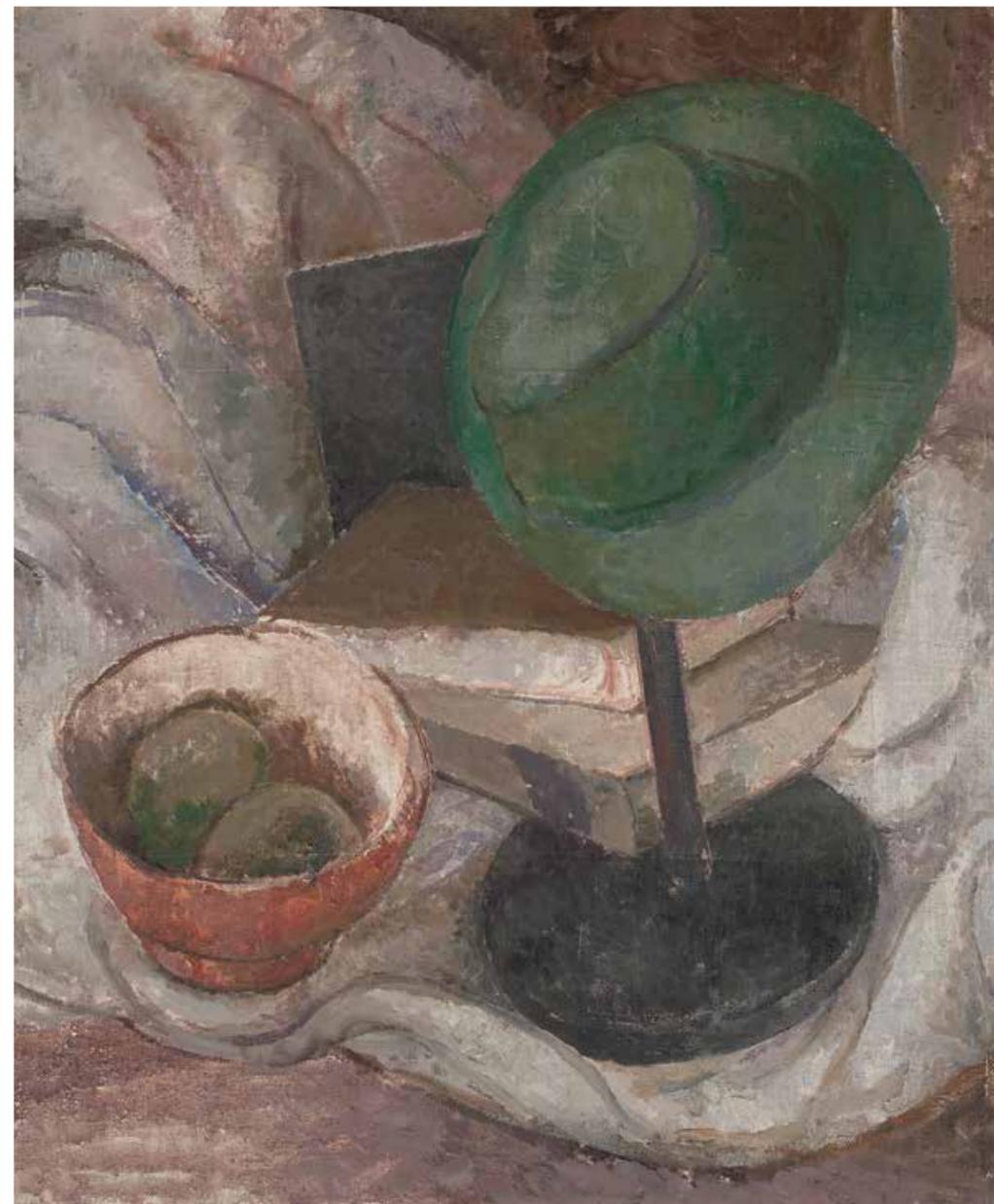
Natureza-morta, déc. 1930
Óleo sobre tela, 90 x 80 cm
Coleção particular, São Paulo



Natureza-morta com bule, s.d.
Óleo sobre tela, 78 x 66 cm
Coleção particular, São Paulo



Natureza-morta, 1936
Óleo sobre tela, 88 x 80 cm
Coleção particular, São Paulo



Natureza morta com chapéu, s.d.
Óleo sobre tela, 60 x 40 cm
Coleção particular, São Paulo



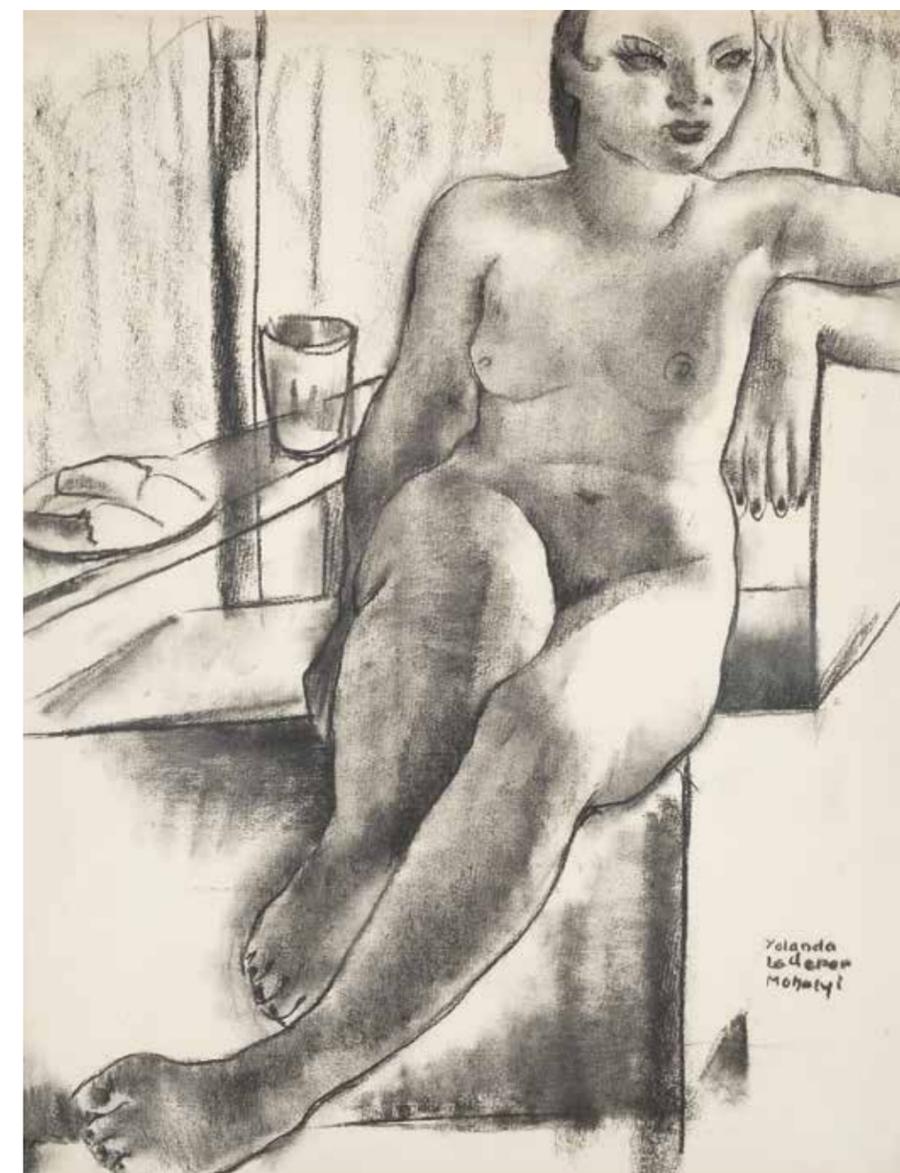
Mulata, s.d.
Grafite sobre papel, 61 x 44 cm
Coleção particular, São Paulo



Mãe com filho, déc. 1930
Carvão sobre papel, 47 x 62 cm
Coleção particular, São Paulo



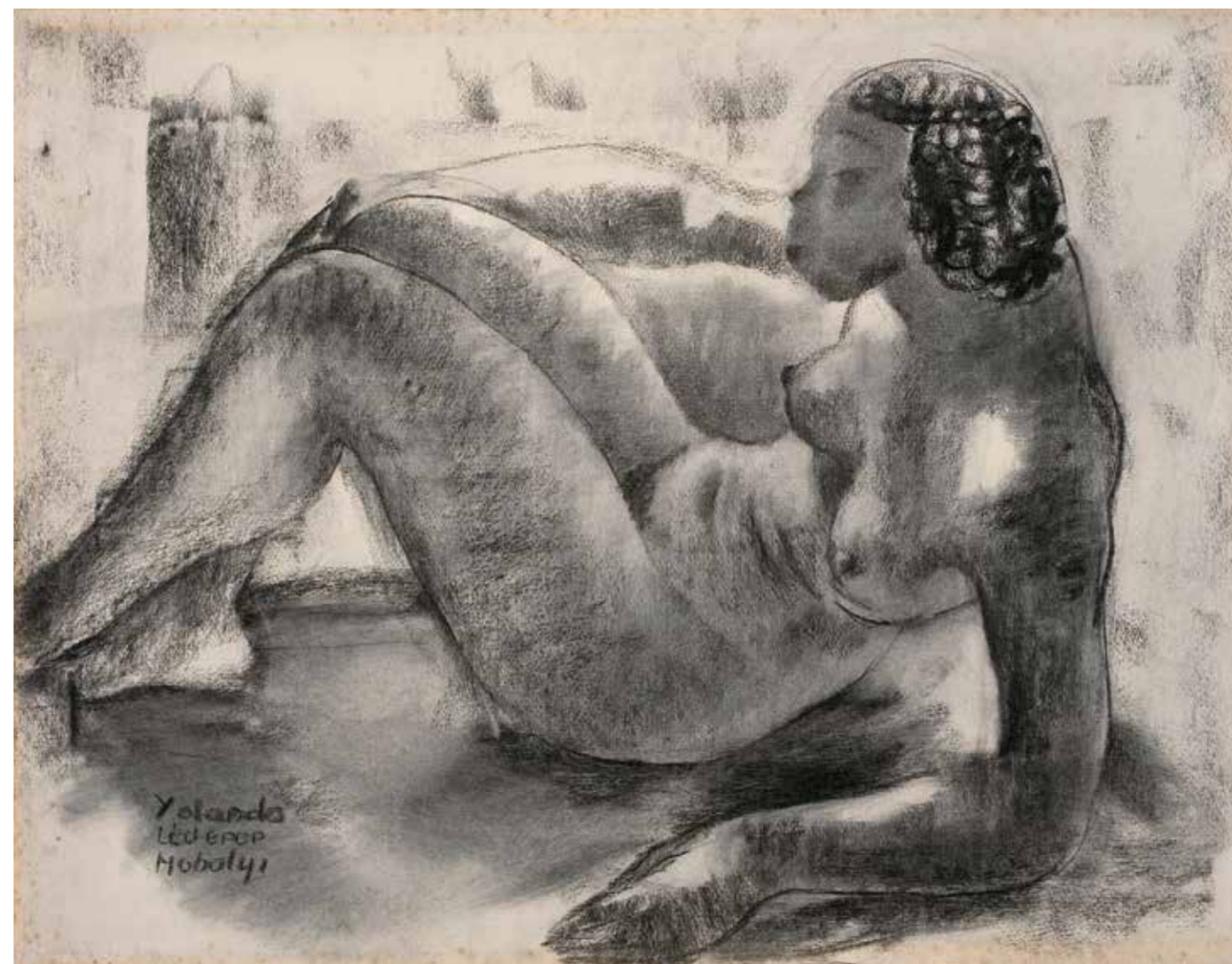
Jovem sentada, déc. 1930
Carvão sobre papel, 62 x 49 cm
Coleção particular, São Paulo



Mulher sentada, s.d.
Carvão sobre papel, 62,5 x 48 cm
Coleção particular, São Paulo

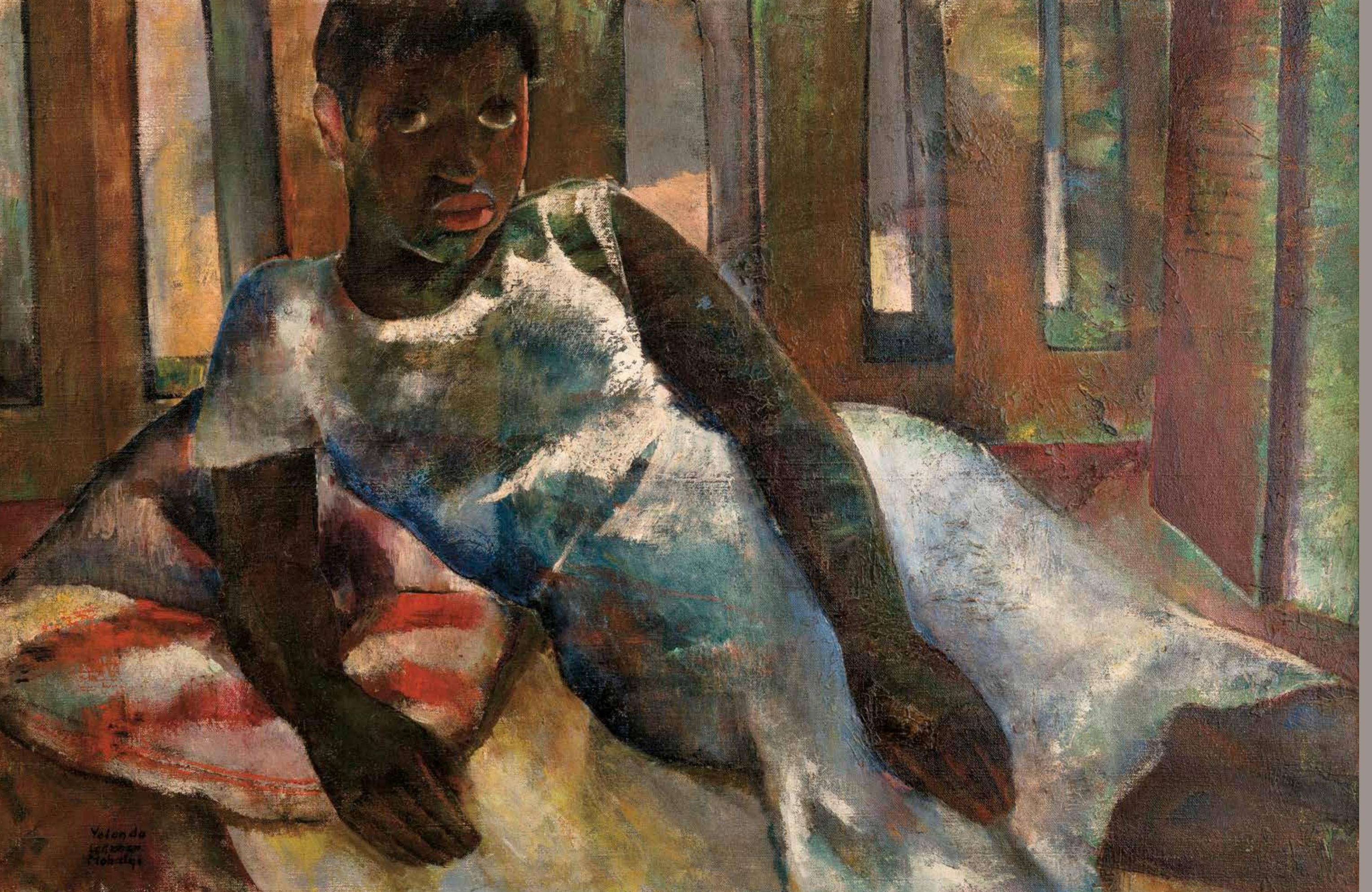


Nu, déc. 1930
Carvão sobre papel, 62 x 48,5 cm
Coleção particular, São Paulo

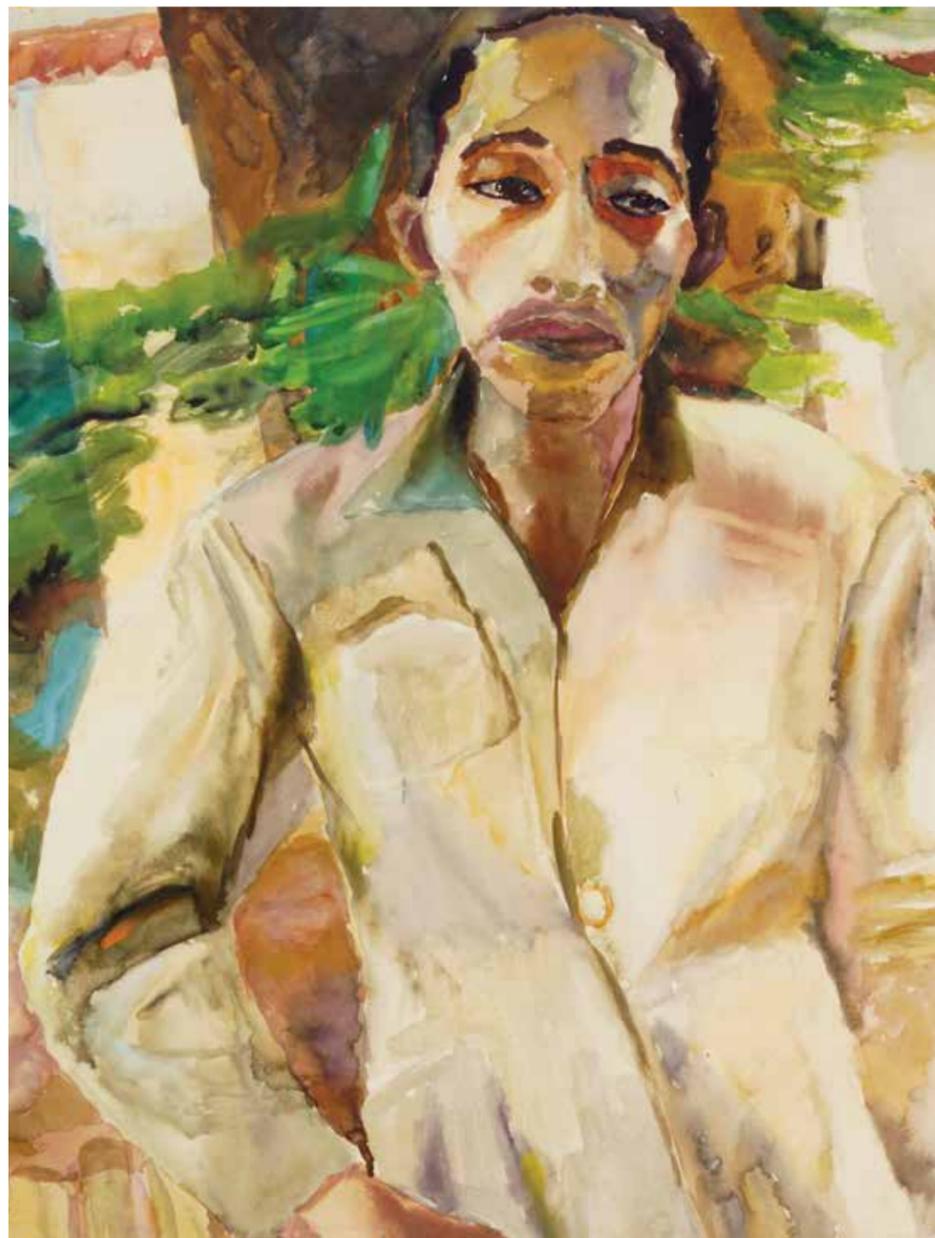


Negra deitada, déc. 1930
Carvão sobre papel, 48 x 62 cm
Coleção particular, São Paulo

p. 50/51. *Negra*, déc. 1930
Óleo sobre tela, 65,5 x 99 cm
Coleção particular, São Paulo



Valenda
1988
170x114



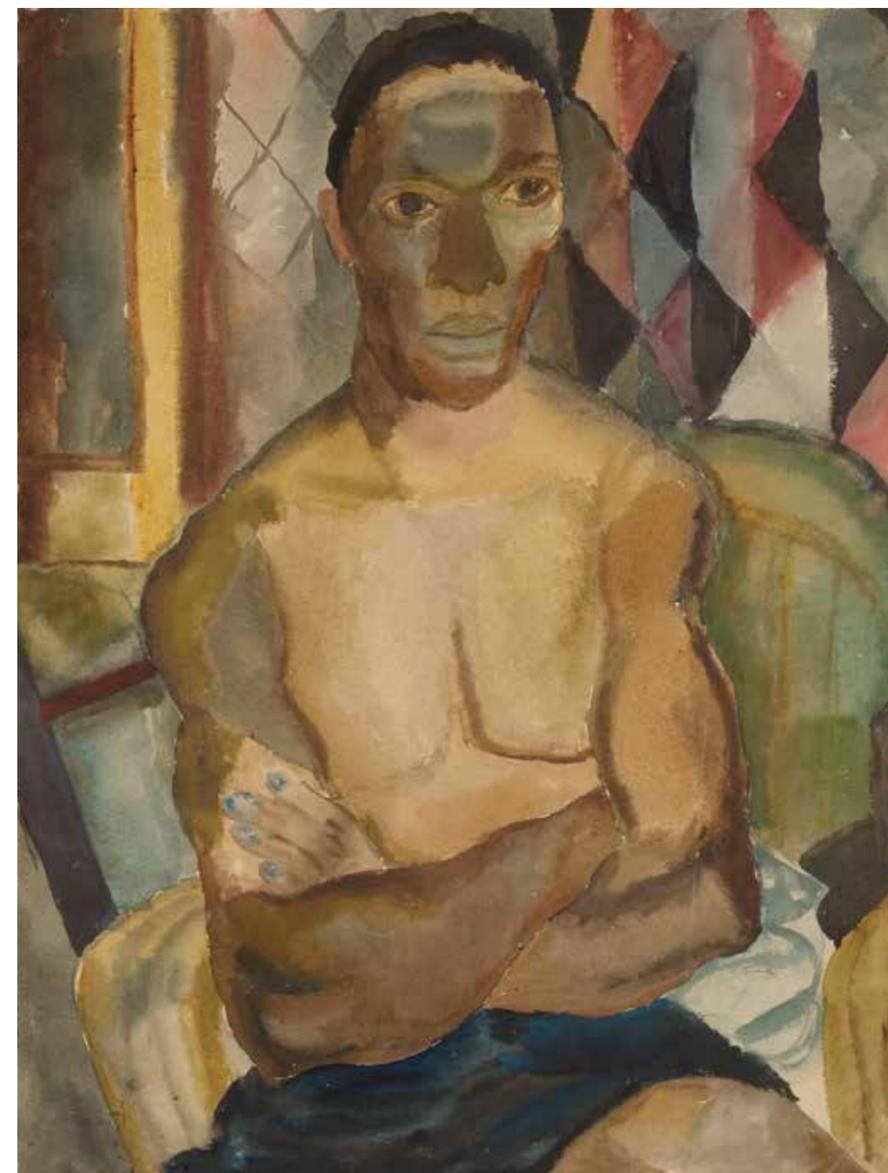
Soldado reformado, déc. 1930
Aquarela sobre papel, 64 x 49 cm
Coleção particular, São Paulo



Casal em estado de graça, déc. 1930
Aquarela sobre papel, 75 x 63 cm
Coleção particular, São Paulo



Dois jovens, déc. 1930
Carvão sobre papel, 62,5 x 48 cm
Coleção particular, São Paulo



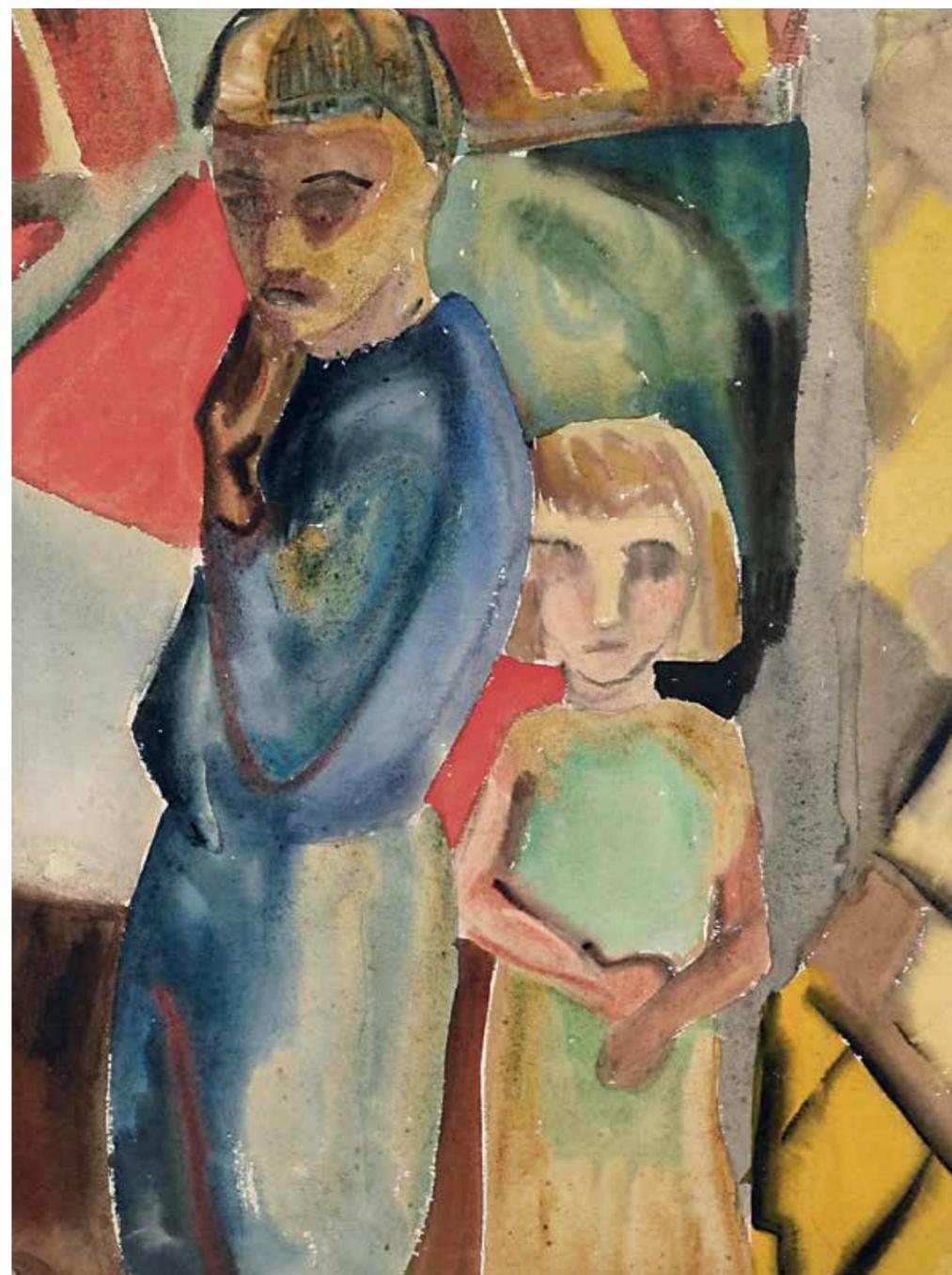
Mulato, s.d.
Guache sobre papel, 63 x 47,5 cm
Coleção particular, São Paulo



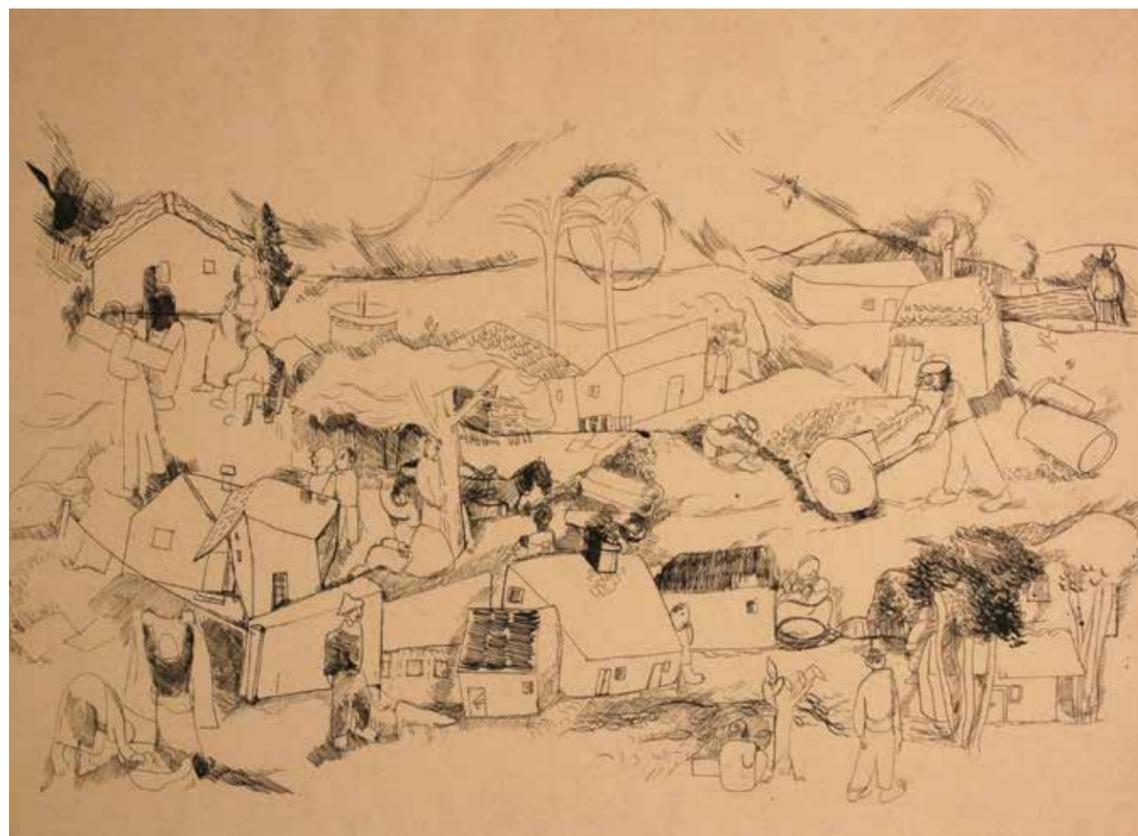
A faxineira, s.d.
Aquarela sobre papel, 66 x 48 cm
Coleção particular, São Paulo



Rapaz, 1936
Aquarela sobre papel, 67,5 x 44,5 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Dois destinos, s.d.
Aquarela sobre papel, 66 x 51 cm
Coleção Lila e Paulo Egydio Martins, São Paulo



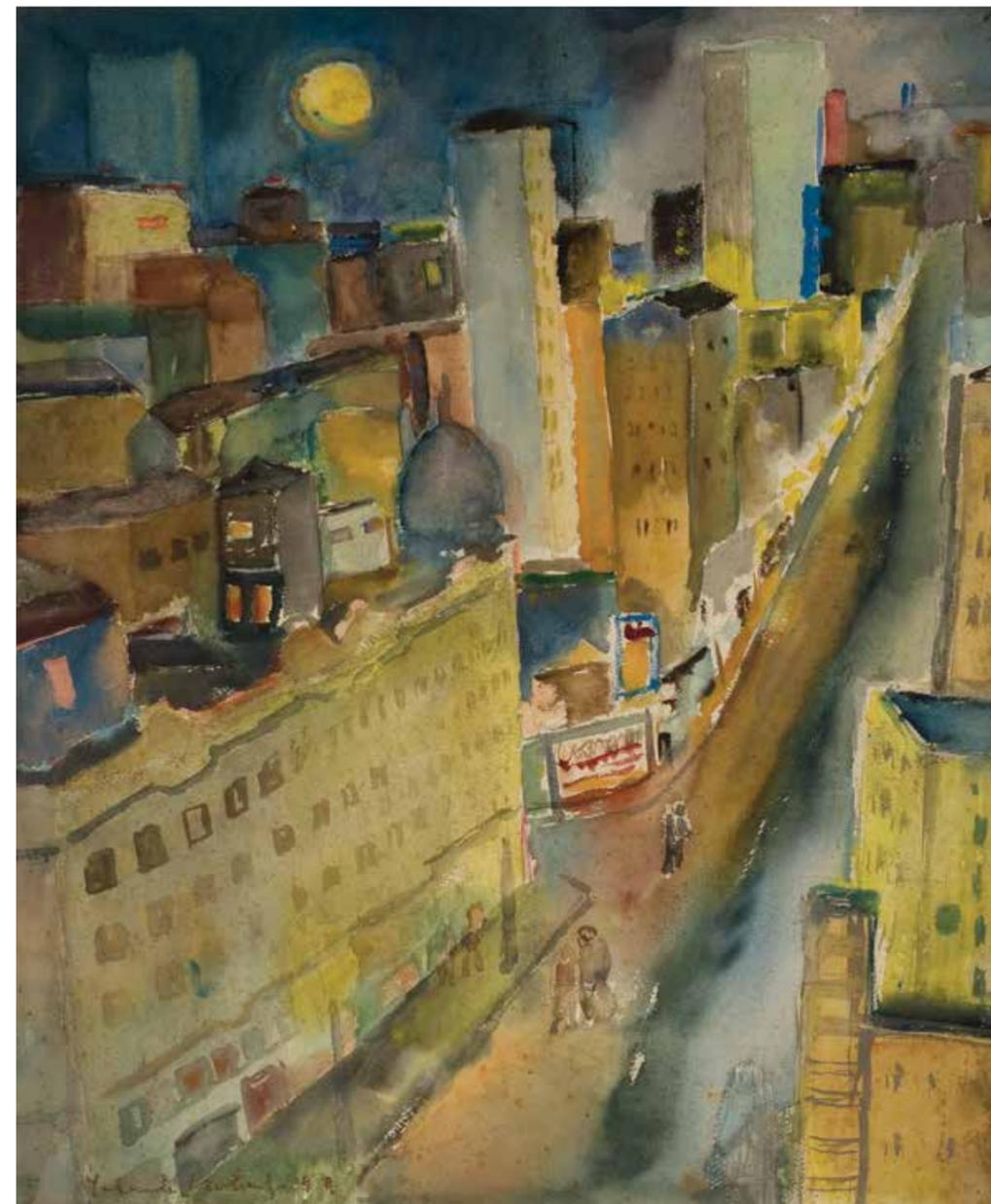
Sem título, déc. 1930
Nanquim sobre papel, 34,7 x 47,8 cm
Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP, São Paulo



Sem título, 1930
Nanquim sobre papel, 24 x 32,7 cm
Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP, São Paulo



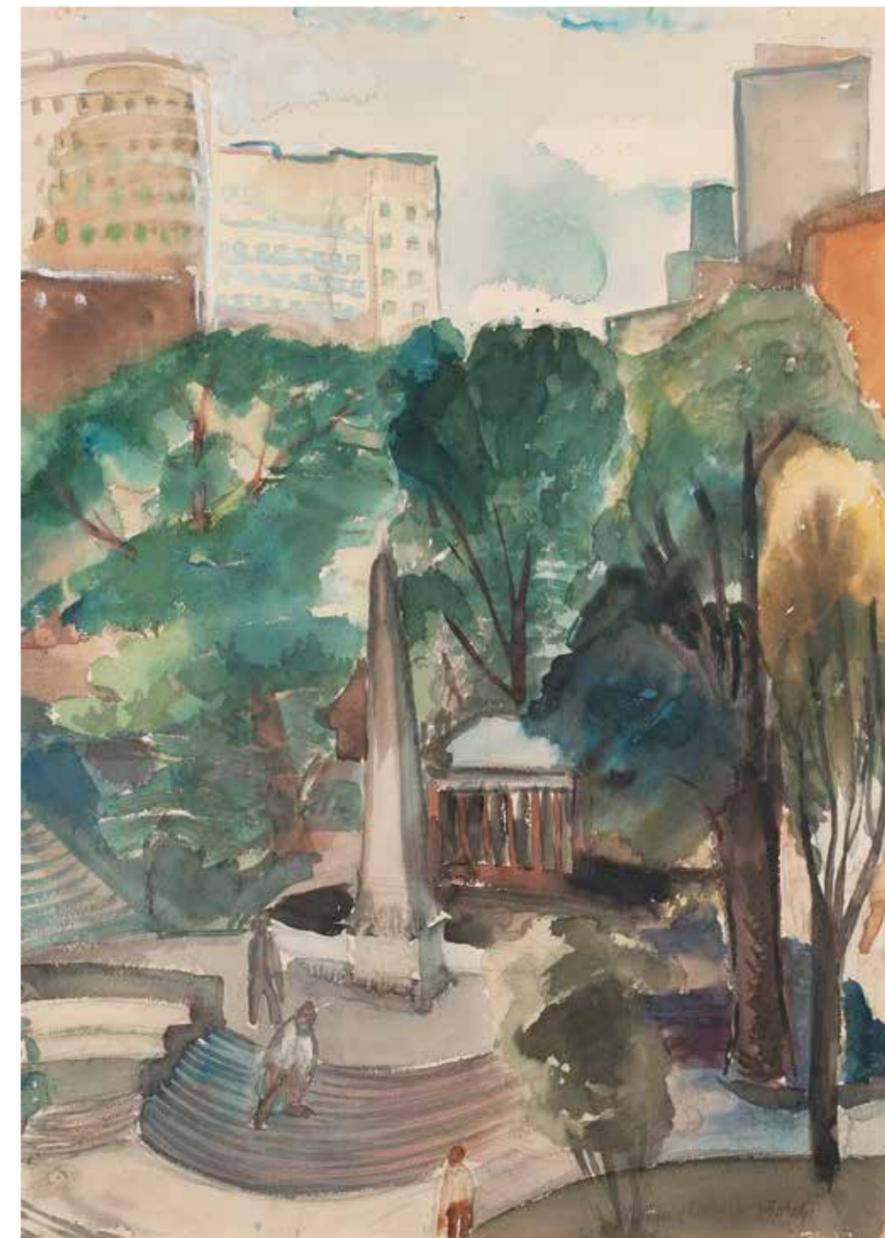
Av. São João, déc. 1930
Aquarela sobre papel, 70 x 53 cm
Coleção particular, São Paulo



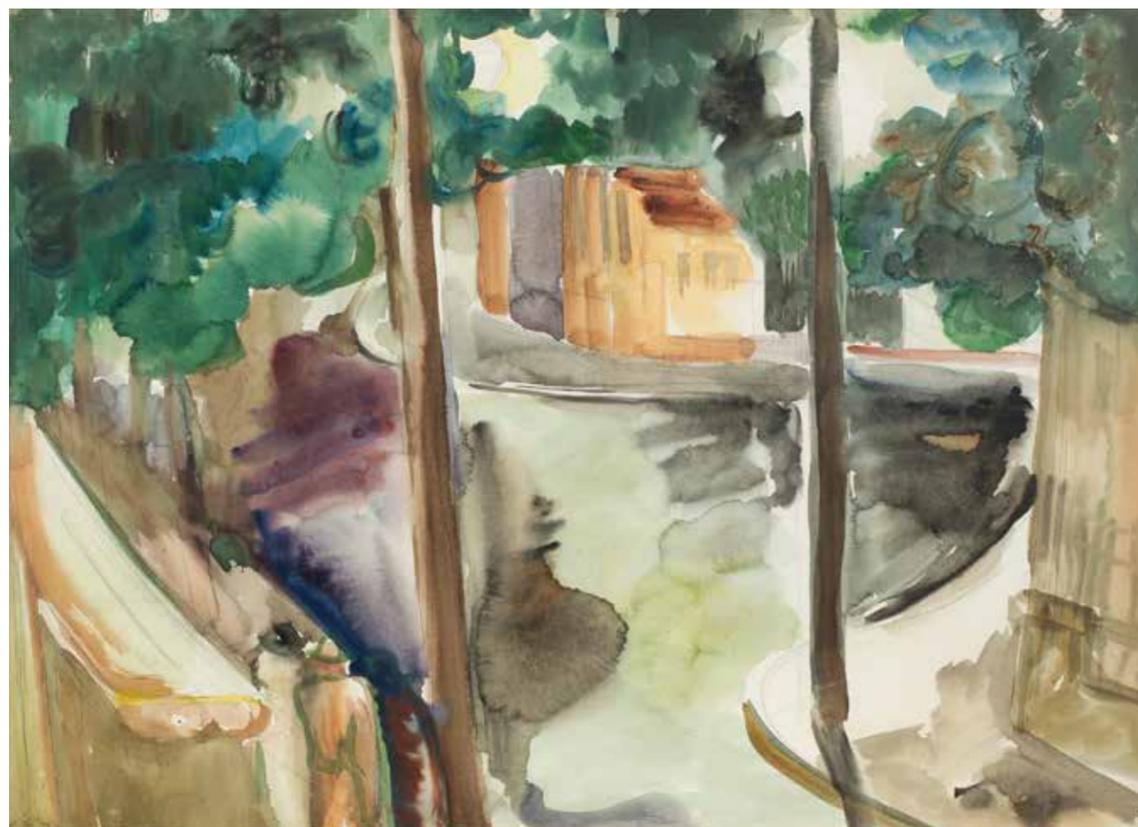
São Paulo à noite, s.d.
Aquarela sobre papel, 70 x 57 cm
Coleção Orandi Momesso, São Paulo



Ladeira do Sumaré, déc. 1930
Aquarela sobre papel, 38 x 25 cm
Coleção particular, São Paulo



Ladeira da Memória, s.d.
Guache sobre cartão, 70,3 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



Pacaembu, déc. 1930
Aquarela sobre papel, 58 x 79 cm
Coleção particular, São Paulo



Paisagem com casas, 1948
Aquarela sobre papel, 39 x 56,5 cm
Coleção particular, São Paulo



Mãe preta, 1939
Aquarela sobre papel, 69,5 x 52 cm
Coleção particular, São Paulo

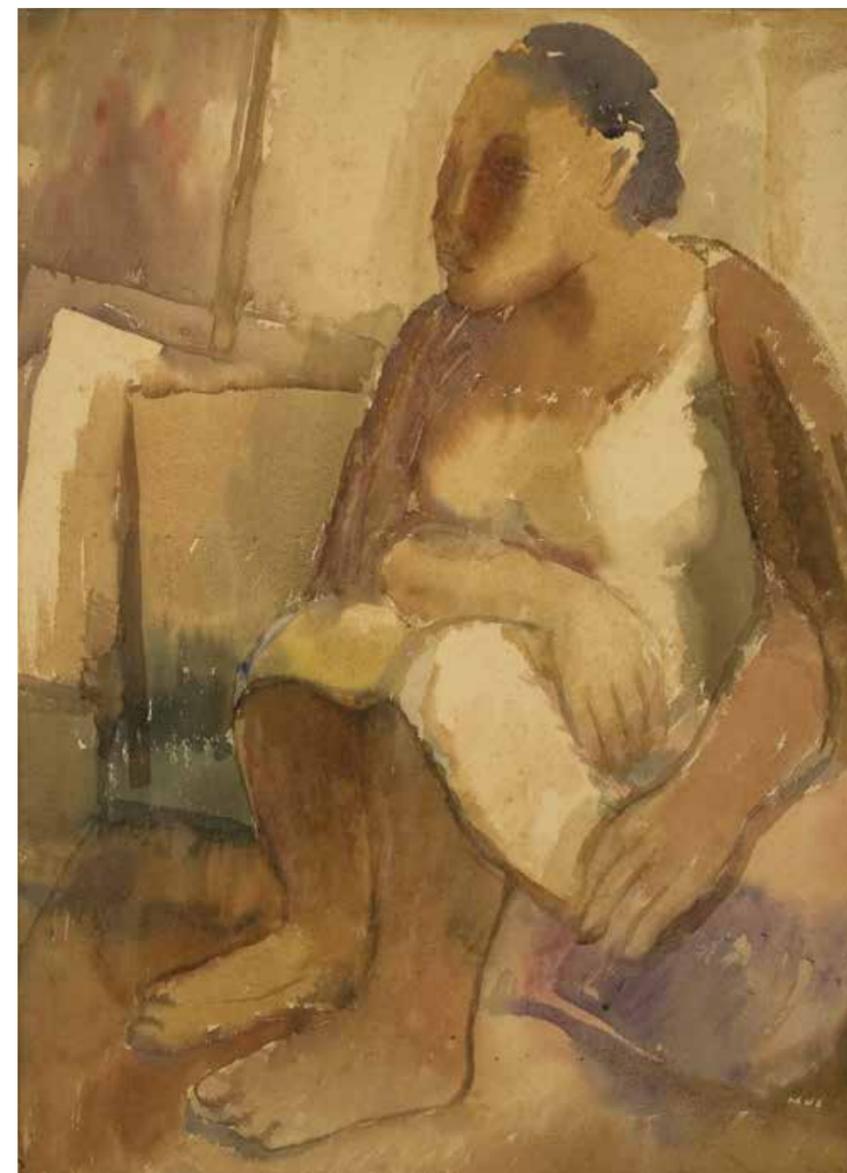
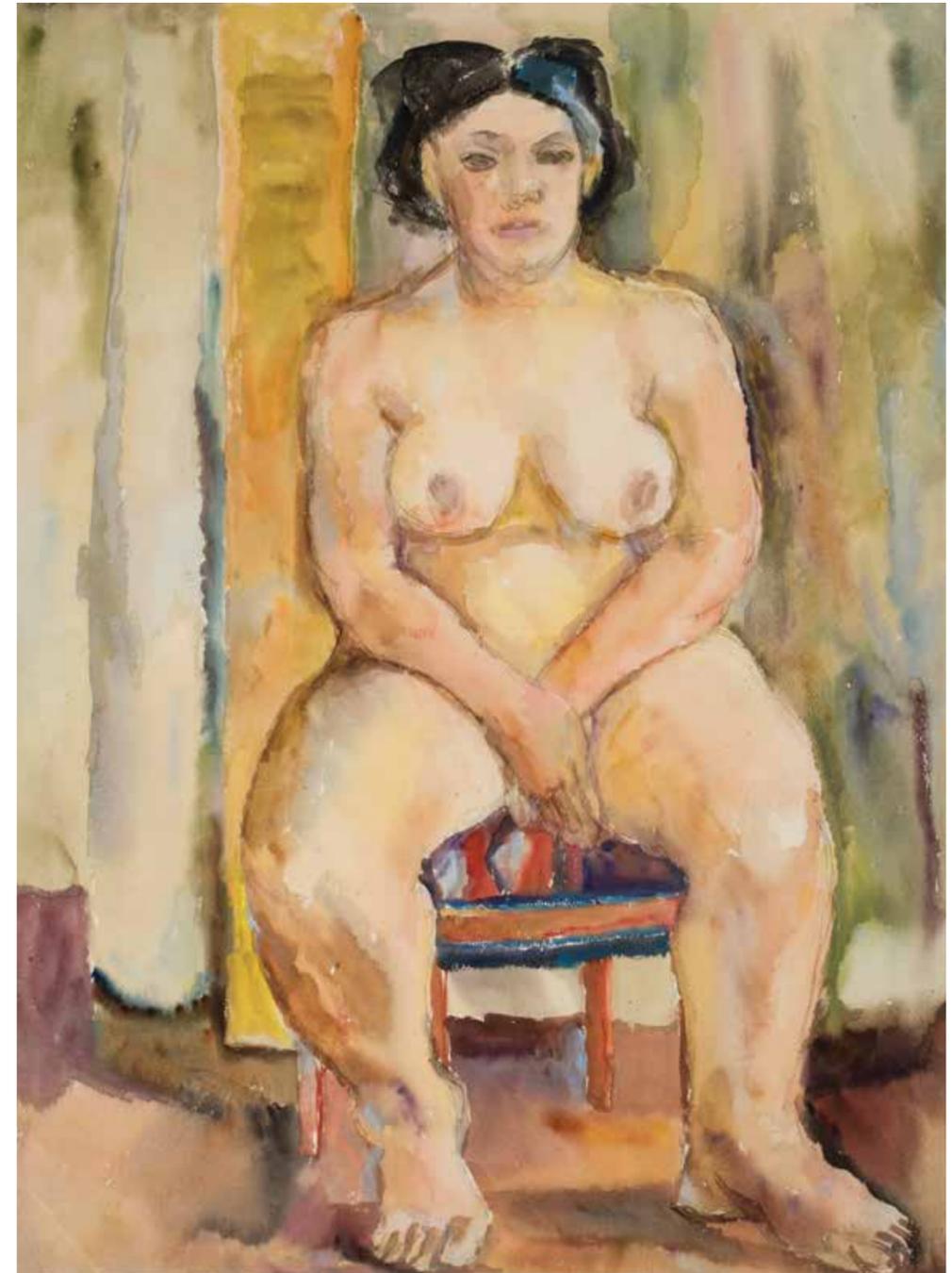


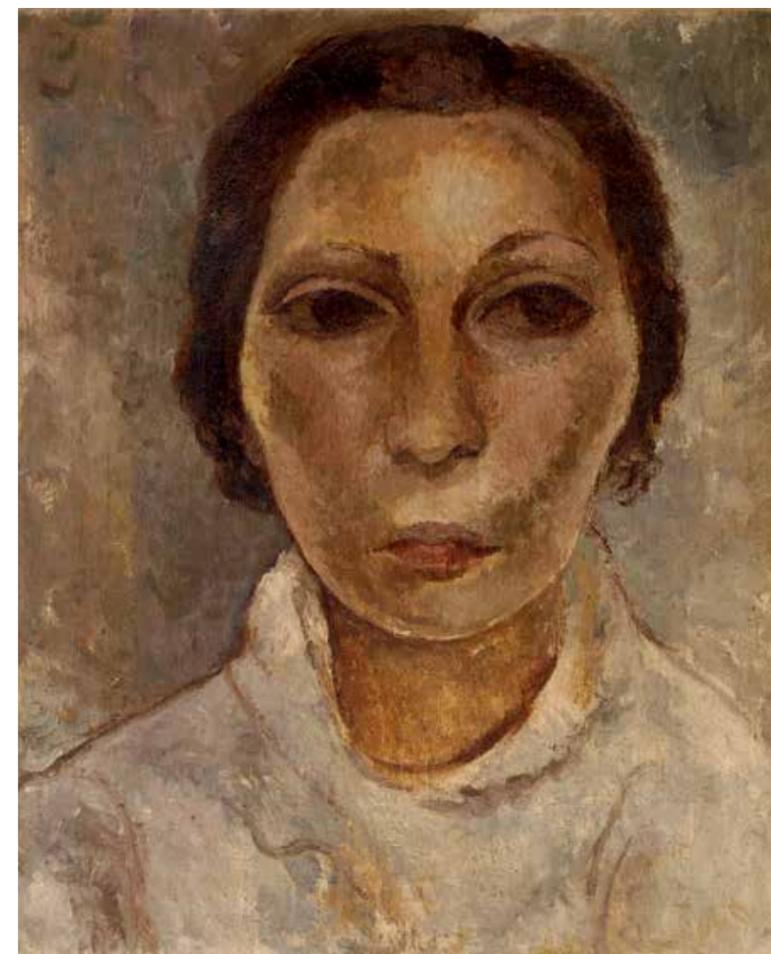
Figura feminina, déc. 1940
Aquarela sobre papel, 70 x 47 cm
Coleção particular, São Paulo



Sem título, s.d.
Aquarela sobre papel, 70 x 51 cm
Coleção particular, Porto Alegre



Jovem mãe, 1937
Óleo sobre tela, 134,5 x 103,5 cm
Coleção Giuliana e Luciana Falzoni Azambuja, São Paulo



Autorretrato [Yolanda contemplativa], déc. 1940
Óleo sobre tela, 47 x 38 cm
Coleção particular, São Paulo



Menina, 1948
Aquarela sobre papel, 67,5 x 41,5 cm
Coleção particular, São Paulo

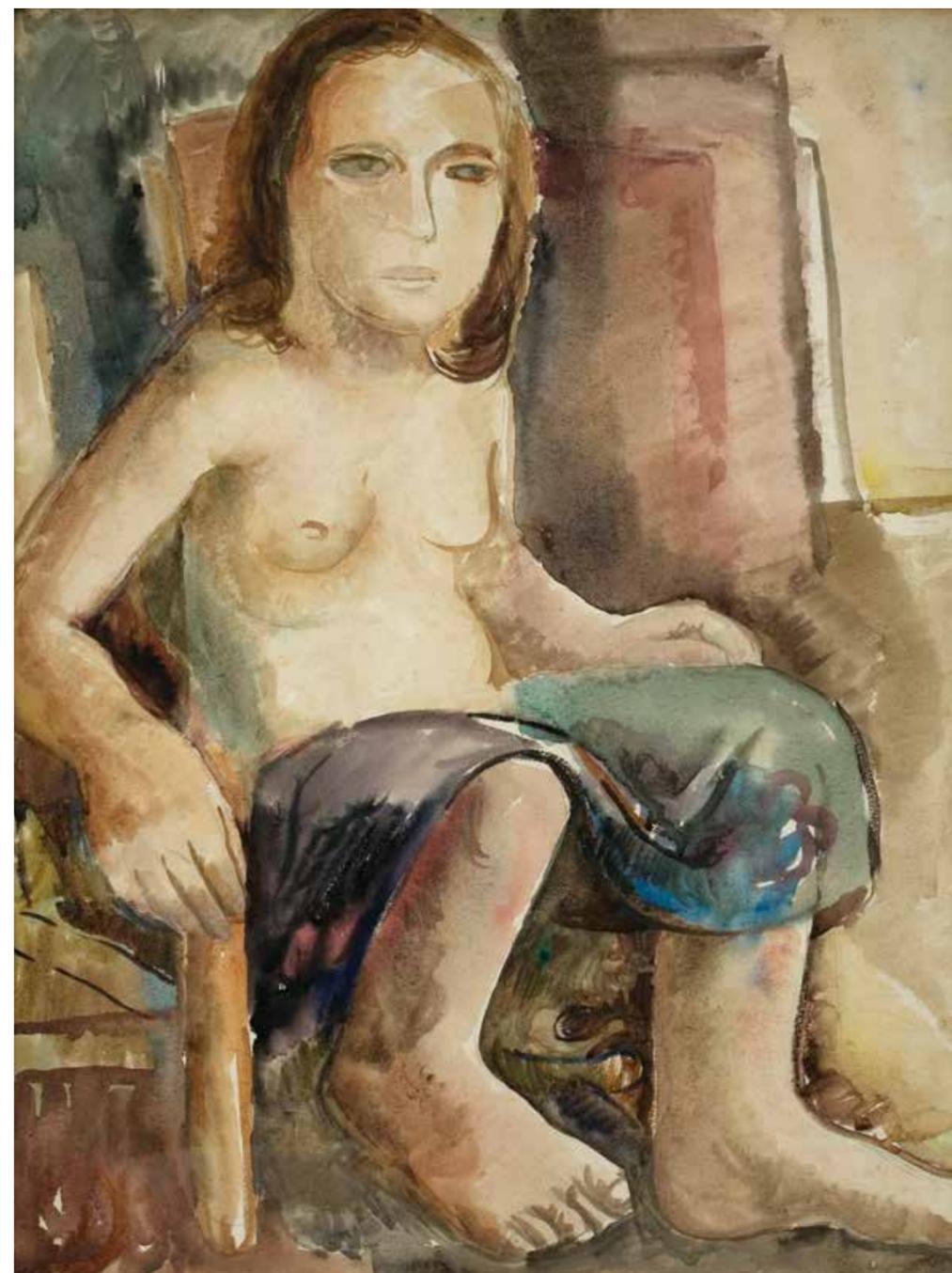
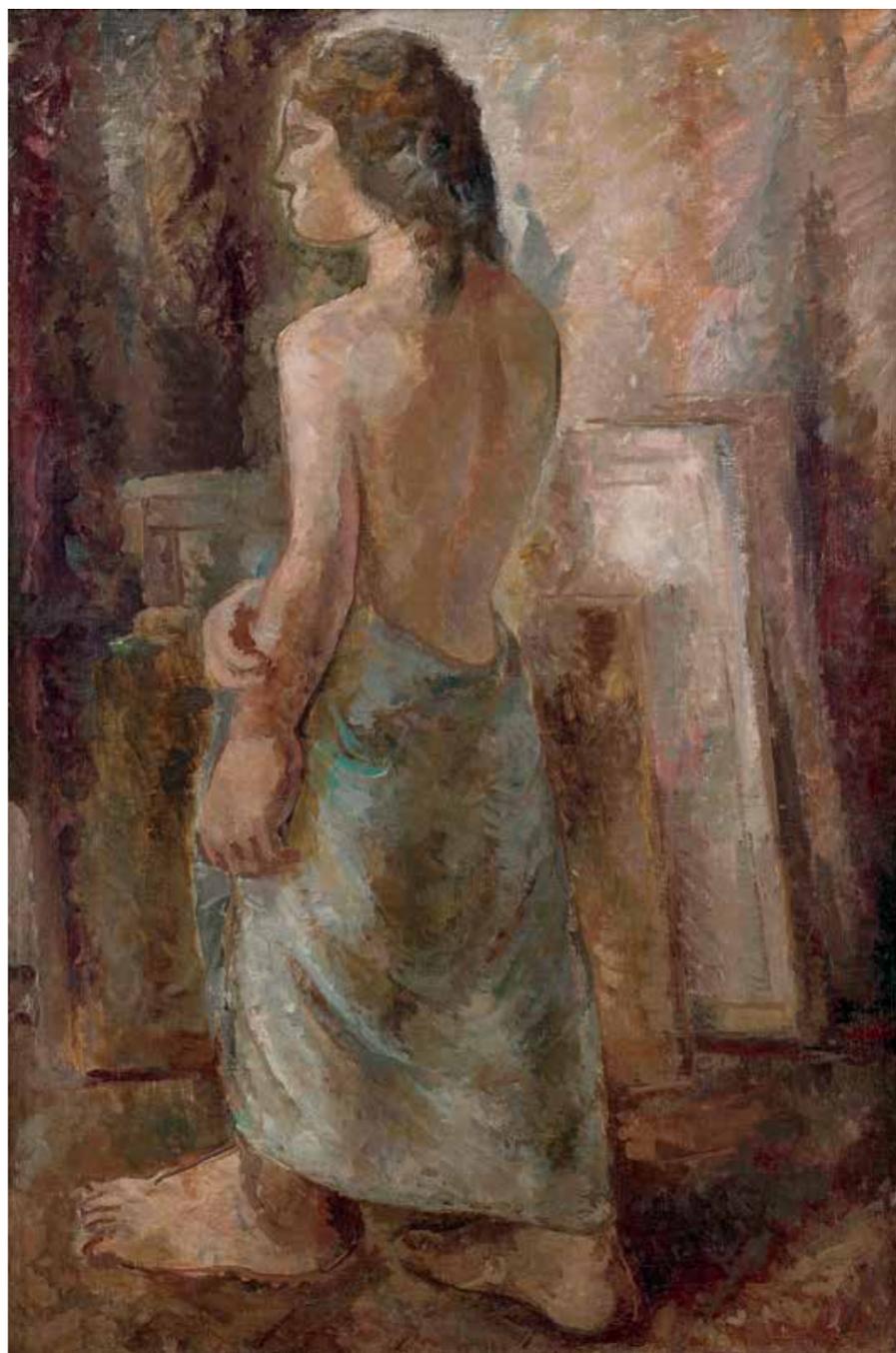
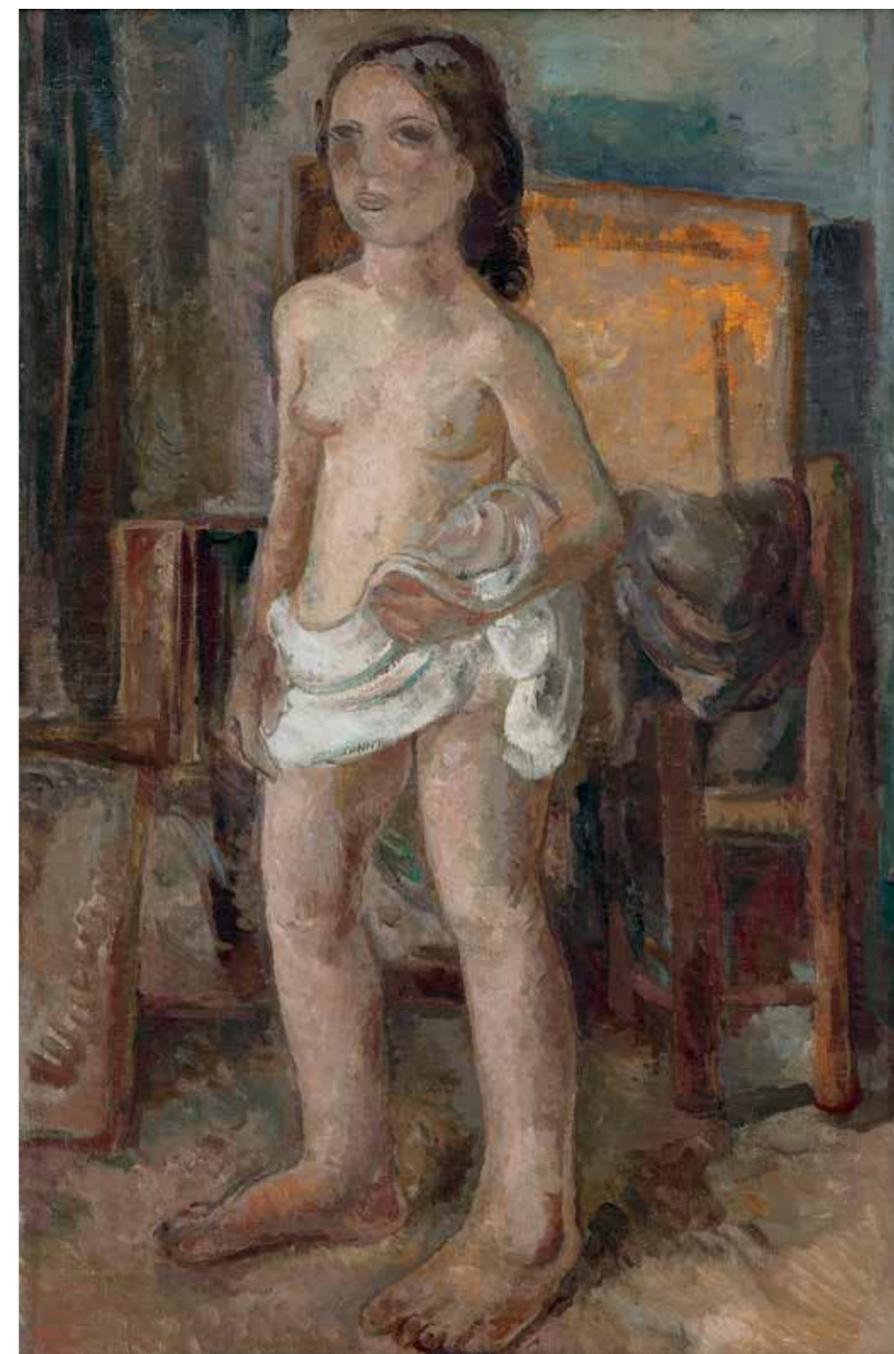


Figura feminina sentada, déc. 1940
Aquarela sobre papel, 70 x 53 cm
Coleção particular, São Paulo



Nu, s.d.
Óleo sobre tela, 98 x 65,5 cm
Coleção particular, Alemanha



Nu, s.d.
Óleo sobre tela, 98 x 66 cm
Coleção particular, Alemanha



Sem título, s.d.
Nanquim sobre papel, 66 x 48 cm
Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo



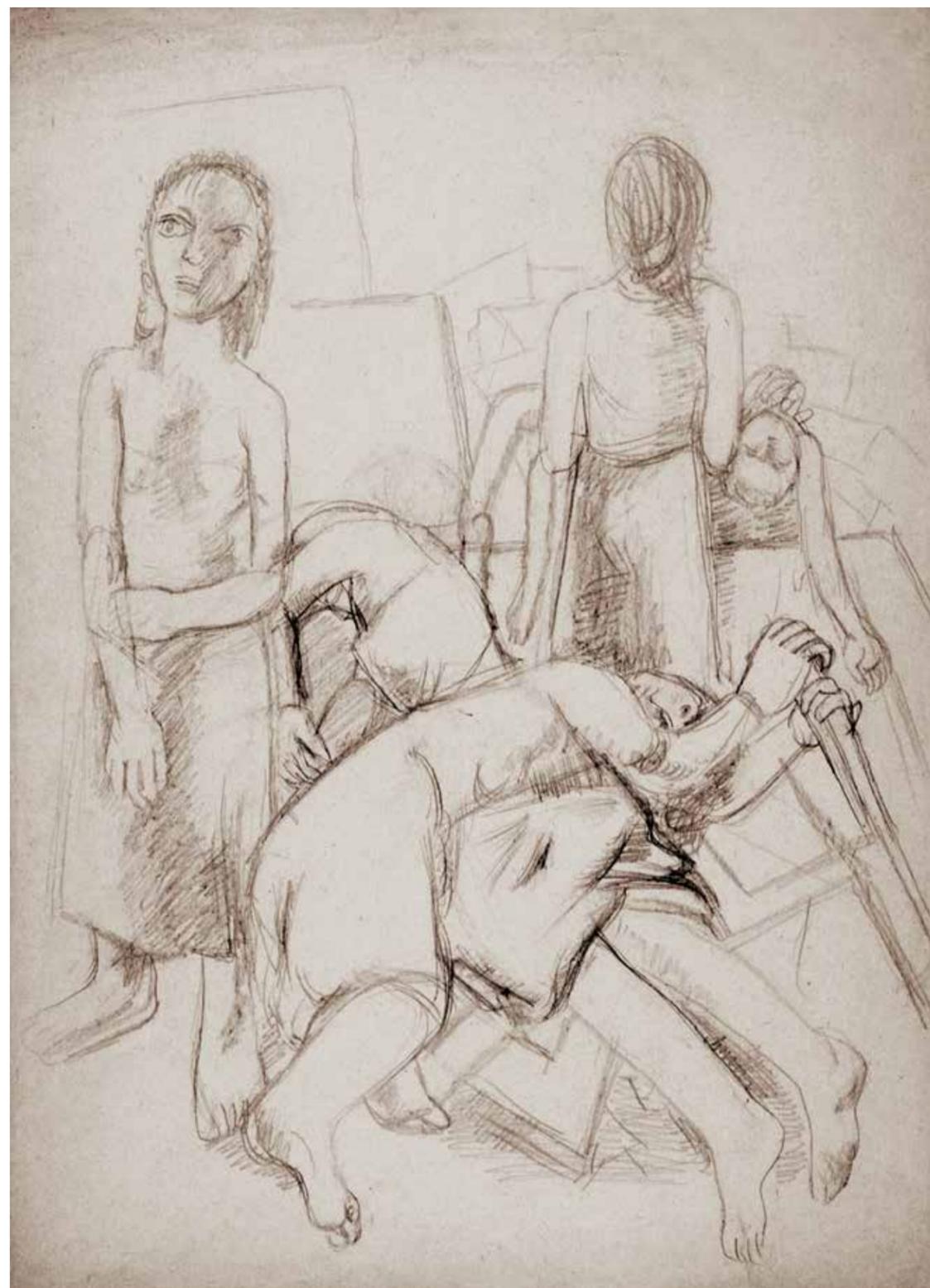
Sem título, s.d.
Nanquim sobre papel, 66 x 48 cm
Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo



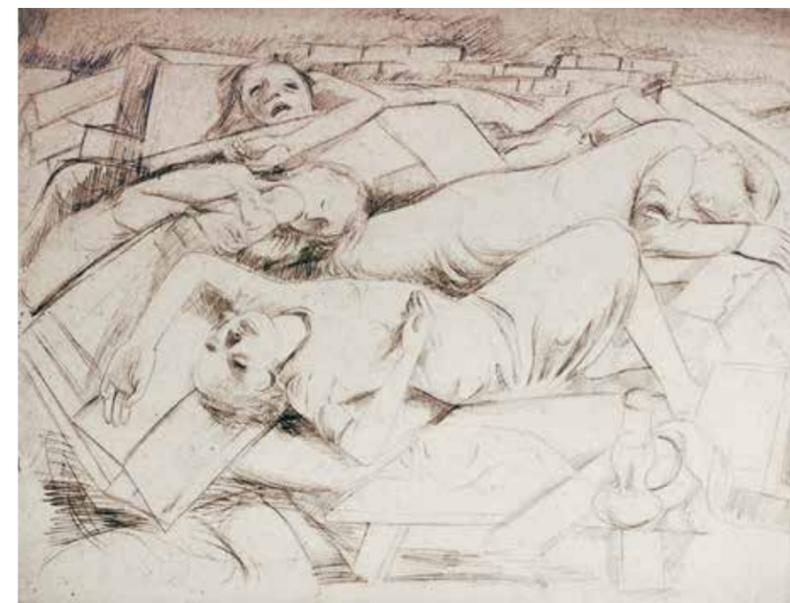
Sem título, s.d.
Nanquim sobre papel, 66 x 48,4 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Doação de Jozsef Peter Cohn, 2000



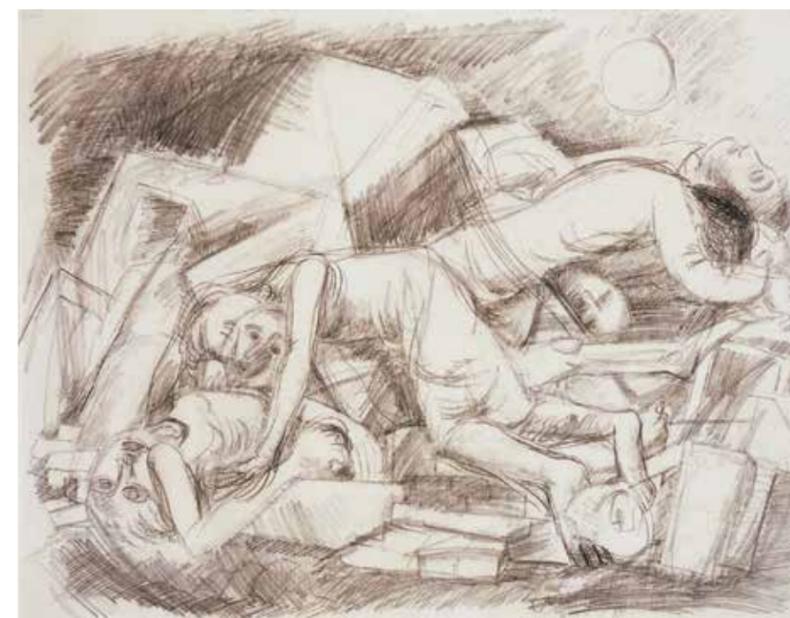
Sem título, s.d.
Nanquim sobre papel, 66 x 47,3 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Doação de Jozsef Peter Cohn, 2000



p. 82. Sem título (série *Memórias*), s.d.
Carvão sobre papel, 76,1 x 55,5 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo
Doação de Gláucia e Peter Cohn, 1999



Sem título (série *Memórias*), s.d.
Grafite sobre papel, 50,2 x 66 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo
Doação de Gláucia e Peter Cohn, 1999



Sem título (série *Memórias*), s.d.
Grafite sobre papel, 50,5 x 60,5 cm
Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky,
São Paulo

A batalha (série Memórias), déc. 1940
Aquarela sobre papel, 47 x 51 cm
Coleção particular, São Paulo





Perseguição (série *Memórias*), 1940
Guache sobre papel, 48 x 68 cm
Coleção particular, São Paulo



Sem título (série *Memórias*), déc. 1940
Aquarela sobre papel, 46 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



A fuga (série *Memórias*), déc. 1940
Aquarela sobre papel, 49,3 x 69 cm
Coleção Lila e Paulo Egydio Martins, São Paulo



O abrigo (série *Memórias*), déc. 1940
Aquarela sobre papel, 50 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



Sem título (série *Memórias*), déc. 1940
Aquarela sobre papel, 49 x 63 cm
Coleção particular, São Paulo



Calvário, s.d.
Guache sobre papel, 71 x 51,5 cm
Coleção particular, Alemanha



Adoração dos pastores, s.d.
Guache sobre papel, 87,5 x 57 cm
Coleção particular, Alemanha



Yolanda Mohalyi, São Paulo, c. 1951

No tempo das Bienais: a década de 1950

Yolanda Mohalyi viveu plenamente o impacto das Bienais. Para ela e para muitos artistas de sua geração, a inauguração da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em outubro de 1951, funcionou como se, depois de uma longa espera, um sinal verde se acendesse, permitindo avançar.

Com a abertura da Bienal, a internacionalização da linguagem plástica se impôs. Para trás ficou o modernismo quase oficial de Portinari e a sensualidade fácil da pintura de Di Cavalcanti. Embora esses pintores – na época, os mais reconhecidos da arte moderna brasileira – estivessem representados na grande mostra internacional, logo ficou evidente que a causa que defendiam perdera sentido. A ideia de brasilidade que vinha sendo construída desde a Semana de Arte Moderna de 1922 não mais se sustentava. E, não só por parecer defasada em relação ao que se produzia em Paris ou Nova York, mas por estar aquém dos anseios de atualização que permeavam toda a sociedade brasileira.

No pós-guerra, o Brasil vivia um surto de acelerada industrialização. Progresso era a palavra de ordem. Superar o atraso, a meta da política desenvolvimentista do governo, foi logo adotada por todos os setores ativos da sociedade. Entretanto, a transição para esse novo estágio de desenvolvimento não se fez sem profundas transformações sociais. A migração das populações do campo para a cidade, associada à intensificação da comunicação de massa – sobretudo por meio da popularização da televisão –, resultou no abalo dos valores tradicionais e, consequentemente, na rápida conversão de uma cultura

de fundo agrário e patriarcal em uma cultura urbana e industrial com todas as perdas e ganhos que isso implicava. A Bienal de São Paulo, desde sua primeira edição, esteve no centro dessa turbulência, funcionando como evento catalisador das mudanças no campo das artes visuais, ao longo das duas décadas seguintes.

A realização de uma megaexposição, reunindo obras de artistas nacionais e estrangeiros, veio pôr fim ao isolamento imposto pela guerra e satisfazer o desejo de atualização de um país ávido por novidades. A iniciativa partiu do Museu de Arte Moderna de São Paulo



Vista aérea do Parque do Ibirapuera durante as comemorações do IV Centenário da capital paulista, em frente ao Obelisco, ainda em construção, São Paulo, 1954

(MAM-SP). Fundado em 1948, nos moldes do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, e presidido pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo, a instituição mal começava se firmar e já se aventurava em lançar um evento internacional à semelhança da Biennale di Venezia. Ainda que apreensivo com as possíveis consequências administrativas e financeiras dessa ousadia, o jovem diretor Lourival Gomes Machado tudo fez para alcançar o duplo objetivo enunciado na abertura do catálogo da mostra: colocar a arte brasileira em “vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial.”¹

Apesar da falta de experiência dos organizadores, a boa acolhida do projeto no exterior ultrapassou todas as expectativas: 19 países aceitaram participar. Para sediar o evento, foi erguido um pavilhão na avenida Paulista, no local onde havia um belvedere e o salão do antigo Trianon, posteriormente ocupado pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp). Na abertura da exposição, os 5 mil m² estavam totalmente ocupados pelas 1.800 obras de arte. O público, embora despreparado, compareceu atraído pela novidade do acontecimento. Milhares de pessoas caminharam entre pinturas de Fernand Léger, Giorgio Morandi, René Magritte, Jackson Pollock e Sophie Taeuber-Arp e circularam em torno da *Unidade tripartida* de Max Bill, escultura inspirada na fita de Moebius, que se tornaria emblemática da mudança de rumos da arte no Brasil. A história confirmaria a influência de Bill – arquiteto, escultor e *designer* suíço – na adesão de jovens artistas brasileiros aos princípios racionalistas da arte concreta.

Mas nem só de grandes criadores era feita a exposição. Havia também “os bastardos de Picasso, Matisse ou Braque”, comentava impiedosamente Mário Pedrosa, um dos poucos críticos brasileiros capazes de distinguir o que era original e inovador do que não passava de

modismo ou diluição. Para o crítico, “duas tendências fundamentais polarizavam a grande exibição internacional. De um lado, a arte realmente moderna, constituída pelos não figurativistas de todas as nuances. De outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativistas”.² Sua preferência pela arte abstrata era também a opção dos recém-criados MAM-RJ e MAM-SP, ambos fundados no pós-guerra. Basta rever a programação desses museus para concluir que o abstracionismo em suas diferentes modalidades gozou do respaldo institucional e de crítica no decorrer da década de 1950 e até meados dos anos 1960.

Durante esse período, o MAM-SP e a Bienal viveram em simbiose, sob o comando de Ciccillo. Em 1949, a exposição inaugural do museu organizada por seu primeiro diretor, o crítico belga Léon Degand, já anunciava a política cultural a ser implementada por ambas as instituições. O título da mostra – *Do figurativismo ao abstracionismo* – dizia tudo. A divulgação do abstracionismo³ seria a meta para os próximos anos. A predominância de obras abstratas nessa primeira exposição apontava essa tendência. Quase todas as pinturas expostas provinham da Europa, com exceção das assinadas por Cícero Dias e Waldemar Cordeiro, brasileiros com extensa vivência europeia, e por Samson Flexor, romeno, estabelecido na capital paulista havia pouco tempo. Um ano antes, as conferências do crítico argentino Romero Brest no Masp e de Léon Degand na Biblioteca Municipal de São Paulo [atual Biblioteca Mário de Andrade] e as antológicas exposições de Alexander Calder e de Max Bill, realizadas, respectivamente em 1948, nos salões do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e 1951, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), afirmando a autonomia da linguagem plástica, viriam contribuir para a tomada de consciência que redundaria na revisão do nosso modernismo.

Sob a égide das Bienais, a abstração veio romper a hegemonia da representação figurativa que o Moder-

nismo local nunca quis abolir. Preocupados, acima de tudo, em criar uma identidade visual brasileira, os primeiros modernistas inovaram na forma, incorporando estilemas da arte moderna europeia, mas insistindo na presença dos temas nacionais: paisagens, costumes e tipos locais. Nas décadas de 1930 e 1940, a questão social passou a atrair o interesse do meio artístico que adotou um expressionismo moderado, solidário com personagens e situações de cunho popular. Essa fidelidade à representação explica porque a premiação da arte abstrata pelo júri da 1ª Bienal provocou tantas reações e não só dos conservadores. Intelectuais e artistas de esquerda, movidos por divergências ideológicas, entraram em conflito: para os comunistas ortodoxos, a figuração se justificava por se prestar à construção da identidade nacional e facilitar a empatia popular; já para os trotskistas, as linguagens não analógicas, isentas de conotações nacionalistas ou subjetivas, seriam as mais adequadas à comunicação internacional. Para se ter ideia do teor do debate, vale lembrar que o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, cuja obra é associada à chamada escola paulista de arquitetura, e o consagrado pintor Emiliano Di Cavalcanti, participante da Semana de Arte Moderna de 1922, sustentavam a tese do realismo de cunho social contra o formalismo geométrico considerado alienado e alienante. Por seu turno, o crítico Mário Pedrosa saiu em defesa da arte abstrata, como uma linguagem racionalista e universal.

O embate figuração *versus* abstração foi o primeiro suscitado pela Bienal de São Paulo e não seria o último. A cada edição, surgiam novas provocações e novas polêmicas. O andamento da própria arte não deixava tempo para acomodações. Esse regime de choque/reação/mudança durou até fins da década de 1960, diluindo-se gradativamente, na medida em que o fim do século se aproximava, deixando claro o dismantelar de uma modernidade sonhada. O declínio da capacidade da Bienal paulista de impactar o ambiente cultural brasileiro pode ser atribuído às sucessivas crises institucionais e à crescente circulação da informação que faz com que tudo seja compartilhado em tempo real e nada chegue a surpreender.

Até meados do século XX, a situação era outra. O moderno era identificado com o novo – chocante, na



Irmãs, s.d.
Aquarela sobre papel, 72 x 54 cm
Coleção particular, São Paulo

maioria das vezes –, sempre associado à liberdade de criação e à invenção, valores considerados positivos numa sociedade em constante mutação. Em sintonia com os grandes centros irradiadores de cultura, a Bienal de São Paulo contribuiu fortemente para a atualização do campo artístico no Brasil e na América Latina, exibindo retrospectivas antológicas dos pioneiros da arte moderna e o que de mais ousado havia no panorama da arte internacional. Para tanto, inspirou-se na Bienal de Veneza. Não nos parâmetros da velha instituição fundada em 1895, mas na sua versão reformulada em 1948, que propunha, além de apresentar a produção artística recente, recapitular os primórdios da arte moderna. Havia na Itália um sentimento de reparação do passado recente enquanto no Brasil se buscava acertar o passo com o andamento da arte internacional. Assim, apesar da diversidade de contextos, em linhas gerais a

1. MACHADO, Lourival Gomes. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Catálogo de exposição.

2. PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 41.

3. Denominação consagrada pela crítica do século XX, referente à arte abstrata, seja a de base geométrica, conhecida como construtivista ou concreta, seja a expressionista-gestral, chamada informal.



Puxando a rede, 1952 [p. 121]

política da Bienal de São Paulo alinhava-se à praticada em Veneza: ambas as instituições tinham como objetivo didático-informativo a divulgação da arte moderna.

Depois da guerra, alguns países europeus buscariam resgatar a arte da primeira metade do século XX, dando a ela o *status* que lhe fora negado até então. Os governos da França, Alemanha e Inglaterra começaram a investir na formação de coleções públicas que incluíam obras de Picasso, Braque, Matisse, Mondrian e outros mestres do modernismo. Paradoxalmente, em Paris – cidade que acolheu vanguardistas de todas as proveniências – não havia um só museu de arte moderna, enquanto nos Estados Unidos, graças à iniciativa privada, o MoMA funcionava desde 1929. No Brasil, os museus dedicados à arte moderna seriam criados somente no final dos anos de 1940, quando intelectuais e empresários locais, incentivados pelo magnata do petróleo Nelson A. Rockefeller, então presidente do MoMA, tomaram o museu nova-iorquino como modelo das instituições que fundariam no Rio e em São Paulo. Antes mesmo de constituídos, os futuros museus já recebiam obras doadas pelo empresário norte-americano. A relação dos Rockefeller com o país se estenderia por mais de três décadas, mesclando interesses políticos e econômicos ao colecionismo, tanto no âmbito público quanto no privado.

Passados mais de dez anos, as grandes pinturas abstratas de Yolanda Mohalyi atraíam a atenção do irmão caçula de Nelson, o banqueiro David Rockefeller. Em suas visitas anuais ao Brasil acabaria por autorizar a aquisição de algumas de suas telas para as coleções de arte do Chase Manhattan Bank de Nova York, do qual era presidente, e do Banco Lar Brasileiro, cujo maior acionista era o Chase. Entretanto, às vésperas da inauguração do MAM-SP, Yolanda era ainda uma respeitada pintora figurativa sem pretensões de se tornar uma das mais importantes artistas do abstracionismo informal brasileiro.

Há quase vinte anos no Brasil, depois de um período difícil em que ela e o marido, Gabriel, tentaram a sorte no Rio Grande do Sul, o casal Mohalyi retornou a São Paulo no final da década de 1940, passando a residir no Sumaré, bairro habitado por um grande número de intelectuais e artistas provenientes da Europa Central e do Leste. De início, moraram em cômodos cedidos por Lilly Richter, em sua residência.⁴ Depois, acomodaram-se numa casinha construída nos fundos de um terreno muito íngreme adquirido nas vizinhanças.

Naquela época, a escultora Elisabeth Nobiling reunia, em sua casa, artistas que viviam no mesmo bairro e tinham interesses em comum. Ao lado de Lisa Ficker, Gisela Eichbaum e outras amigas, Yolanda frequentava as sessões de desenho de modelo vivo que Elisabeth promovia. Conversando em alemão, elas trocavam experiências e compartilhavam inquietações...

Yolanda, recordando sua primeira individual, fazia um balanço de sua produção anterior a 1945 e, intuitivamente, preparava-se para enfrentar uma grande reestruturação de sua pintura. Até então se dedicara aos gêneros tradicionais, como paisagens, naturezas-mortas e figuras humanas, raramente ultrapassando os pequenos formatos. Notada, sobretudo, como exímia aquarelista, praticava uma pintura figurativa que pode ser vista como tardia se comparada ao que se fazia nas capitais da Europa ou nos Estados Unidos. No con-

4. Lilly Richter Montagne, brasileira educada na Alemanha, foi proprietária da Sumaré House, galeria que atuou em São Paulo, nas décadas de 1930, 40 e 50, e na qual Yolanda Mohalyi fez duas exposições, uma individual em 1954 e outra, com Clara Hortch, em 1955.



Duas cabeças, déc. 1950 [p. 111]

Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957)
Viúva e filho, 1922, xilogravura, 24 x 18 cm
Acervo do Museu Lasar Segall – IBRAM/
MinC, São Paulo

texto brasileiro, formava entre os que desejavam libertar-se dos procedimentos consagrados pelos mestres do primeiro modernismo: Portinari, Di Cavalcanti e, no seu caso, Segall.

Dos críticos que visitaram sua exposição no salão da sede do Instituto de Arquitetos do Brasil na capital paulista, alguns ainda apontavam sua submissão à influência de Lasar Segall. Sérgio Milliet, admirador de sua técnica, sobretudo como aquarelista, reclamou-lhe maior ousadia. Na ocasião, foi Tarsila do Amaral quem melhor compreendeu o que se passava.

Revela-se a pintora uma forte personalidade, senhora absoluta da cor e do desenho. Se às vezes o seu traço lembra, pela figura, a sensibilidade de um Modigliani, ou as suas composições, pelos modelos e pelo gosto quase

decorativo, um Gauguin, e certas paisagens bucólicas, as últimas coisas de Segall, convém notar que nem sempre se trata de influência. São resultantes de um clima pictórico comum a todos neste instante de pesquisa, de inquietação e de revolução plástica [...].⁵

O caso de Mohalyi era sintomático de todo um ambiente artístico em busca de renovação. Para ela e para muitos de sua geração, o momento era de transição. Sem nunca negar a amizade com Segall e a admiração por sua arte, Yolanda sentia o esgotamento da linguagem que adotara por afinidade com a visão introspectiva e humanista do pintor cujo ateliê frequentou por cerca de uma década. A mudança em sua trajetória viria ao longo dos anos 1950, em sintonia com a onda abstracionista que tomou conta da arte brasileira. Quando Yolanda visitou a grande retrospectiva de Lasar Segall

5. AMARAL, Tarsila do. *A Noite*, São Paulo, 20 ago. 1945. Apud REZENDE, Lucia Helena Bortolo de. *Do figurativismo ao abstracionismo lírico*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985.

no Museu de Arte de São Paulo, em 1951, pôde perceber que a obra do pintor já não lhe servia de estímulo. Nesse mesmo ano, na 1ª Bienal de São Paulo, Segall esteve em destaque com uma sala especial, enquanto Yolanda teve participação modesta com três trabalhos: a têmpera *Domingo no sítio* e duas aquarelas, *Irmãs* e *Costureira e manequim*.

O ponto alto do certame internacional foi incontestavelmente a escultura de Max Bill, o fundador da Escola de Ulm. Bill, cuja obra fora exibida em toda a sua complexidade, um ano antes, no Masp, atraindo para o construtivismo alguns artistas brasileiros da nova geração. Entre esses jovens, Ivan Serpa foi a revelação. Premiado por sua tela *Formas*, ele logo passaria a integrar o movimento concreto do Rio de Janeiro, participando do Grupo Frente. Vale assinalar que o interesse pelos trabalhos concretos apresentados pela delegação da Suíça na 1ª Bienal já revelava o despontar da “vontade construtiva” que se afirmaria no Brasil na década de 1950, culminando na construção de Brasília. Um ano depois da 1ª Bienal, o lançamento em São Paulo do *Manifesto Ruptura*, assinado por sete intransigentes defensores da racionalidade dos processos artísticos,⁶ viria confirmar a vitalidade dessa tendência, algo inesperado, em se tratando de arte latino-americana. Em contraste, nessa 1ª Bienal, a representação norte-americana selecionada pelo MoMA e integrada pela pintura realista de Edward Hopper, pelos móveis de Calder e pelas telas de Jackson Pollock e Mark Tobey – expoentes do expressionismo abstrato – passou sem obter a merecida atenção.

Antes da abertura da Bienal, em novembro de 1949, Yolanda participou do 1º Salão Bahiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, em Salvador. É provável que tenha ido a Minas Gerais, logo a seguir. Há uma aquarela datada de 1950 (ela raramente datava suas obras), retratando a praça Tiradentes, em Ouro Preto, com a simplificação formal típica do processo de abstração

instituído pelo cubismo. Em 1952, retornou a capital baiana, expondo na Galeria Oxumaré, que funcionava no bar Anjo Azul, ponto de encontro de artistas e boêmios da cidade. Livre da proximidade de Segall, certo imobilismo que dominava suas figuras, desapareceu. Sob o sol da Bahia, pescadores, barcos, redes, lavadeiras à beira da lagoa do Abaeté, o movimento de Feira de Santana vieram dar vida ao seu repertório. Utilizou o desenho ou a aquarela para os registros tomados *in loco*. Nessa fase, trabalhou também a gravura.

Consta que foi o gravador alemão Karl Hansen, depois conhecido como Hansen Bahia,⁷ quem a iniciou na técnica da xilogravura. É possível que ela o tenha conhecido em São Paulo, onde ele residiu de 1950 a 55, atuando como ilustrador da editora Melhoramentos. Em 1951, Yolanda expôs suas primeiras xilogravuras. Embora o exercício da gravura em madeira tenha sido episódico em sua carreira, os exemplares que conhecemos são de extraordinária força dramática, denotando a raiz expressionista dessa figuração dedicada à temática social, inserida na tradição do expressionismo alemão, notável por seu caráter e pela particularidade do traço. A aspereza dos contornos das formas grafadas por Yolanda difere da clareza de linhas da gravura de Segall e dos hachurados preciosos das xilogravuras de Lívio Abramo. Suas gravuras são distintas também das de Hansen Bahia, muito mais rebuscadas. O que compartilhava com eles era a preocupação social.

Em outubro de 1952, surgiu a primeira oportunidade de Yolanda mostrar seu trabalho no exterior. Participou, com duas naturezas-mortas, de uma exposição de arte brasileira no Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. No Brasil, teve obras numa coletiva organizada pelo MAM-Rio e no 2º Salão Paulista de Arte Moderna, no qual recebeu o segundo Prêmio Governo do Estado. Para a Bienal de 1953, enviou duas têmperas, *Ivanas* e *Só*, o guache *Fim de pesca* e a aquarela *Na Feira de Santana*. A permanência

6. O Grupo Ruptura era formado por artistas residentes em São Paulo, a maioria de origem europeia: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913-2004) e Leopold Haar (1910-1954), o austríaco Lothar Charoux (1912-1987), o húngaro Kazmer Feyer (1923-1989), os brasileiros Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e o líder intelectual, Waldemar Cordeiro (1925-1973), recém-chegado da Itália.

7. Karl Heinz Hansen (Hamburgo, Alemanha, 1915 – São Félix, Bahia, 1978) foi gravador, escultor, pintor, ilustrador e escritor. Chegou a Salvador em 1955. Naturalizou-se brasileiro em 1966, adotando o nome de Hansen Bahia. Sua obra está preservada na Fundação Hansen Bahia, criada pelo artista, em Cachoeira, no interior do Recôncavo baiano.



Abertura da 2ª Bienal de São Paulo, 1953/1954. Sala Picasso



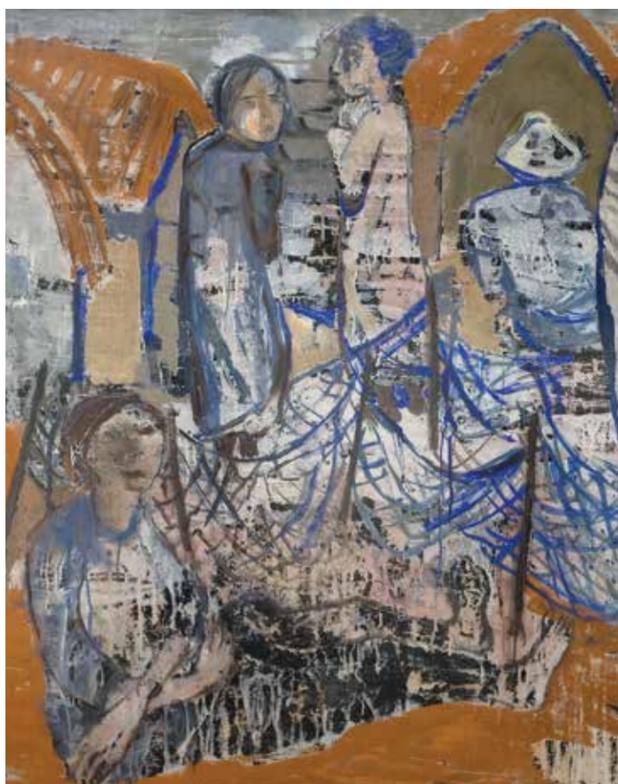
Sem título, déc. 1950 [p. 114]

de temas captados na Bahia se explica: começava a se armar na capital baiana o movimento em prol da arte moderna que culminaria com a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia em 1959.

Na 2ª Bienal, chamada Bienal do IV Centenário por coincidir com a comemoração do aniversário da cidade de São Paulo, ficou evidente que não seria mais preciso frequentar os cafés de Paris ou as galerias de Nova York para saber o que acontecia no mundo da arte de vanguarda. Bastava visitar a Bienal de São Paulo. Com apenas CR\$ 15,00, era possível conhecer *Guernica*, a famosa tela de Picasso, e mais um conjunto expressivo de obras do consagrado artista. Como se não bastasse, a mesma edição apresentou extensas retrospectivas de Mondrian, Léger, Duchamp e Klee e dos movimentos que revolucionaram a arte nas primeiras décadas do século XX, nomeadamente o cubismo e o futurismo. Entre tantas atrações, não passaria despercebida a pintura singular de Alfredo Volpi, que dividiu com Di Cavalcanti o prêmio de melhor pintor nacional. Esses poucos tópicos dão a medida da grandeza da mostra. Com abordagem simultaneamente historicista e crítica, a Bienal resgatava a história da arte moderna, ao

mesmo tempo em que legitimava seus rebentos mais recentes. Cumpria a missão de educar para a fruição da arte moderna e de seus desdobramentos na contemporaneidade.

Com quase 2 mil obras, a Bienal de 1955, foi mais modesta que a antecessora na quantidade de estrelas presentes. Cabe destacar a retrospectiva de Fernand Léger, com curadoria de Jean Cassou. Expoente da arte moderna, o pintor tangenciou o cubismo sem jamais chegar a desconstruir a figura, como fizeram Picasso e Braque no início do século. Novidade para a maioria dos visitantes, o mestre francês era referência para o meio cultural brasileiro, dada sua influência sobre a obra de Tarsila do Amaral na fase Pau-Brasil. Nessa altura, os concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro – tais como Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Lygia Clark, Maurício Nogueira Lima, Franz Weissmann – chegavam à maturidade, atraindo para a abstração geométrica artistas até então figurativos, como Alfredo Volpi, Rubem Valentim e Milton Dacosta. Confirmando a tendência ao geometrismo, nessa edição, Dacosta foi contemplado com o prêmio de melhor pintor nacional.



Pescadores (detalhe), s.d. [p. 126/127]



Sem título (detalhe), déc. 1950 [p.124/125]

A Bienal atingia seus objetivos. Ao atualizar o repertório dos que a frequentavam, apontar nexos, relacionar artistas e indicar tendências, funcionava como fator de atualização permanente do meio cultural. Analisando a evolução da arte brasileira, a crítica não deixaria de observar a incidência do chamado “efeito Bienal”⁸ sobre a produção artística local. Em meados do século XX, a arte no Brasil mudou radicalmente. No esforço de acertar o passo com o andamento da arte internacional, transitou da figuração de cunho nacionalista para a linguagem abstrata. E o fez sem servilismo, sempre em busca de caminhos próprios.

Por outro lado, a Bienal fez crescer o interesse pelas artes visuais. Nas fotografias que documentam suas con-

corridas inaugurações, ao lado de políticos e empresários aparecem mulheres elegantes, artistas, gente do povo e muitos jovens, todos ávidos pelas novidades que a cada dois anos chegavam a São Paulo. Visitar a Bienal pressupunha “estar aberto para a arte que solicita permanentemente de nós uma tomada de consciência, uma aceitação ou uma recusa”.⁹ Essa arte, discutida e discutível, acabou por contaminar a própria instituição. A Bienal esteve sempre em crise. Dela, tudo se podia esperar, menos monotonia.

Yolanda Mohalyi não ficou indiferente a essa onda de renovação. As cinco obras enviadas à 4ª Bienal – três aquarelas e dois desenhos a nanquim e aquarela – revelavam mudanças nada desprezíveis. Em 1955, a artista

8. Na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1989, houve uma sala intitulada Abstração “Efeito Bienal”, 1954–1963, com a curadoria de Casimiro Xavier de Mendonça. Yolanda Mohalyi estava entre os 23 artistas selecionados para a mostra.

9. MILLIET, Sérgio. Introdução. In *II Bienal do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1953. p. XVII. Catálogo geral de exposição.

passou a experimentar novas técnicas e a simplificar formas em registros próximos à matriz cubista. Os desenhos desse período de transição denotam aguçada percepção das linhas de força que estruturam e dão ritmo à composição e o uso de contrastes de claro-escuro em lugar do modelado e de uma paleta em tons de cinza, branco sujo e preto. Muito provavelmente, a presença nesses trabalhos de formas simplificadas, planos coordenados e linhas incisivas deve-se à influência de Picasso, então no auge da fama.

Com o surgimento de galerias e de um colecionismo interessado em arte moderna, a carreira de Yolanda deslanchou. Na Bienal de 1957, somente Mohalyi, Fayga Ostrower e Milton Dacosta tiveram seus envios integralmente aceitos pelo júri de seleção. Dado o interesse dos artistas brasileiros em participar do certame, a frustração dos recusados acabou gerando violentos protestos. Entretanto, a polêmica não abalou Matarazzo, que, não só endossou a decisão, como reagiu com ironia e bom humor às reclamações. O júri, por seu turno, justificou a opção pelo rigor na escolha, argumentando que a intenção era dar alguma coerência à delegação brasileira. Assim, os três selecionados tendiam à abstração: Dacosta, consagrado na Bienal anterior, trabalhava na linhagem de Cézanne e do cubismo, reduzindo naturezas-mortas e vistas urbanas a aglomerados de formas geométricas; Fayga, vencedora do prêmio de gravura nessa Bienal, extraía das matrizes em madeira ritmos lineares articulados a campos de cor; Yolanda, nas cinco aquarelas enviadas, mostrava estar num momento de transição.

Pouco antes, Lourival Gomes Machado, escrevendo no catálogo de sua individual na Galeria Ambiente, já notava sinais de renovação na obra da artista, que, entretanto, não cederia facilmente à “propaganda das formas puras”. “Assim, se Yolanda Mohalyi inicia uma nova caminhada, em que logo se evidencia a preocupação com as pesquisas formais, em favor das quais chega mesmo a abrir mão da agradável acessibilidade que a segurança da composição e o domínio colorístico davam à pintura anterior, não se busque aí reconhecer uma fácil apostasia do figurativo.”¹⁰ De fato, a artista

não rompeu abruptamente com a representação analógica; o que houve foi um lento caminhar para a abstração, por via da simplificação formal e da integração figura/fundo. Nesse processo, Picasso foi a referência maior para ela. Nutria enorme admiração pelo pintor de quem conservava um retrato em seu ateliê.

Nessa fase, Mohalyi pintou duas obras de grandes dimensões que poderiam ser murais se não fosse ter usado o papel como suporte. *Pescadores*, hoje na coleção do Banco Itaú, mostra uma cena à beira-mar. A pintura é construída em camadas. Começa com o papel sendo pintado de preto, vêm depois a tinta branca derramada à maneira de um *dripping* e manchas de cor sobre as quais incidem linhas, de modo a sugerir homens e mulheres ao redor de uma rede de pesca em frente a casas cobertas de palha. O outro painel, provavelmente anterior ao mencionado acima, foi adquirido pelo colecionador no ateliê da artista. Nele, mal se distingue o grupo de músicos tão integrado ele está à trama da composição em que predominam tons soturnos de marrom e ocre, animados aqui e ali, por toques de branco e azul. Nos dois casos, o uso de recursos cubistas tende a obliterar a distinção figura/fundo, provocando um “achatamento” da composição, um dos pré-requisitos da abstração.

Viagem à Europa

Para a maioria dos artistas, Paris era ainda a capital das artes, embora, no pós-guerra, essa hegemonia estivesse cada vez mais ameaçada pelo expansionismo cultural dos Estados Unidos. Movida pela vontade de se atualizar, ainda em 1957, Yolanda viajou à Europa em companhia de Elisabeth Nobiling. Retornava, pela primeira vez, ao Velho Mundo. Sem poder rever o Leste europeu, então sob domínio da União Soviética, sua meta era Paris. Antes, porém, deu um giro pela Itália. Em Arezzo, teve uma experiência decisiva para o futuro de sua obra: a visão dos afrescos de Piero della Francesca, na Basílica de São Francisco. Diante da monumentalidade das figuras, do calmo equilíbrio do conjunto, do frescor das cores e, sobretudo, da dignidade que emanava dos personagens, Yolanda julgou

10. MACHADO, Lourival Gomes. *Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria Ambiente, 1957. Catálogo de exposição.

inútil insistir na representação figurativa, tal como praticada no século XX, em que “usamos e abusamos da figura humana, dissecando-a, recompondo-a (cubismo), como pretexto pictórico, ou dramatizando-a (expressionismo alemão)”. A partir do momento em que deixou de usar a figura como pretexto para a pintura, a adesão ao abstracionismo tornou-se irreversível.

Então, enveredei no caminho não figurativo. Não era fácil restringir-me às formas simples – quadrados, retângulos – procurando uma composição rítmica, musical.¹¹

Em Paris, mostrou-se infatigável. De dia, percorria galerias e museus e, à noite, ainda tinha fôlego para pintar. Seu entusiasmo era tal que, certo dia, vencendo a natural timidez, resolveu mostrar seus desenhos e guaches ao conservador adjunto do Musée National d’Art Moderne, Bernard Dorival que, ao lado de Jean Cassou, vinha enriquecendo as coleções de pintura do acervo e organizando inúmeras retrospectivas de artistas do século XX. Saiu do encontro com uma carta para a proprietária de uma das mais importantes galerias parisienses. Com essa apresentação, Yolanda foi recebida por Colette Allendy na rue de L’Assomption onde tinha sua residência e galeria. Desse contato sairia sua primeira individual fora do Brasil, mostra que reuniu muitos dos guaches pintados por ela no quarto do hotel. A apresentação no catálogo foi escrita pelo poeta e crítico Bernard Noël. Interessado vivamente em sua obra, o crítico teria sugerido que seria benéfico para sua carreira se permanecesse em Paris. Pensando no marido que ficara no Brasil, Yolanda retornou a São Paulo.

O avanço do abstracionismo

Nessa altura, o concretismo já havia se firmado no eixo Rio-São Paulo como atesta a Exposição Nacional de Arte Concreta apresentada no MAM-SP (1956) e, a seguir, no MAM-RJ (1957), com obras dos grupos Ruptura e Frente. Ao contrário do abstracionismo de derivação cubista, que partia da redução da natureza às formas geométricas, os concretos postulavam a ar-

ticulação dos elementos puramente plásticos – linha, forma e cor – sem qualquer alusão ao mundo visível. O movimento concreto, apesar de solidamente ancorado no construtivismo, logo apresentou divergências internas. A disputa resultou na cisão entre paulistas e cariocas, seguida da dispersão dos integrantes do movimento concreto.

Na virada da década, uma nova tendência – o chamado tachismo (do francês *tache*: mancha) ou abstracionismo informal – viria libertar a arte da rigidez da geometria. Há que ressaltar a impropriedade dessa terminologia, consagrada pela crítica e pelos aficionados de arte em geral. O informalismo foi a resposta europeia ao expressionismo abstrato praticado nos Estados Unidos que tinha Jackson Pollock como expoente. A obra do norte-americano apresentada pela primeira vez na Europa na Bienal de Veneza de 1950, foi mostrada em retrospectiva na 4ª Bienal de São Paulo, um ano depois da morte do artista. A representação dos Estados Unidos, organizada como de costume pelo MoMA de Nova York, além de Pollock, trouxe outros cinco pintores contemporâneos, entre eles o também gestual Franz Kline.

Com a intenção de diversificar a cena cultural e propor uma alternativa à influência dominante da Bienal, o industrial Isai Leirner sugeriu ao grupo editorial proprietário dos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite* a criação da Galeria de Arte das Folhas, aberta oficialmente em 1958 com uma retrospectiva de Lasar Segall. Em novembro desse mesmo ano, Yolanda participou da coletiva que reuniu no saguão do jornal os trabalhos de seis expositores. Foi esse o primeiro contato da crítica e do público com a arte abstrata de Yolanda, o que causou certo estranhamento.

Ela agora nos surpreende com uma coleção riquíssima de pinturas sobre papel, mostrando o trabalho intenso que teve durante esse tempo. Mostra-nos mais ainda como sua arte ganhou uma posição totalmente nova, pela transformação de seu modo anterior para uma configuração de elementos plásticos mais aprofundada,



Vermelho-preto, 1958
Guache sobre papel, 24,5 x 89,5 cm
Coleção particular, São Paulo

a qual sem dúvida se deu pelas impressões múltiplas e bem aproveitadas da viagem à Europa.¹²

Para o professor Wolfgang Pfeiffer, o que mais se destaca nessa série inédita de pinturas é a paleta de cores, “tão rica e tão finamente medida, que ficamos inteiramente enfeitiçados pelos seus efeitos.”¹³ Ele antevê que a qualidade cromática viria a ser a base do estilo pessoal de Yolanda, inclusive da brasilidade de sua arte. O certo é que Mohalyi voltou da Europa determinada a se descolar da figuração e buscar uma nova linguagem. Isso significaria romper com a orientação do seu grande amigo Lasar Segall:

Quando o visitei em 1957, às vésperas de sua morte, e antes da viagem à Europa, ele me disse, com toda força: “Yolanda, não vá para o abstracionismo”. Mas eu tive de ir.¹⁴

Em 1959, a “ofensiva tachista e informal”, no dizer de Mário Pedrosa, ocuparia os espaços do antigo Palácio das Indústrias no Parque do Ibirapuera, convertido, desde a última edição, em sede da Bienal de São Paulo. Entre os artistas brasileiros, a tendência se alastrou como uma epidemia. Muitos pintores – alguns com carreira sólida – foram contagiados pela liberdade de passar para a tela sentimentos e emoções sem se pren-

der a qualquer subordinação formal à realidade visível. Essa pintura feita de manchas de cor e gestos impulsivos ganharia apreciadores em todo o mundo, por deixar em aberto a significação, permitindo a fruição puramente emocional. Nessa categoria inseriam-se os quadros recentes de Manabu Mabe, o nipo-brasileiro que, depois de transitar rapidamente pela maneira cubista, despontou na 5ª Bienal de São Paulo com o vigor de um jovem mestre. Vencedor do prêmio de pintura, Mabe abriria caminho para toda uma plêiade de pintores de ascendência japonesa estabelecidos no Brasil, dentre eles, Tomie Ohtake.

A carreira de Mohalyi culminaria, dez anos depois, com grandes telas invadidas por manchas e *drippings* de intenso cromatismo. Entretanto, nessa primeira investida no campo da pintura não metafórica, ela manteve o papel como suporte, trabalhando simultaneamente com guache e nanquim, em composições densas e cerradas. Das cinco obras que inscreveu nessa Bienal, uma delas – *Composição I* – foi contemplada com o Prêmio Aquisição Caixa Econômica Federal e hoje se encontra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Numa época em que a Bienal de São Paulo apontava caminhos e consagrava artistas, essa distinção assinalaria o nascimento de uma celebrada pintora abstrata.

11. MOHALYI, Yolanda. Entrevista a Luiz Ernesto Machado Kawall [LEMK. Mohalyi – o encontro com o espaço cósmico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1976].

12. PFEIFFER, Wolfgang. *Iolanda [sic] Mohalyi, Lisa Ficker Hoffmann, Moussia Pinto Alves, Fernando Odriozola, José Antônio da Silva e Raimundo de Oliveira*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, nov. 1958. Catálogo de exposição.

13. Idem.

14. MOHALYI, op. cit.



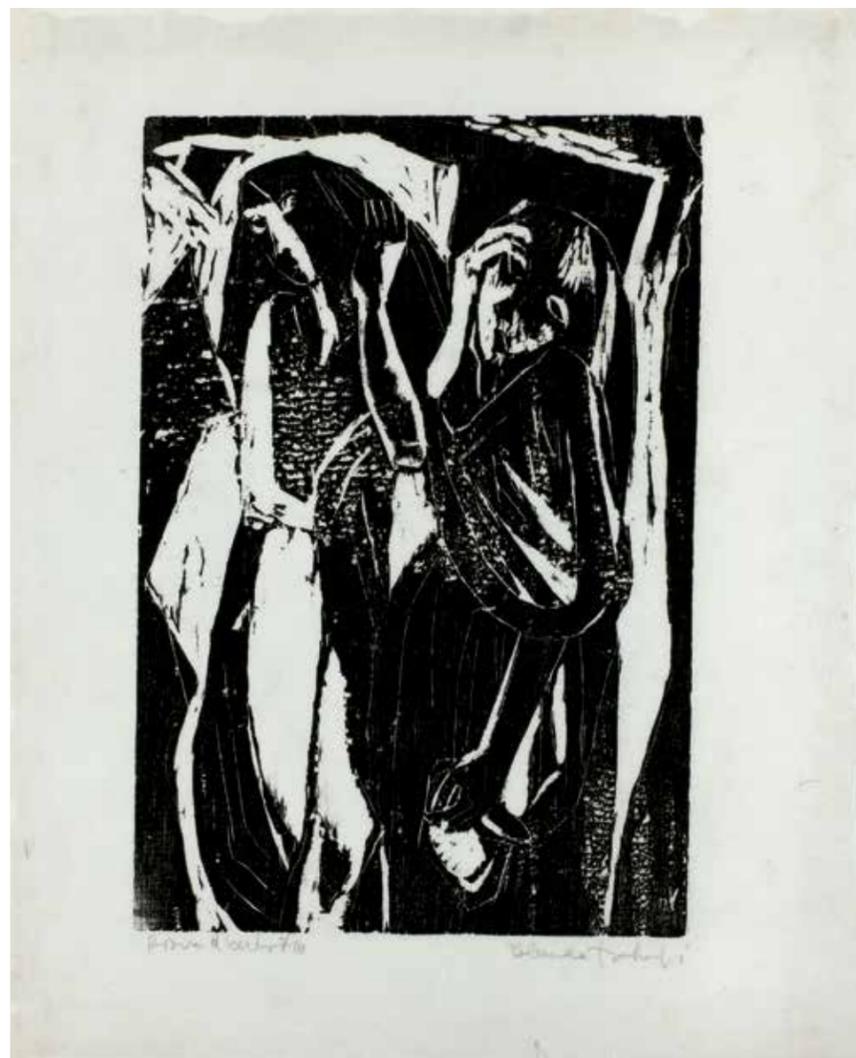
No sítio, 1942
Óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm
Coleção particular, São Paulo



Quatro figuras, déc. 1950
Xilogravura, 30 x 20,5 cm
Coleção Sergio Fingeremann, São Paulo



Figura com casario ao fundo, déc. 1950
Xilogravura, 20 x 15 cm
Coleção Sergio Fingeremann, São Paulo



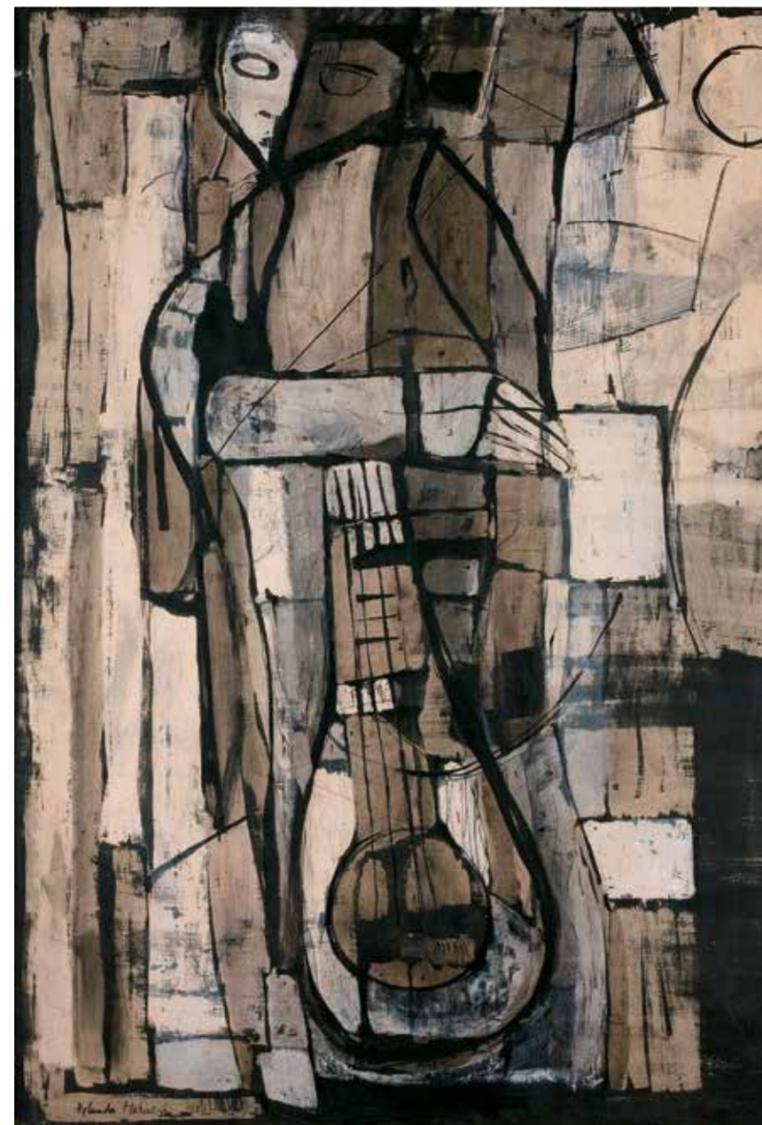
Mãe e filho, déc. 1950
Xilogravura, 30 x 20,5 cm
Coleção Sergio Fingermann, São Paulo



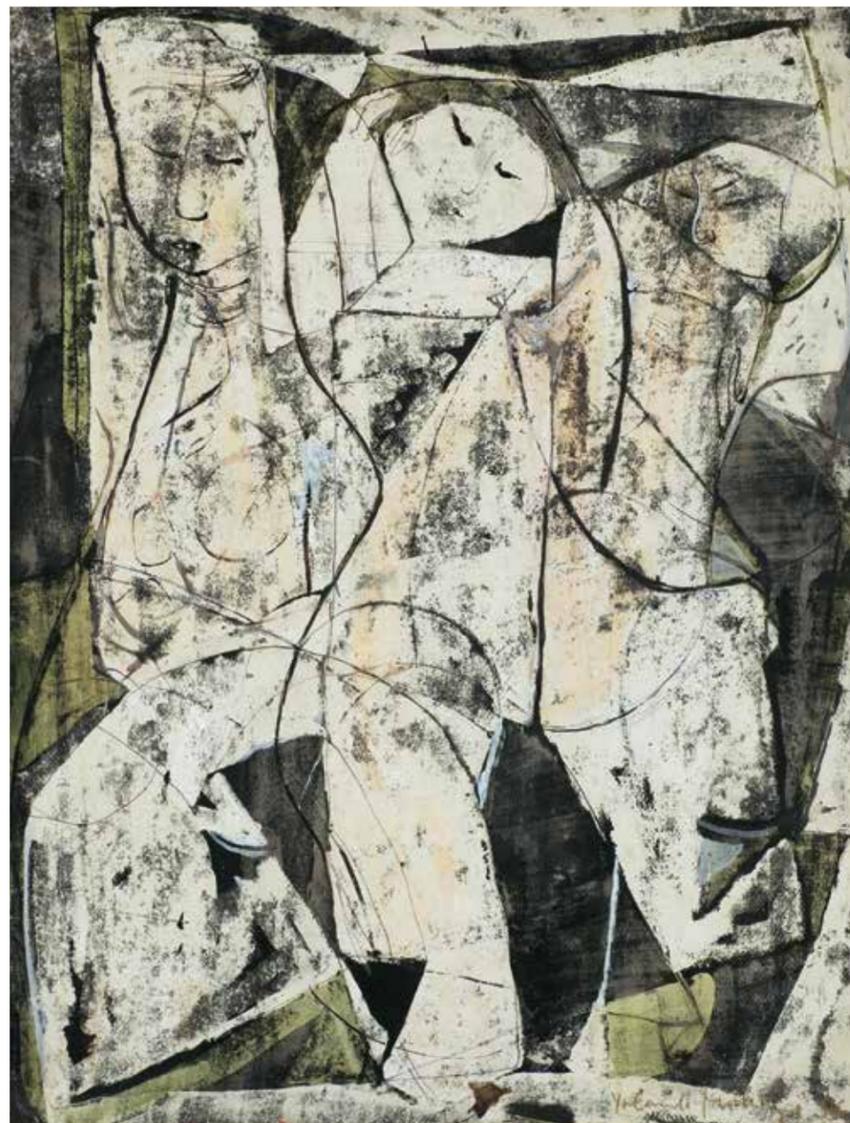
Duas cabeças, déc. 1950
Xilogravura, 17,5 x 31 cm
Coleção Sergio Fingermann, São Paulo



Nu, s.d.
Nanquim sobre papel, 78 x 48 cm
Coleção particular, Alemanha



Músico, 1955
Nanquim sobre papel, 73,5 x 49 cm
Coleção James Lisboa, São Paulo



Sem título, déc. 1950
Guache sobre papel, 66 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



Maternidade, 1958
Guache sobre papel, 69,5 x 50 cm
Coleção particular, São Paulo



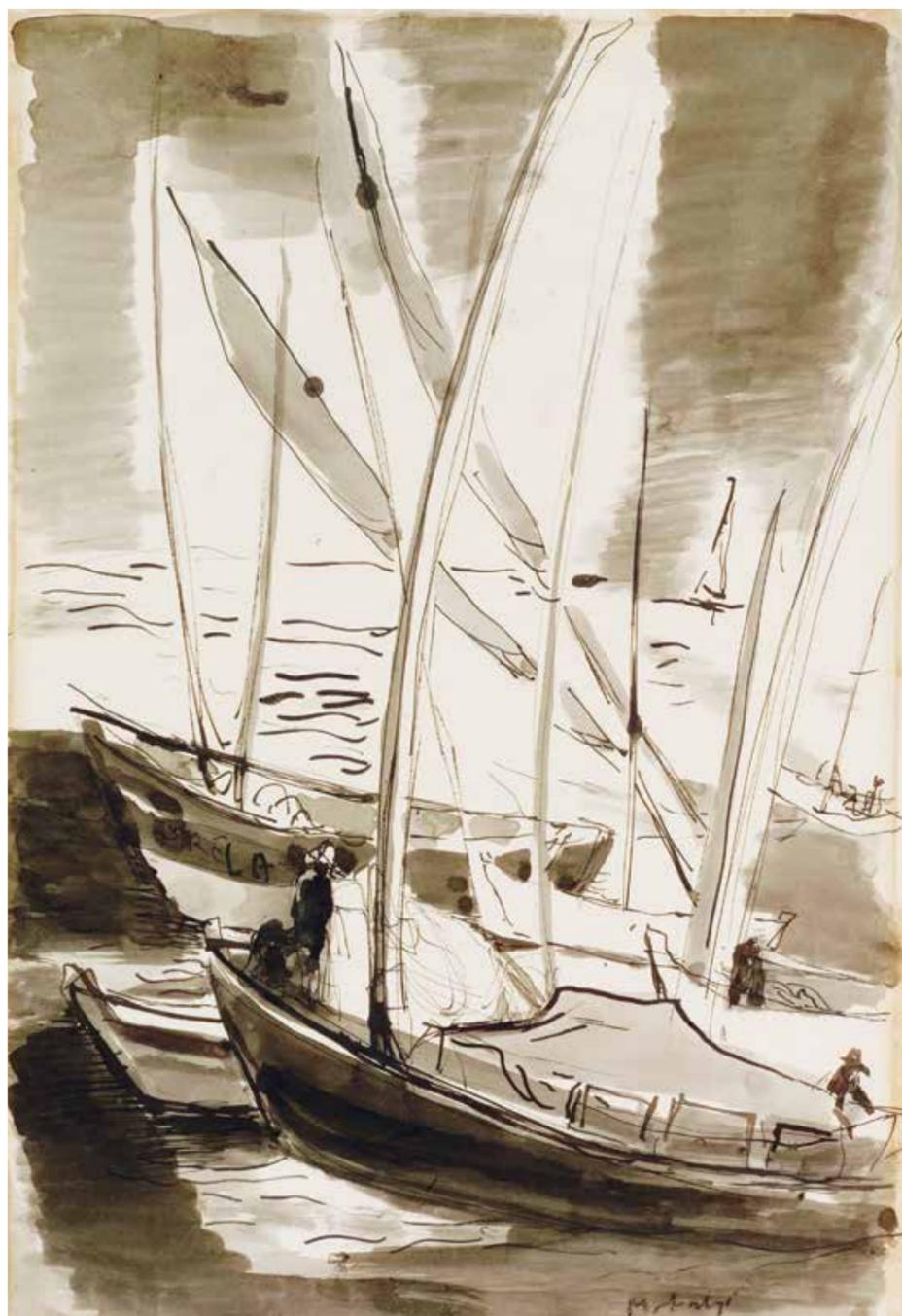
Sem título [Ouro Preto], 1950
Aquarela sobre papel, 51 x 68,5 cm
Coleção particular, São Paulo



Feira de Água de Meninos, 1952
Aquarela sobre papel, 47 x 68 cm
Coleção particular, São Paulo



Mercadinho de peixe, 1952
Guache sobre papel, 47 x 68 cm
Coleção particular, São Paulo



Saveiros, déc. 1950
Nanquim sobre papel, 50,5 x 40 cm
Coleção particular, Alemanha



Puxando a rede, 1952
Nanquim sobre papel, 40 x 50,5 cm
Coleção particular, Alemanha



Esperando a jangada, 1954
Nanquim sobre papel, 50 x 72 cm
Coleção particular, São Paulo



Saída para a pesca, 1954
Nanquim sobre papel, 52 x 35 cm
Coleção particular, São Paulo

p. 120/121. Sem título, déc. 1950
Guache sobre papel, 152 x 265 cm
Coleção particular, São Paulo

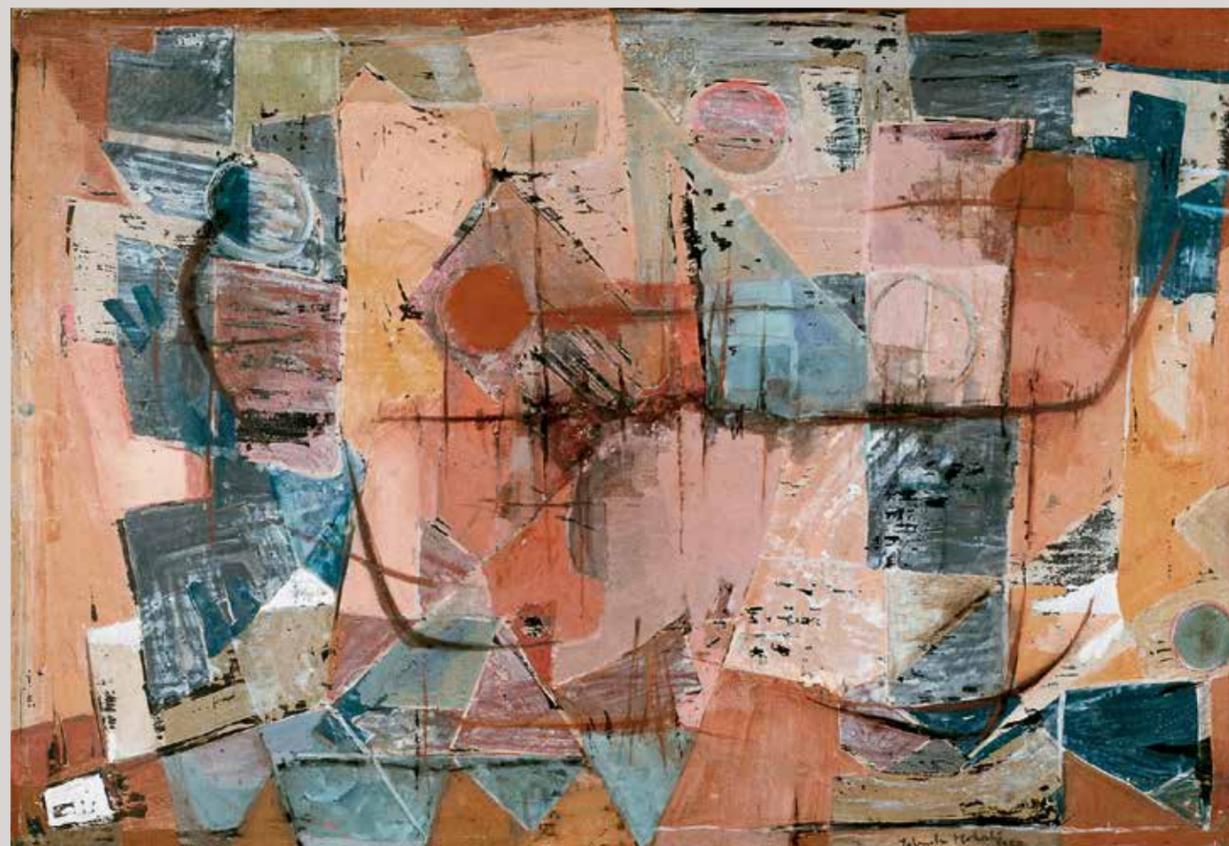






p.126/127. *Pescadores*, s.d.
Guache sobre papel, 139,5 x 202 cm
Coleção Banco Itaú S.A., São Paulo

Cais, 1960
Guache sobre papel, 67 x 103 cm
Coleção Lais H. Zogbi Porto e Telmo G. Porto, São Paulo



Composição I, 1959
Guache e nanquim sobre cartão, 76,7 x 110,2 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Yolanda em sua residência, São Paulo, déc. 1970

No tempo das Bienais: a década de 1960

Com uma década de existência e um lugar destacado no calendário internacional, a Bienal de São Paulo, em sua sexta edição, chegava à maturidade. Mantinha o foco original – apresentar o melhor da arte moderna e o que havia de novo na produção sempre mutante das artes visuais – e se expandia para os domínios da arquitetura, das artes cênicas, eventualmente da joalheria, da tapeçaria, da fotografia etc. Ao expor obras de culturas e civilizações remotas, a 6ª Bienal não só ultrapassou os limites do contemporâneo como lançou seu olhar para além da arte ocidental. Esse mergulho “nas profundezas do passado” surpreendeu a crítica da época. Para Mário Pedrosa, diretor-geral e responsável pela orientação artística daquela edição, não havia contradição em buscar a convergência entre o arcaico, o primevo, e a arte de nosso tempo – aliás, essa era a premissa de seu sonhado Museu das Origens. Com esse propósito, a Bienal reuniu sob um mesmo teto a pintura feita em córtex de madeira pelos aborígenes da Austrália, cópias de afrescos bizantinos, um retrospecto da arte caligráfica sino-japonesa, a arte religiosa das antigas missões jesuítas do Paraguai, ao que acrescentou, no extremo oposto cronológico, o dadaísmo de Schwitters, a geometria intuitiva de Volpi, a fúria gestual de Iberê Camargo e os *Bichos* de Lygia Clark. Essa dissolução de barreiras temporais converteu a Bienal num evento transcultural de interesse estético e antropológico, renunciando o que seria a simultaneidade de informações na era digital.

Pode-se dizer que, de 1951 a 1961, a Bienal viveu seu período áureo. Em dez anos, tornou-se uma megaexposição, com a participação de cerca de 50 países, ex-

pondo perto de 5 mil obras e recebendo mais de 200 mil visitantes por edição, cifras muito superiores às de sua inauguração, que contara com representações de 19 países e um público de 50 mil pessoas. Seu prestígio era tal que os prêmios concedidos a cada exposição logravam consagrar artistas e apontar tendências. A propósito, Pedrosa referiu-se ao prêmio destinado a Manabu Mabe, em 1959, como determinante para



7ª Bienal de São Paulo, 1963. Obras de Felícia Leirner e Yolanda Mohalyi

a “viragem decisiva do gosto do pequeno clube consumidor de arte”. Já em 1961, diria que “apesar da consagração dos abstracionismos não regidos por uma disciplina formal” – haja vista a premiação de Iberê Camargo como melhor pintor nacional – foi o neoconcretismo que se consagrou, com o prêmio nacional de escultura atribuído a Lygia Clark: “Esse prêmio representa uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna”.¹ De fato, os *Bichos* – construções de planos articulados por dobradiças, que o espectador é instado a mover – marcaram o início de um novo tempo, embora, na época, poucos atinassem com isso.

Os mais atentos pressentiam, não só no campo da arte, mas também no âmbito institucional, um rompimento iminente. O gigantismo da Bienal de São Paulo vinha acarretando problemas administrativos e financeiros, especialmente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), responsável por sua organização e financiamento. Visando solucionar o problema, Francisco Matarazzo Sobrinho, nos bastidores, preparava uma revolução: decidido a transformar a Bienal em entidade autônoma, propôs a criação da Fundação Bienal de São Paulo, o que de fato ocorreu em 1962, ainda que de forma traumática. Encerrou-se, assim, o primeiro ciclo da história das Bienais, tempos em que Ciccillo, apoiado por sua esposa – a elegante e bem relacionada Yolanda Penteadó –, conseguiu atrair recursos do empresariado para realizar em São Paulo algo semelhante à Bienal de Veneza. Coincidentemente, a união do casal chegava ao fim. Em 1963, eles concordaram em doar as mais valiosas obras de sua coleção particular à Universidade de São Paulo (USP). No bojo da crise, Matarazzo fez aprovar pelo Conselho do Museu de Arte Moderna a transferência da totalidade do acervo para a USP, o que daria origem ao Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). Toda essa movimentação visava assegurar a manutenção da Bienal, que, como Fundação, passaria a receber verbas governamentais. Ciccillo reservou para si a presidência da instituição, livre da tutela do Museu e do compromisso de sustentá-la financeiramente.

Não menos agitada era a cena política do país sob a presidência de João Goulart, cujo governo contava com o apoio dos sindicatos para promover as chamadas reformas de base. A orientação socializante que imprimiu a seu discurso encontrou dura resistência nos setores mais conservadores da sociedade. Em pouco tempo, o confronto ideológico extrapolou o debate político e ganhou as ruas e o campo, culminando com a deposição do presidente. Com o golpe de 1964, teve início o longo período dos militares no poder. O cerceamento da liberdade de expressão logo afetaria o meio cultural, provocando reações de intelectuais e artistas, como o boicote que promoveram contra a 10ª Bienal de São Paulo, em 1969.

Foi nesse ambiente de crise e de grandes transformações que a obra de Yolanda Mohalyi obteve reconhecimento e ganhou visibilidade. Na 6ª Bienal, ela apresentou cinco telas afinadas com a tendência em ascensão naquele momento: o abstracionismo não geométrico, antítese do concretismo, e conotado pela crítica da época como expressionista, lírico, gestual ou informal.² Essa pequena amostragem testemunhava a determinação com que Yolanda vinha buscando uma nova linguagem. Ela explorava as potencialidades da expressão puramente plástica por meio de uma pintura atemática, mas nem por isso desprovida de emoção. Retomou o uso do óleo, ampliou as dimensões dos quadros, buscou texturas. Ouvia aplausos, mas também críticas. Havia os que ainda preferiam seus guaches com interferências de nanquim (técnica mista que dominava com perfeição) à pasta densa aplicada com pincel ou espátula em telas cada vez maiores. Tal como Arcangelo Ianelli, Tomie Ohtake e Iberê Camargo, seus contemporâneos, Yolanda incorporou a matéria pictórica, adicionando areia, terra ou serragem, com resultados nem sempre satisfatórios para a crítica. Apesar das dificuldades dessa fase de experimentação, ela não esmoreceu. Mais que uma simples mudança de técnica, buscava uma mudança de paradigma: as cores, distribuídas em manchas justapostas, não mais se sujeitavam à trama de derivação cubista, expandindo-se por todo o campo

pictórico, à maneira do *all over painting*.³ Esse impulso liberador indicava que Yolanda estava “a caminho de uma abstração personalíssima e única que acabou por dominar a maior parte do seu trabalho”.⁴

Em 1962, participou da coletiva Arte Brasileira Moderna, na residência oficial do embaixador dos Estados Unidos, então situada à rua São Clemente, no Rio de Janeiro. Meses depois, representou o Brasil na 1ª Bienal Americana de Arte, na cidade argentina de Córdoba. Patrocinada pelo empresário Henry J. Kaiser, industrial e mecenas norte-americano com interesses na América Latina, essa mostra visava criar no interior da Argentina um polo cultural alternativo a Buenos Aires. Tal como acontecera em 1959, na Bienal de São Paulo, o prêmio maior coube ao jovem Mabe, mas a pintura de Yolanda não passou despercebida. Consta que o crítico inglês Sir Herbert Read, então presidente do júri, teria convidado Yolanda para uma exposição itinerante de artistas latino-americanos nos Estados Unidos. A Bienal de Córdoba teve mais duas edições (Yolanda participou também da segunda), atuando como um braço da política cultural implementada pelo Departamento de Estado norte-americano e pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Na visão desses organismos, a divulgação da arte moderna funcionaria como antídoto ao autoritarismo soviético, que impunha restrições às manifestações artísticas. Por essa lógica, o expressionismo abstrato, devido a seu caráter subjetivo e infenso a regras, só poderia vicejar numa sociedade democrática, ou seja, onde houvesse plena liberdade de expressão.

A Bienal de São Paulo de 1963 já não foi uma iniciativa do MAM-SP, mas uma realização da recém-criada fundação. Essa desvinculação deu maior autonomia a Ciccillo Matarazzo para conduzir a política da instituição. Com isso, acentuou-se o gigantismo da mostra,



Cartaz da 7ª Bienal de São Paulo, 1963. Desenho de Danilo Di Prete

tendência que se agravaria ao longo da década. O júri de premiação para artes plásticas – formado por 23 notáveis, entre eles Giulio Carlo Argan, da Itália, José Gómez-Sicre, da OEA, e os críticos brasileiros Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira – concedeu a Yolanda Mohalyi o Prêmio Nacional de Pintura e ao norte-americano Adolph Gottlieb o Grande Prêmio. Embora eles estivessem em diferentes estágios de carreira, aproximava-os o fato de apresentarem grandes telas abstratas que, guardadas as particularidades, fazia deles representantes do “expressionismo abstrato”.⁵ Nesse sentido,

1. PEDROSA, Mário. Época das Bienais. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 294-5.

2. Abstracionismo informal ou informalismo: o termo criado pelo crítico francês Michel Tapié (*Un Art Autre*, 1952) serviu para abrigar várias manifestações da arte abstrata não geométrica que proliferaram em todo o mundo, a partir do início da década de 1950 e até meados dos anos 1960.

3. A expressão *all over painting* – literalmente, “por toda a superfície” – foi cunhada por Clement Greenberg e usada inicialmente em ensaio dedicado à pintura de Jackson Pollock. Na prática, significa recobrir a superfície da tela com formas mais ou menos homogêneas, dando a impressão de que a composição se prolonga para além dos limites do quadro. A pintura de Yolanda, nessa fase, apresenta retângulos de cor justapostos que ocupam todo o plano da tela, fazendo desaparecer a relação figura/fundo.

4. LEIRNER, Sheila. Yolanda Mohalyi. In: _____. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 261. Artigo publicado originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1978.

5. Termo cunhado em 1946 por Robert Coates, crítico da revista *New Yorker*, aplicado à nova sensibilidade que ele viu surgir nas obras de alguns artistas sediados em Nova York. Com o tempo, essa expressão acabou por ser usada em todo o mundo, embora sua adequação fosse frequentemente contestada, mesmo nos Estados Unidos.

o prêmio dado à produção recente de Mohalyi vinha confirmar a penetração mundial dessa linguagem. No Brasil, atraídos pela liberdade que essa nova pintura propiciava, artistas com obras consolidadas não hesitavam em abandonar os conteúdos temáticos e narrativos pela expressão fundada exclusivamente em valores plásticos. Yolanda foi dos que deixaram para trás anos de uma pintura sensível ao social para aderir ao livre exercício da subjetividade. No caso de Gottlieb, primeiro norte-americano a receber o Grande Prêmio em São Paulo, a impressão era de que ele viera para ganhar, pois seus quadros já ocupavam uma sala especial. Pertencia à geração de artistas atuantes em Nova York no pós-guerra; premiá-lo era reconhecer seu pioneirismo e a maturidade a que chegara o abstracionismo protagonizado por personalidades tão diversas quanto Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell e Mark Rothko. Gottlieb aparece com eles na famosa fotografia publicada em 1951, na revista *Lifé*, sob o título *The Irascibles* [Os irascíveis]. Promovidos pelo Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York ao longo dos anos 1950, esses artistas foram apresentados como a vanguarda da arte norte-americana na festejada turnê da exposição *The New American Painting*⁶ por oito capitais da Europa. Pretensamente dissociada de antecedentes europeus, essa pintura agressiva e tremendamente ousada na ocupação do espaço pictórico servia de bandeira ao avanço norte-americano no campo cultural. Seu triunfo veio abalar a velha hegemonia exercida por Paris como centro da arte mundial. Ao se iniciar a década de 1960, o expressionismo abstrato tinha já uma história: Pollock falecera em 1956, e despontavam os seguidores da segunda e da terceira geração.

A liderança dos Estados Unidos durante o período da Guerra Fria foi sustentada por políticas oficiais que iam da propaganda a intervenções sutis como apoios, participações, indicações, convites etc. Até meados dos anos 1960, o abstracionismo funcionou como um valor agregado ao prestígio dos Estados Unidos na cena mundial. Em contrapartida, a adesão à estética abstracionista por artistas não norte-americanos era tomada como signo de atualização e passaporte para o ingresso



A fuga (série Memórias), s.d. [p. 89]

no circuito internacional. Essa equação se reproduziu em São Paulo, Tóquio e Bogotá, até que a situação começou a mudar, com o surgimento de novos cenários políticos e o avanço da cultura de massa. Entretanto, na Bienal de 1963, quem percorresse com atenção os vastos espaços do pavilhão do Ibirapuera não deixaria de notar que, apesar do predomínio dos abstratos, um novo realismo começava a nascer. A referência à realidade retornava nas perturbadoras figuras de gesso criadas por George Segal ou nos objetos totêmicos de Eduardo Paolozzi. Quanto aos premiados, um breve exame de suas carreiras revela os diferentes estágios em que se encontravam: Gottlieb vinha trabalhando por duas décadas com extensos campos de cor associados a uma espécie de pictografia pessoal, enquanto Yolanda, recém-saída de um período de transição, apenas começava a formular o que viria a ser seu estilo maduro. No âmbito da arte internacional, essa defasagem reproduzia a relação centro *versus* periferia, ou seja, o descompasso entre a posição consolidada dos pioneiros norte-americanos e europeus e a fase de experimentação vivida pelos brasileiros. Na virada da década de 1950 para 1960, houve quase uma corrida dos nossos pintores para o abstracionismo não geométrico. Alguns desses “retardatários”, a exemplo de Iberê, Mohalyi, Tomie Ohtake e Arcangelo Ianelli, ainda que inicial-

6. Exposição organizada no MoMA, em 1958, com seleção de obras de Dorothy C. Miller e apresentação de Alfred Barr. A mostra circulou pela Europa entre 1958 e 1959.



Composição azul e laranja, 1963 [p. 160]

mente discriminados pela crítica favorável aos concretos e neoconcretos, acabaram por constituir linguagens plásticas consistentes, dignas de seus antecessores.

O fato é que essa pintura – que, nas palavras de Ferreira Gullar, “teima em não dizer a figura”⁷ – criou novas relações com o observador. Valendo-se da ironia que lhe era peculiar, Mário Pedrosa explicou seu funcionamento: “o Brasil insere-se, afinal, na grande corrente internacional, cuja pintura, quando autêntica, é uma espécie de teste de Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo”.⁸ O teste, muito aplicado na época por psicólogos, consiste em propor que o paciente revele o que lhe sugere o borrão produzido por gotas de tinta prensadas nas dobras de uma folha de papel; nesse jogo de interpretações, o que o paciente acredita ver, o analista toma como pista para o inconsciente. Analogamente, na pintura feita de manchas de cor e escorridos, a ausência de intenção representacional por parte do artista dá ao espectador a liberdade de usufruir do quadro sem o constrangimento da temática. Vale lembrar que a impulsividade no fazer e a aceitação do acidental, ingredientes

7. GULLAR, Ferreira. Duas faces do tachismo. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGEIR, Anna Bella (Org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 243. Artigo originalmente publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 1957.

8. PEDROSA, op. cit., p. 294.

9. Do francês *tache*, que significa “mancha”.



Composição I, 1959 [p. 129]

presentes no expressionismo abstrato norte-americano, já estavam no automatismo (escrita ou grafismo produzido sem a interferência da razão) proposto pelos surrealistas, para os quais a leitura despreconcebida dos signos seria uma das chaves de acesso ao conhecimento. Quanto à receptividade do abstracionismo, há de se reconhecer que a empatia do empresariado pela pintura tachista⁹ fez com que, pela primeira vez no Brasil, os compradores investissem na arte do momento. Essa geração de empresários, enriquecida durante o surto desenvolvimentista que ajudou a impulsionar, patrocinou e comprou arte moderna. A atitude vanguardista combinava com o arrojo dos empreendimentos: naqueles anos (de 1950 até a década de 1970) ter quadros abstratos – abstracionismo informal, bem entendido – nas paredes de suas residências e escritórios denotava a modernidade e prosperidade dos proprietários.

Aos 57 anos, Yolanda Mohalyi desfrutava de longa experiência como pintora. O Prêmio Nacional de Pintura não significou para ela a consagração de um percurso, e sim o reconhecimento da nova linguagem visual que gradativamente se impunha em seus quadros. A forma-



Sem título, 1972 [p. 188]

Sem título, 1964 [p. 165]

ção europeia, a assimilação da luz tropical, o contato com a paisagem brasileira, a visão compassiva pelo ser humano compartilhada com Lasar Segall, enfim, toda essa bagagem acumulada em mais de três décadas de prática artística tinha sido superada por uma liberdade de pintar até então desconhecida. Essa ruptura não se deu por modismo – veio do desejo de renovar sua arte e renovar-se por meio dela. Lisetta Levi, que a conhecia bem, diante dos quadros premiados, percebeu a extensão da transformação ocorrida: “A artista parece ter se arrancado do universo sereno que criara para pôr-se em face de si mesma e do mundo. Em alguns trabalhos, sente-se esse ato de violência: as cores são veementes, ricas de contrastes, as formas se chocam”.¹⁰ Reservada por natureza, Yolanda expunha-se à crítica dos que conheciam a qualidade de seu trabalho anterior e agora avaliavam seus esforços num terreno a ser conquistado. Nem todos recebiam bem seu retorno ao óleo, às

cores soturnas e à composição cerrada. Por ocasião da individual de Mohalyi na Galeria Montmartre Jorge, a primeira da artista no Rio de Janeiro, Vera Pacheco Jordão não escondeu sua decepção, apontando “as formas pesadamente amontoadas, a cor mal definida, chegando, em sua ambiguidade, a parecer suja”.¹¹

Para entender melhor essa fase, é preciso rever certos momentos do percurso da pintora – não por acaso, os mais dramáticos. As aquarelas da série *Memórias*, pintadas na primeira metade dos anos 1940, explicam essa ausência de lirismo: mostram grupos de fugitivos e refugiados de guerra caminhando por estradas, deitados em valas e túneis subterrâneos, os corpos vencidos pelo cansaço, acoplados uns aos outros como num rebanho à espera de ser abatido. Quando, em 1945, Sérgio Milliet viu essas cenas, não pôde deixar de notar a tristeza profunda que delas emana e o “inconformismo

insondável”¹² que revelam. O mesmo peso, os mesmos tons amortecidos de cinza-azulado e de ocre, o mesmo ritmo arrastado reaparecem nos óleos do início da década de 1960. É compreensível que, ao deixar o território conhecido da representação para lançar-se à aventura da expressão subjetiva, Yolanda tenha regressado à organização compositiva e à paleta sombria das invocações da guerra, ou seja, aos recursos plásticos usados para externar situações angustiosas. Nessa fase de transição, a angústia – sentimento inerente à tradição expressionista – retorna à sua pintura. Sob o manto da discrição que lhe era característica, uma luta era travada. Aos mais chegados, esse embate não passou despercebido. Ao comentar o conjunto premiado na Bienal, Geraldo Ferraz observou que a pintura de Yolanda encontrava-se “numa fase de depuração muito grande”, daí decorrendo “a tensão graduada com delicadeza e emoção”¹³ perceptível em suas telas. A ideia de uma pintura pura, autorreferente, como defendia o crítico nova-iorquino Clement Greenberg, aqui não se aplica. Apesar da importância dessa teoria na promoção do expressionismo abstrato para a maioria dos artistas filiados à tendência, a noção de “pureza” não condizia com o que realmente acontecia no processo de criação. Convencido do artificialismo da crítica formalista, o pintor Philip Guston, em meados da década de 1960, passou a questionar o distanciamento associado à estética modernista: “Existe algo de ridículo e miserável no mito que nós herdamos da arte abstrata: que a pintura é autônoma, pura e por si, e que, portanto, basta analisar seus ingredientes e definir seus limites. A pintura é ‘impura’. É o ajuste de ‘impurezas’ que força a pintura a continuar”.¹⁴

A pintura de Yolanda também passava por ajustes. Geraldo Ferraz não foi o único a perceber como as inquietações da artista penetravam sua pintura. A tendência, generalizada entre os críticos, de considerar sua obra desprovida de *pathos*, precisa ser nuançada. Nas telas pintadas no período de 1962 até meados de

1964, em que predomina a justaposição de cores, há um esforço visível no sentido de organizar o campo pictórico, ainda que o plano se fragmente. Não se pode dizer com propriedade que essa pintura seja informal, até porque o uso de retângulos quase regulares sugere uma geometria flexível. A cor, essencial em toda a sua produção, seja nos períodos de grande riqueza cromática ou nos de contenção, vem numa paleta restrita, mas plena de nuances, graças ao empenho da artista em obter a maior gama possível de tons a partir de um matiz. Dessas extensas escalas de cor, em especial da imensa variedade de tons de cinza, azul e ocre, deriva o cromatismo soturno dessa fase, em que sua pintura se estende por espaços cada vez mais amplos. Na exploração desse novo território, dessa paisagem descolada do mundo visível, Yolanda buscou conciliar os sólidos conhecimentos adquiridos no passado com o frescor das soluções espontâneas que o inédito da situação exigia.

Mário Pedrosa, cujo entusiasmo nesse momento ia todo para Lygia Clark e para os feitos dos neoconcretistas, no texto que escreveu para o catálogo da exposição de Yolanda na Galeria Montmartre Jorge, mostrou-se aberto – “aberto e crítico”, como costumava recomendar –¹⁵ ao que ela apresentava. Notou a qualidade da fatura, “o traço europeu, em verdade, de quem vem de um mundo de tradições irremovíveis” e o iminente amadurecimento daquela fase na qual “as manchas e transparências tendem agora a dissolver-se”. Acabou por fazer uma leitura poética do que via, encerrando com um veredito: “Só uma boa pintura atinge a comunicação na cordialidade”. Essa afirmação – quase uma rendição, tratando-se de Pedrosa – diz mais sobre a poética de Yolanda do que páginas inteiras dedicadas a relacionar artista e obra. A “boa pintura”, certamente das melhores em seu meio, e “a presença cordial, sincera e comovida”¹⁶ são, de fato, o aparato que lhe permitiu encontrar o sucesso, sem perder a modéstia nem se deixar contaminar pelos jogos de poder à sua volta.

10. LEVI, Lisetta. A participação do Brasil na Bienal. Apud REZENDE, Lúcia Helena Bortolo de. *Do figurativo ao abstracionismo lírico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985. p. 69.

11. JORDÃO, Vera Pacheco. Yolanda Mohalyi no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 1964.

12. MILLIET, Sérgio. Yolanda Mohalyi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1945. Apud REZENDE, op. cit.

13. FERRAZ, Geraldo. Hoje, a VII Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 1963.

14. BALKEN, Debra Bricker. *Abstract Expressionism*. Londres: Tate, 2005. p. 49.

15. PEDROSA, op. cit., p. 296.

16. PEDROSA, Mário. Apresentação. In: *Yolanda Mohalyi*. Rio de Janeiro: Galeria Montmartre Jorge, maio-jun. 1964. Catálogo de exposição.

Sua carreira deslançou a partir do Prêmio Nacional de Pintura obtido na Bienal de 1963. Sucederam-se os convites para expor no exterior, em muitos casos com apoio oficial do Itamaraty, como nas coletivas de arte brasileira apresentadas em Munique, Ulm, Berlim, Roma, Tel Aviv e Lima. Participou ainda da 1ª Bienal Sul-americana de Bogotá, de exposição comemorativa do IV Centenário do Rio de Janeiro, da 8ª e da 9ª Bienal de São Paulo. Em 1966, beneficiou-se do empenho do Ministério das Relações Exteriores em promover os artistas nacionais: teve três telas incluídas num lote de cinquenta trabalhos comprados na 8ª Bienal e destinados à ornamentação das embaixadas brasileiras. Encerrou a década com individuais na Galeria Mer-Kup, na Cidade do México, nas galerias Cosme Velho, Bonfiglioli e Documenta, em São Paulo, e no Banco Lar Brasileiro de Campinas (SP). Apesar de tantos compromissos, sua rotina não mudou. Na maior parte do tempo, dedicava-se à pintura, sempre ao som da música de sua predileção: Bach, Beethoven, Mahler. Quando não estava pintando ou dando aulas, saía para caminhar com seu cão. Um de seus prazeres era ter os amigos e os alunos mais chegados em sua casa. Até hoje são lembrados os alegres jantares e o delicioso *goulash* que ela mesma preparava e servia.

A receptividade à sua pintura crescia junto com o nascente mercado de arte brasileiro. Por ocasião da 7ª Bienal de São Paulo, ocorreu uma compra significativa:¹⁷ o Banco Lar Brasileiro, cujo maior acionista era o Chase Manhattan Bank de Nova York, adquiriu, em novembro de 1963, um lote de obras que incluía Yolanda Mohalyi, Sheila Brannigan, Tikashi Fukushima, Arcangelo Ianelli, Danilo Di Prete e Arthur Luiz Piza. A abstração informal dominante nesse conjunto inicial, com a entrada posterior de obras de Manabu Mabe, Iberê Camargo, Maria Leontina e outros, viria a constituir um importante núcleo do acervo do banco. Yolanda acabou por ter dez telas nessa coleção. Mais do que isso, só ela teve uma obra incluída no acervo internacional do Chase, como está documentado no

17. Naquele tempo, as Bienais de São Paulo tinham um setor dedicado à comercialização das obras expostas. Graças a essa prática, muitos e importantes trabalhos permaneceram em coleções brasileiras.

18. OSORIO, Luiz Camillo. *História de uma coleção: arte brasileira nos anos 1960-80 no acervo do Banco JP Morgan Chase*. Rio de Janeiro: JP Morgan; Andréa Jakobsson Estúdio, 2003. p. 44-9.

livro publicado nos Estados Unidos para comemorar os 25 anos da instituição bancária: a obra de Mohalyi aparece ao lado das telas de Adolph Gottlieb, Larry Rivers, Hans Hartung, Joan Mitchell, Theodoros Stamos, James Brook, Jack Youngerman e Milton Avery, todas adquiridas entre 1959 e 1968, quando o expressionismo abstrato já estava na segunda geração.

Em estudo sobre a formação da coleção de arte brasileira feita pelo banco, o professor Luiz Camillo Osorio chamou a atenção para a afinidade existente entre as aquisições realizadas no Brasil e nos Estados Unidos, nesse período. Para explicar essa sintonia, Osorio sugeriu inicialmente algumas hipóteses, “desde, por exemplo, o simples gosto daqueles que decidiam sobre o que comprar” até “uma estratégia, por mais sutil que ela tenha sido, de defesa de uma tendência poética vinculada à escola de Nova York”. Observou que, nas décadas de 1960 e 1970, quando as escolhas eram ainda muito pessoais, as vindas do presidente do banco ao Brasil eram sempre um grande impulso para a coleção. “Não poderíamos esquecer, é claro, quão importante foi para a dinamização da coleção a atenção dispensada pelo próprio David Rockefeller, cujas visitas ao Brasil eram intermeadas por idas às galerias de arte, e compras realizadas tanto institucional como individualmente”.¹⁸ Tudo indica que a participação do presidente do Chase na escolha das obras tenha sido decisiva, tanto em Nova York, onde atuava uma comissão de consultores formada por cinco dos mais importantes curadores norte-americanos, entre eles Alfred Barr, então diretor do MoMA –, como no Rio de Janeiro, onde a seleção de obras era menos profissionalizada. A interferência de Rockefeller deixa entrever como o gosto pessoal mesclado a interesses políticos pode influenciar, e até mesmo determinar, o perfil de um acervo.

Outro ponto alto na trajetória de Yolanda foi ter uma sala especial da 8ª Bienal de São Paulo, distinção reservada, em cada Bienal, aos artistas premiados na edição anterior. Dessa participação, ficou um quadro na sala



Composição sonho, s.d.
Óleo sobre tela, 73 x 92 cm
Coleção particular, Alemanha

da diretoria da Fundação Bienal, onde ainda hoje pode ser admirado. O apreço por sua arte estendia-se à artista, considerada “da casa”, por ter participado de quase todas as Bienais desde a inaugural, em 1951. Isso a fazia querida, mas era só. Sua “carreira quieta e estudiosa” foi movida por profunda sintonia entre introspecção e criação. No sucinto retrospecto escrito pelo professor Walter Zanini para o catálogo da sala especial, ele, que havia muito acompanhava seu trabalho, notou que as mudanças em sua produção mais recente ocorriam “sem quebra orgânica de sua evolução morfológica”.¹⁹

Continuidade com transformação. Essa fórmula sustentaria a consistência de sua produção, ainda que os “ismos” – expressionismo abstrato, tachismo, informalismo – fossem superados por movimentos cada vez mais radicais. O que veio imediatamente depois – *op art*, *pop art*, minimalismo – pôs em xeque a segmentação da arte em categorias como pintura, escultura, gravura e desenho, classificação que a crítica e as instituições custaram a abandonar. Na política, como na arte, caminhava-se para a agudização de uma crise gestada desde muito tempo.

19. ZANINI, Walter. Yolanda Mohalyi. In: *VIII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965. p. 115-6. Catálogo geral de exposição.

Em 1965, durante a solenidade de inauguração da Bienal de São Paulo, um incidente denunciou a repressão em curso, mal que logo atingiria em cheio o meio cultural. Maria Bonomi e Sérgio Camargo, premiados respectivamente como os melhores em gravura e escultura, entregaram uma carta ao presidente da República, marechal Castelo Branco – que fora cortar a faixa –, em que se pedia a libertação de quatro intelectuais presos pela polícia do recém-instaurado regime militar. Outro premiado, o italiano Alberto Burri, também chocou o público, mas por razão diversa. Recobertos por estopa e plásticos queimados, seus “quadros” provocaram indignação nos visitantes. As feridas abertas no suporte tradicional da pintura sucediam às telas cortadas a navalha, apresentadas por Lucio Fontana, na Bienal de 1959. Na época, poucos perceberam que a recorrente agressão à pintura anunciava o fim da utopia modernista.

Para os neoplasticistas, como Mondrian, a pintura passaria a integrar a arquitetura e, por fim, a vida da cidade. Dentre os norte-americanos, Pollock, mais que qualquer outro, percebeu a necessidade de expandir o campo da pintura. Praticou a *action painting*, quase um balé em torno da tela estendida sobre o chão. Deixou de usar cavalete, paleta ou pincéis, preferindo facas, colheres de pedreiro, bastões e tinta industrial, por vezes misturada com areia ou vidro moído. Sua pintura era direta, sem desenhos preparatórios, parecendo não ter começo nem fim. Outros pintores não chegaram a tanto. No Brasil, Yolanda foi dos primeiros a adotar os grandes formatos. Ela, que tivera formação acadêmica, aderiu ao ataque direto à tela e a uma pintura alheia à linha do horizonte e à centralidade do motivo. O conjunto de 24 telas que apresentou na sala especial da Bienal de 1965 denotava uma energia até então desconhecida em sua obra. Essa nova dinâmica advinha de movimentos largos, sintonizados com os ritmos do corpo, que, na tela, produziam extensas massas de cor sobre as quais incidiam curvas generosamente abertas.

O já mencionado *retard* em relação ao andamento da arte internacional não demorou a se fazer sentir: justo quando a pintura abstrata de Mohalyi atingia sua maior potência, o expressionismo abstrato era ultrapassado pela nova figuração na cena internacional. A

regra dominante no meio artístico era fazer prevalecer a tendência emergente em detrimento da já consagrada. Essa operação escapava cada vez mais aos intelectuais, passando a ser manipulada por interesses políticos e comerciais. Em 1964, houve uma virada espetacular: a premiação de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza significou uma mudança de paradigma, a confirmação da hegemonia da cultura norte-americana, mas não mais sob a égide do abstracionismo, e sim da *pop art*. A 9ª Bienal de São Paulo – da qual Yolanda ainda participaria –, repercutindo a consagração do movimento na Europa, deu grande destaque à representação dos Estados Unidos, passando para a história como “a Bienal da pop”. Numa vasta sala fechada, instalou-se o *Ambiente USA: 1957–1967*, onde foram exibidos trabalhos de Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol e outros artistas do time da galeria de Leo Castelli. Para dar maior respeitabilidade à arte desses inovadores, foi apresentada uma extraordinária retrospectiva de Edward Hopper, falecido naquele ano. Apesar do esforço do curador, a visão melancólica desse precursor sobre a vida norte-americana destoava da ambiguidade com que os jovens talentos tratavam o *american way of life*. Entretanto, não eram os sentimentos que estavam em jogo. O que se propunha nessa retomada da figuração era restabelecer a conexão da arte com a vida, em oposição ao distanciamento do artista da realidade social defendido pelos teóricos do abstracionismo. A novidade era que o artista pop não via em seu horizonte o mundo natural, mas o mundo da mercadoria. Quanto aos suportes e materiais, a *pop art* dava sinal verde para o vale-tudo.

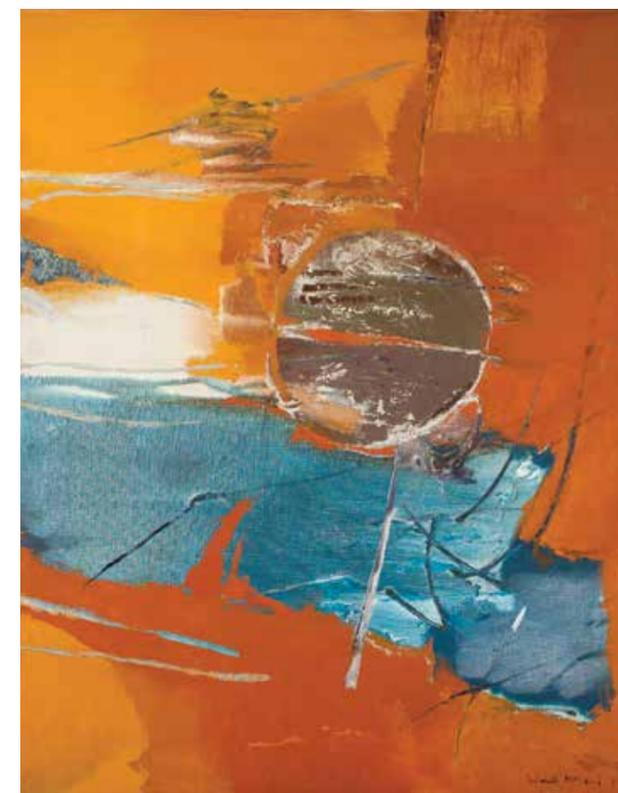
Em contraste com a liberalidade experimentada no campo artístico, no Brasil, o endurecimento do regime militar confirmava os prognósticos mais sombrios. A intolerância crescente do governo caminhava rapidamente para o obscurantismo: enquanto o políptico *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, do brasileiro Quisak Jr., era considerado ofensivo pelo uso do pavilhão nacional, o norte-americano Jasper Johns ganhava, paradoxalmente, um dos prêmios da Bienal de 1967, por sua obra *Three Flags* [Três bandeiras], composta de três bandeiras norte-americanas. A desorientação da crítica brasileira era patente: tanto tempo para entender

as vanguardas históricas, tanto esforço para assimilar a sucessão dos “ismos”, e tudo parecia desmoronar perante a pop e o uso de recursos tecnológicos na arte. Prova é que o júri da 9ª Bienal, talvez com medo de errar, deixou passar tudo, o bom e o ruim, e “selecionou” 451 artistas para representarem o Brasil. As prodigiosas transformações que a cultura de massa operava punham em questão a arte, suas finalidades e até mesmo sua sobrevivência. Mário Pedrosa, dos críticos, o mais lúcido e preparado, escrevendo em Cabo Frio, em 1970, vaticinou:

A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. [...] Não há mais lugar nesta sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não ambiguidade. Por ter ficado elitista, sem o querer, Mondrian queria que a arte morresse para que a vida mesma na sociedade assumisse as suas funções. Klee queria que o povo a sustentasse – ela saiu da ordem do dia, foi rebaixada a uma atividade intimista de clube fechado. Uma “arte pós-moderna” se inicia.²⁰

Embora a crise rondasse também a Bienal de Veneza, o certo é que, ao se aproximar o final da década, a situação da Bienal de São Paulo se agravou. Em resposta ao cerceamento das liberdades democráticas pelo Ato Institucional n. 5, de 1968, seguiu-se o boicote à sua décima edição, tão amplo que dificultou a montagem da exposição, tantas foram as delegações e os artistas ausentes, em protesto à repressão política. Abalada em seu prestígio internacional e internamente pressionada pela censura, a Bienal de Ciccillo via esvaír-se a fama acumulada em duas décadas de existência.

A carreira de Yolanda Mohalyi não sofreu com essas turbulências. Na década de 1970, sua atuação mais significativa se deu fora do país, com exposições individuais nos Estados Unidos. Em 1976, ano em que o MAM-SP realizou uma grande retrospectiva de sua obra, ela voltaria à Bienal para participar da Sala Brasília. Sua última contribuição à instituição aconteceu em 1977, justo quando a “era Matarazzo” chegava ao fim. Com o falecimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Conselho de Arte e Cultura da Bienal ga-



Sol e sombra, 1971 [p. 200]

nhou pela primeira vez poder deliberativo. Coube a seus integrantes – Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valladares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi – definir os núcleos temáticos da grande mostra internacional. O simples enunciado dos temas já dá a dimensão inovadora da proposta: Arqueologia Urbana, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Videoarte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte da Obra, Arte Não Catalogada. Outra novidade foi admitir a convivência de modalidades tradicionais como a pintura, com instalações e outros meios de expressão, seja vídeo, música, teatro etc., no interior de um mesmo núcleo. Estavam lançadas as bases de uma reforma estrutural que compreenderia a extinção do júri de seleção e a chegada do curador, o primeiro deles, o professor Walter Zanini, em 1980.

20. PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Op. cit., p. 308.



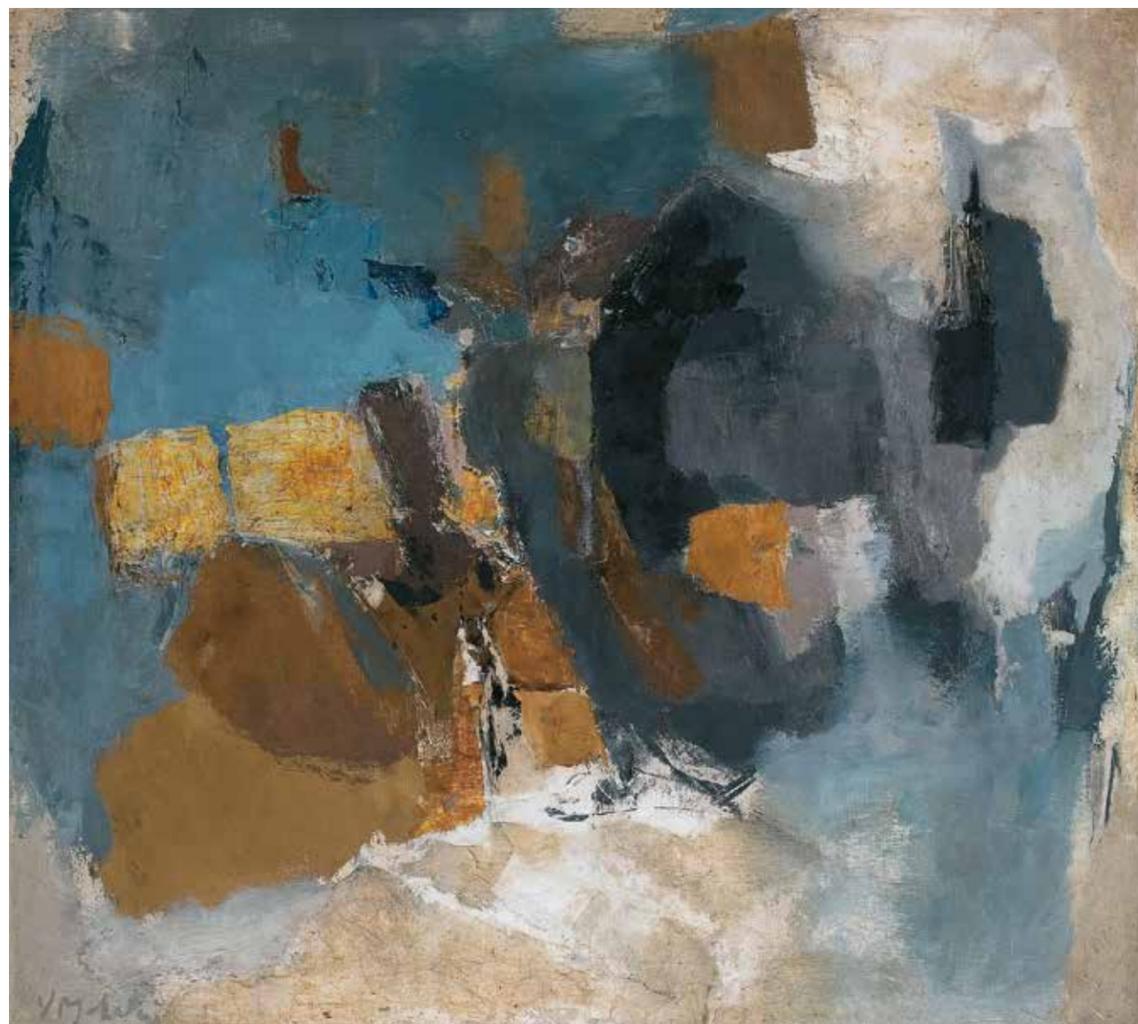
Sem título, s.d.
Óleo sobre tela, 112 x 103 cm
Coleção particular, São Paulo



Composição com fundo azul, 1961
Óleo sobre tela, 132 x 264 cm
Coleção Gustavo Halbreich, São Paulo



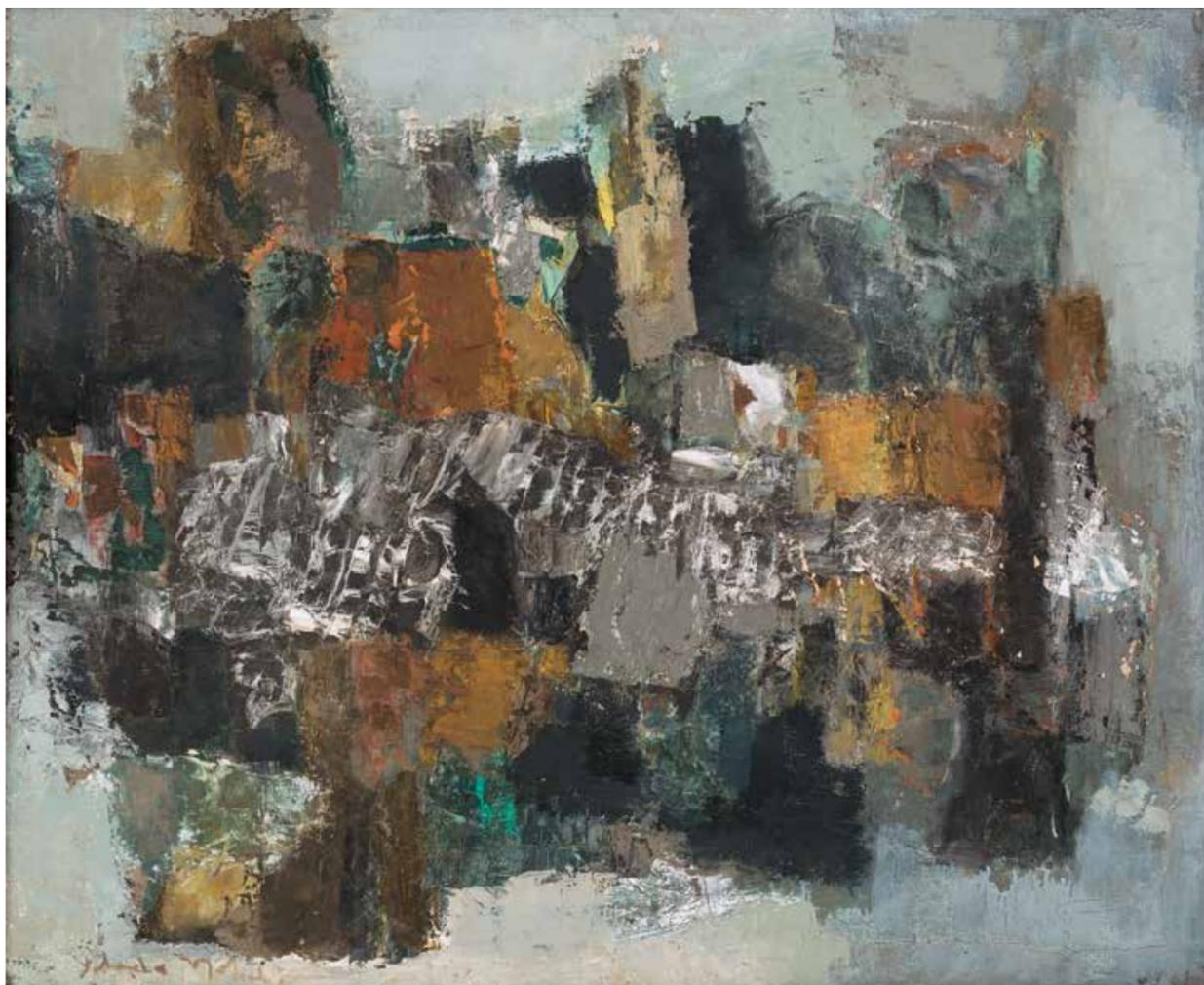
Composição com fundo azul, 1961
Óleo sobre tela, 132 x 264 cm
Coleção Gustavo Halbreich, São Paulo



Abstrato, s.d.
Óleo sobre tela, 99 x 109 cm
Coleção Julio Landmann, São Paulo



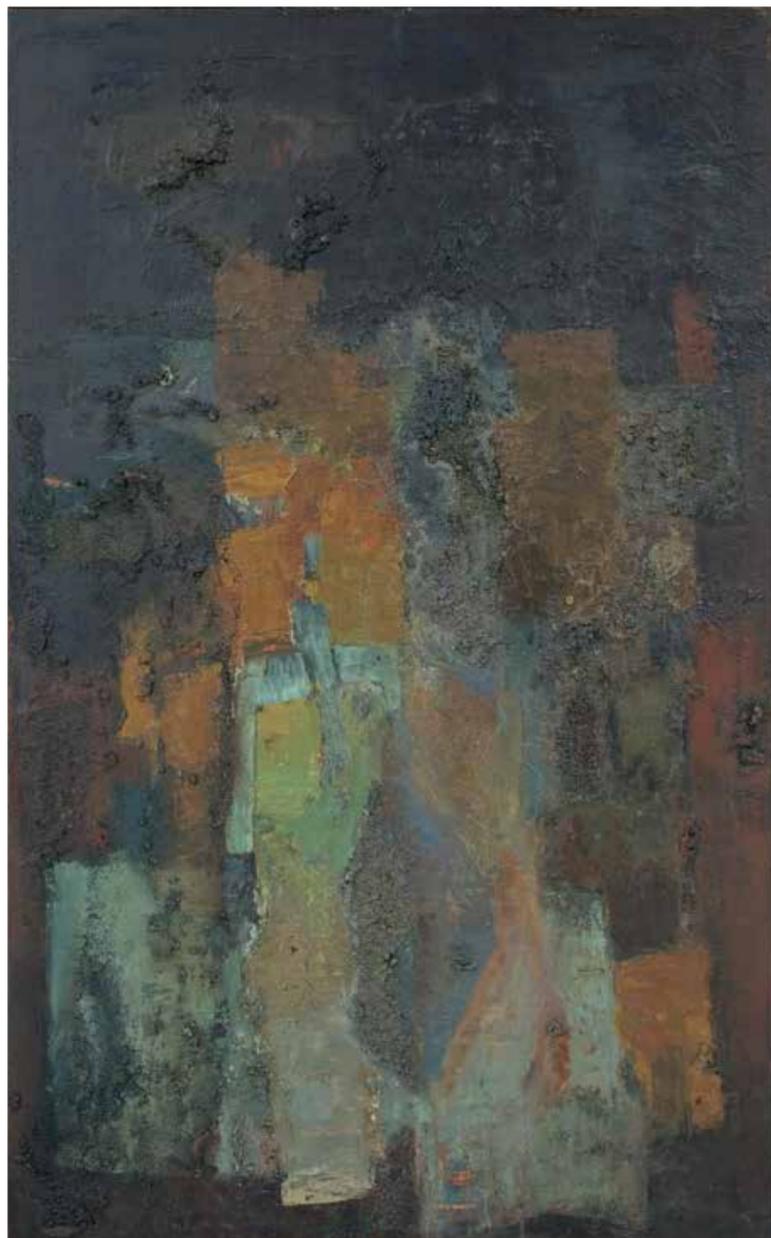
Sem título, 1965
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm
Coleção particular, São Paulo



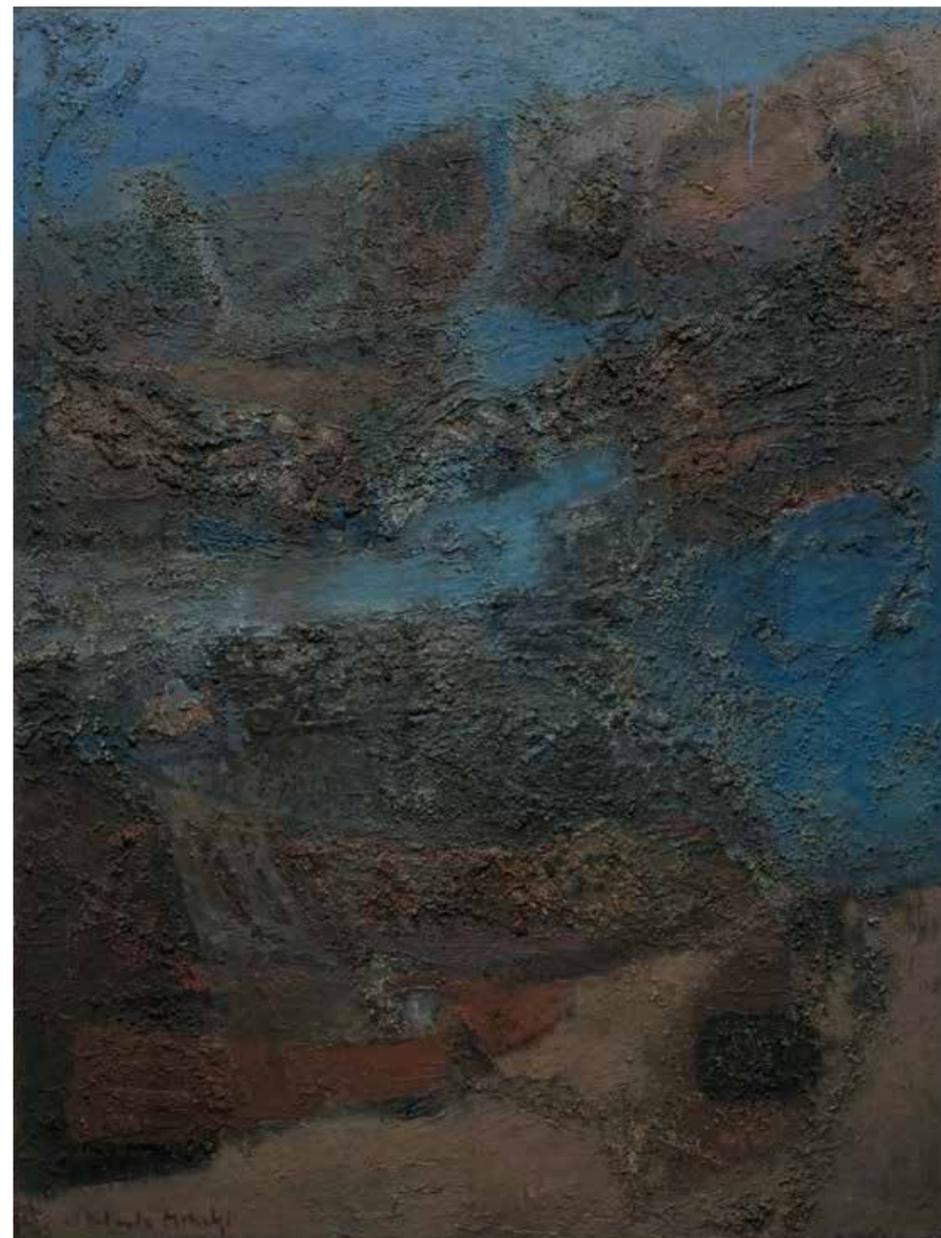
Sem título, 1960
Óleo sobre tela, 80,6 x 99,6 cm
Coleção particular, São Paulo



Pedras e vapores, c. 1960
Óleo sobre tela, 91,5 x 144 cm
Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro



Sem título, déc. 1960
Óleo sobre tela, 130 x 81 cm
Coleção particular, São Paulo



Abstrato azul – Lunar, déc. 1960
Óleo sobre tela, 130 x 100 cm
Coleção particular, São Paulo



Composição marrom, s.d.
Óleo sobre tela, 140 x 105 cm
Coleção particular, Alemanha



O grande disco branco, déc. 1960
Óleo sobre tela, 130 x 150 cm
Coleção particular, São Paulo

Sem título, s.d.
Óleo sobre tela, 161,5 x 181,5 cm
Coleção Fundação Bienal de São Paulo

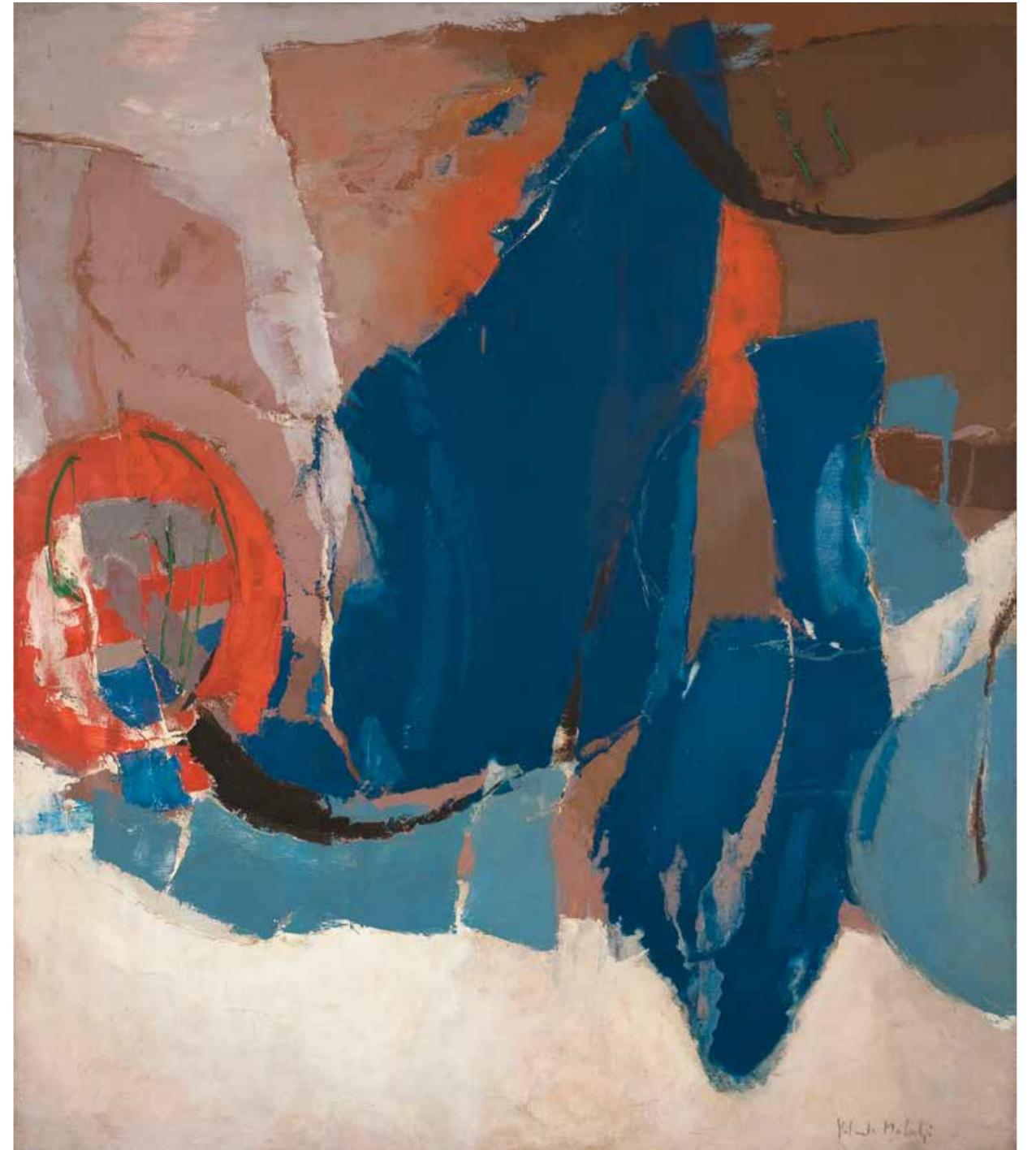




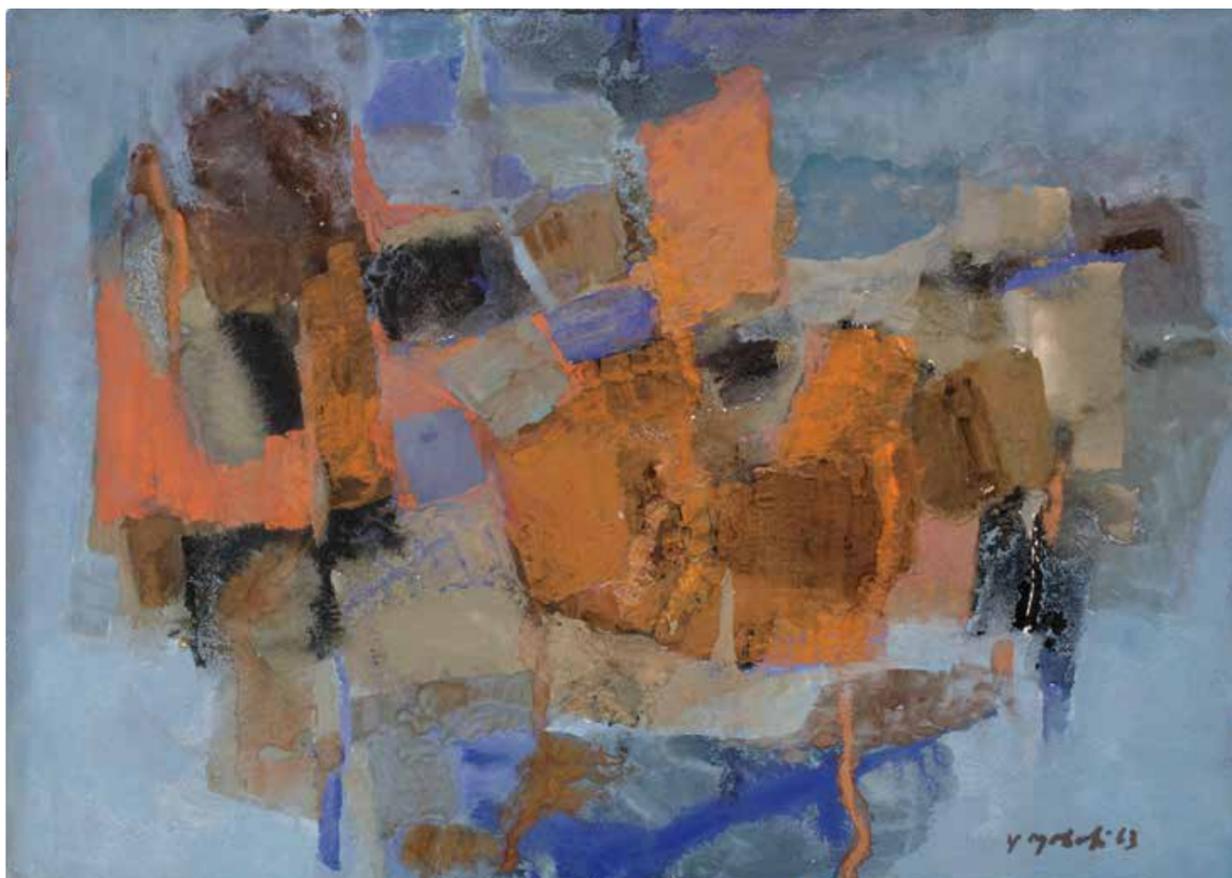
Composição em vermelho e azul, déc. 1960
Óleo sobre tela, 116 x 81 cm
Coleção particular, São Paulo



Composição, 1961
Óleo sobre tela, 120 x 150 cm
Coleção particular, São Paulo



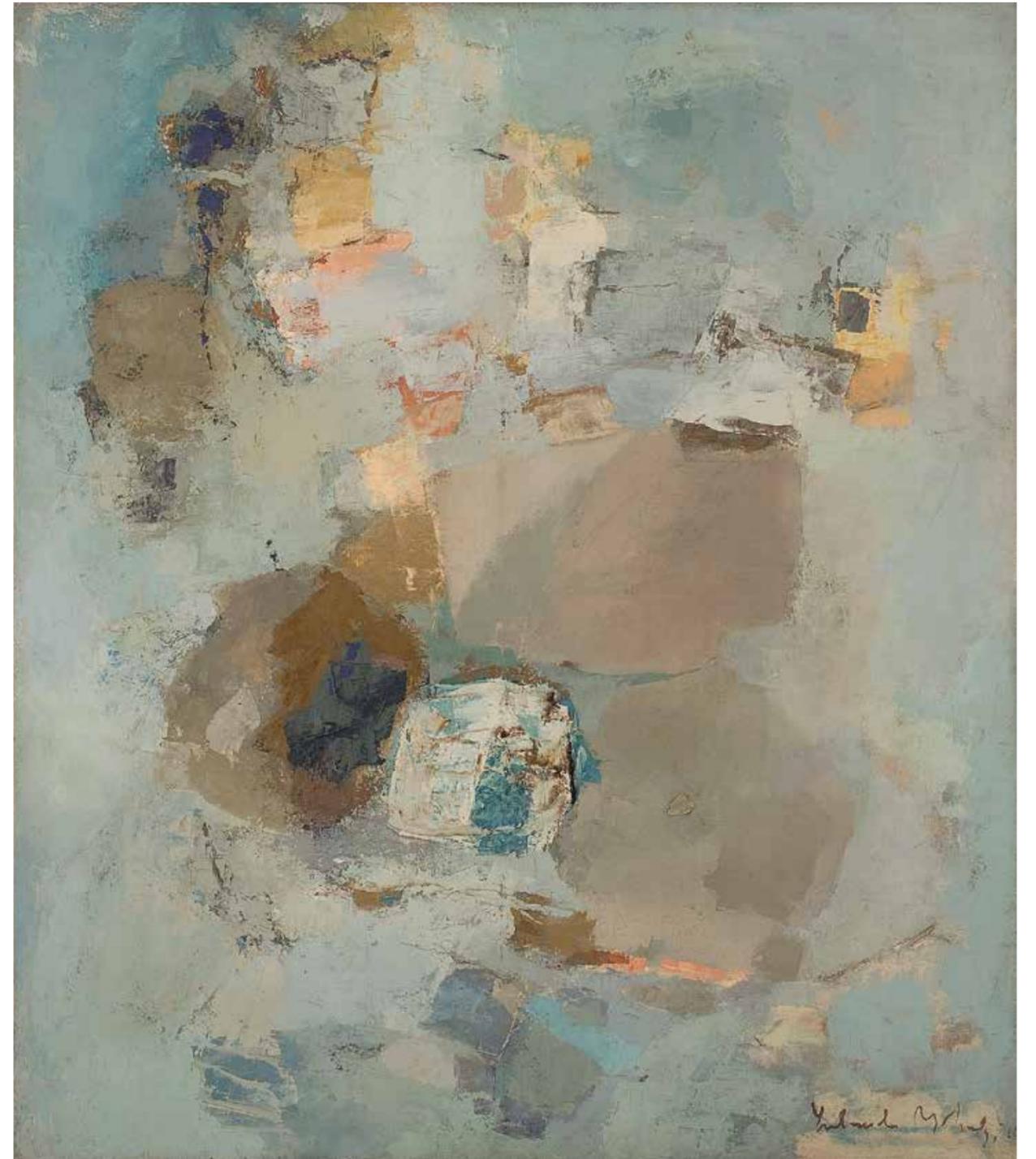
Abstrato em azul, déc. 1960
Óleo sobre tela, 150 x 130 cm
Coleção particular, São Paulo



Composição azul e laranja, 1963
Guache sobre papel, 50 x 70 cm
Coleção particular, São Paulo



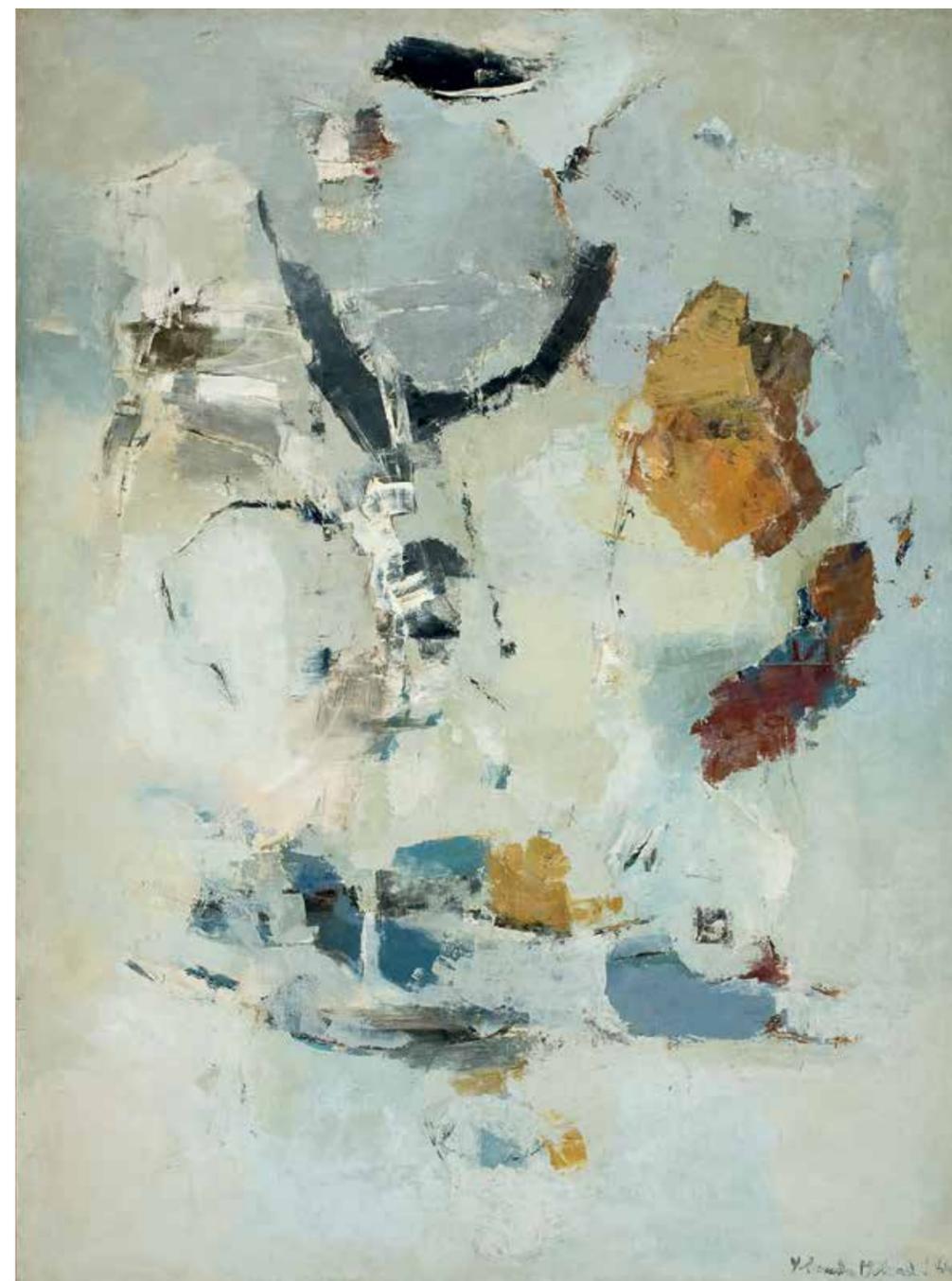
Abstrato em amarelo, s.d.
Óleo sobre tela, 90 x 131 cm
Coleção particular, São Paulo



Abstrato, 1964
Óleo sobre tela, 150 x 130 cm
Coleção Ricard Akagawa, São Paulo



Abstrato cinza, 1964
Óleo sobre tela, 92 x 92 cm
Coleção particular, São Paulo



Sem título, 1964
Óleo sobre tela, 200 x 150 cm
Coleção Fulvia Leirner, São Paulo



A grande viagem, 1966
Óleo sobre tela, 173,5 x 198,5 cm
Coleção particular, São Paulo



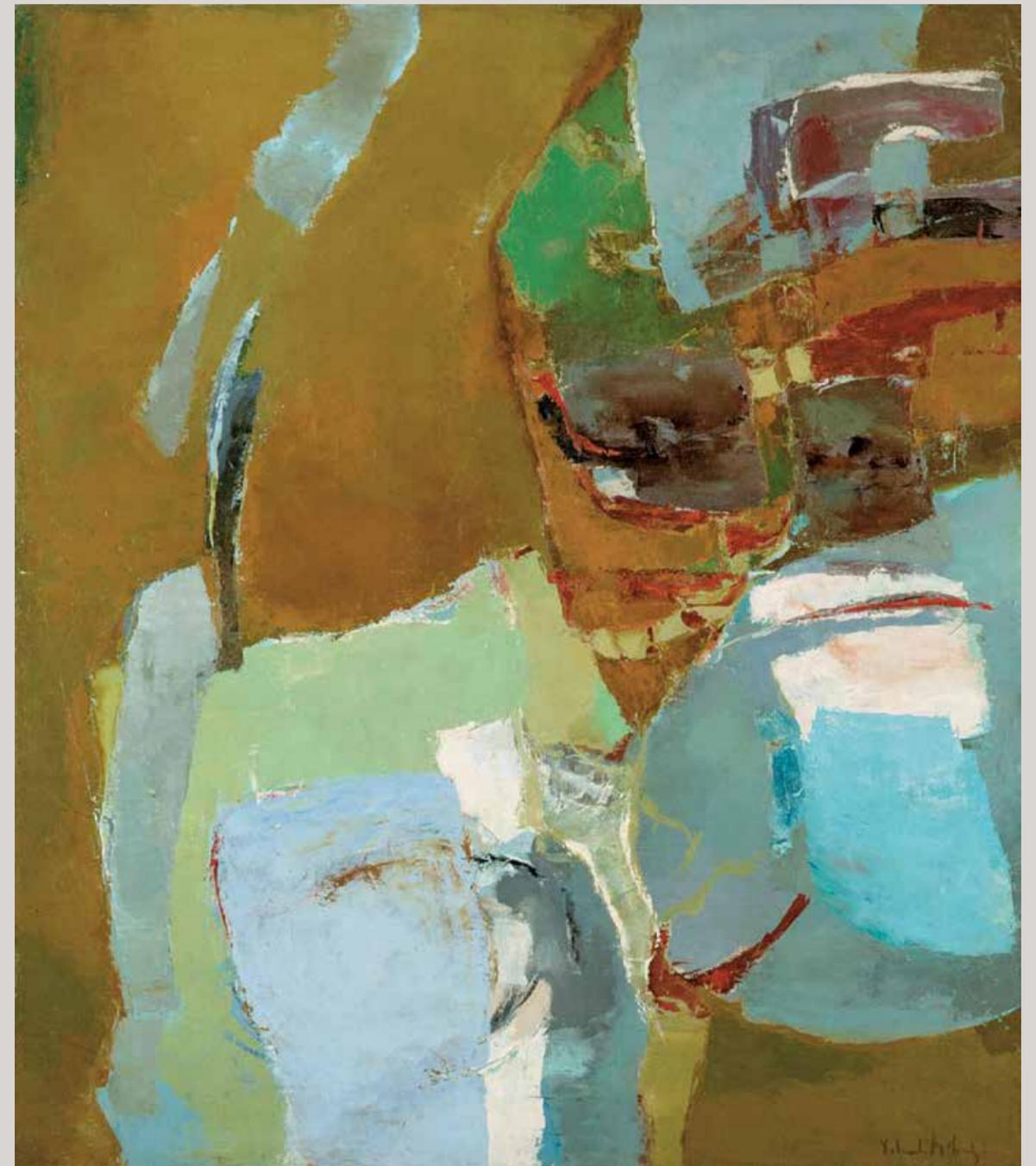
Pintura III, déc. 1960
Óleo sobre tela, 130 x 100 cm
Coleção Israel Vainboim, São Paulo



Composição verde/terracota, s.d.
Óleo sobre tela, 99,5 x 129 cm
Coleção particular, Alemanha



Viagem, 1967
Óleo sobre tela, 85 x 150 cm
Coleção Stella Teixeira de Barros, São Paulo



Gaia, 1969
Óleo sobre tela, 150 x 130,5 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo
Doação da artista



Yolanda em seu ateliê, São Paulo, déc. 1970

Voando alto...

Yolanda não conheceu o prolongado declínio tão comum aos que envelhecem. Aos sessenta anos, continuou produzindo e tocando a vida com invejável energia. A maturidade lhe assegurou maior liberdade, tanto na criação artística como no campo pessoal. Sua pintura se beneficiou da experiência acumulada ao longo dos anos, o que levou Paulo Mendes de Almeida, em 1970, a ver sua fase derradeira como uma “cristalização” das pesquisas anteriores. Entusiasmado, o crítico chegou a dizer que sua arte atingira um estágio “triunfal”. De fato, seu discurso plástico fluía “sem balbucios, sem meias palavras”.¹ Tal domínio técnico assegurou à pintora uma numerosa e extensa produção, toda ela de qualidade, feito raro na arte brasileira.

Dos quadros de pequeno formato – inscritos nos gêneros tradicionais da arte (retrato, natureza-morta e paisagem) – ela evoluíra para os gestos largos e as formas expandidas nas grandes telas abstratas. Nessa passagem para o abstracionismo, Mohalyi não esteve só. Fez parte de uma tendência que, na esteira de movimentos norte-americanos e europeus, foi dominante na arte brasileira no princípio da década de 1960. Posterior à irrupção construtiva que tornou ultrapassada a pintura temática, a abstração expressionista corresponderia, no Brasil, à tentativa de consolidação de uma cultura pictórica, num momento em que o abalo dessa tradição já se fazia sentir em Londres, Nova York e Paris. Nesses centros, a arte se voltava para as massas, absorvendo seus ícones, adotando seus procedimentos e meios de produção: surgia um realismo de apropriações e reciclagens, de livre associação de materiais e temas, dian-

1. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Yolanda Mohalyi*. Campinas: Galeria Girassol, 1970. Catálogo de exposição.

te do qual o abstracionismo de Yolanda, e de outros pintores de sua geração, deixou de ser vanguarda para se converter num baluarte de resistência da pintura. Com o avanço do pop internacional, o esforço de consolidação da pintura moderna empreendido no Brasil desde o modernismo dos anos 1920 foi posto em xeque. Concomitante, a ideia de que a modernização do país iniciada no pós-guerra evoluiria dentro da normalidade foi ultrapassada pelos fatos. O golpe militar de 1964 veio acabar com o interregno democrático. A instalação de um regime autoritário pôs fim à utopia modernista justo quando ela parecia triunfar com a inauguração da nova capital do país, Brasília.

Nos últimos anos da década de 1960, com as grandes manifestações de rua explodindo em todo o mundo, a mudança de paradigma se tornou cada vez mais evi-



Abertura da exposição de Yolanda Mohalyi no Brazilian-American Cultural Institute, Washington, 1974. José Neistein e a artista

dente. Jovens contestadores confrontavam o *establishment* político e cultural, defendendo uma profunda revolução de princípios. Essa rebeldia teve na arte um de seus motores. Muitos artistas se posicionaram contra o tratamento da obra de arte como mercadoria e a favor de proposições efêmeras, como *happenings* e *performances*, atividades que envolviam a participação do público. Nessa derrubada de valores, as categorias tradicionais da arte perderam validade. A pintura de cavalete tornou-se anacrônica, embora a percepção desse fato tenha ocorrido lentamente, por conta dos *revivals* e do mercado, que continuou comercializando quadros. Para os pintores maduros e com carreira feita, como Yolanda Mohalyi, Iberê Camargo e Arcangelo Ianelli, abandonar os pincéis era impensável.

Pintar, para Yolanda, era fruto de conhecimento acumulado, de erudição. Em nenhum momento pintou impulsivamente. Nela, o senso da composição estava introjetado que seus gestos, aparentemente espontâneos, eram orientados por noções de equilíbrio e harmonia advindos da familiaridade com a tradição pictórica. Em seus quadros abstratos, há sempre uma estrutura subjacente às formas que, à primeira vista, parecem evoluir livremente. Há muito de construção nessa pintura. A tinta aplicada com espátula sugere relevos, rasgos, massas e vazios. Essa paisagem virtual se assemelha à visão de corpos celestes flagrados no firmamento. São manchas de cor sem contornos definidos cuja riqueza advém da exploração incansável das escalas cromáticas, desde a saturação dos matizes até a sutileza das aguadas.

Em sua última fase, Mohalyi pintou suas maiores telas. Com profissionalismo, enfrentou exposições no exterior e gozou prolongadas estadias fora do Brasil. Foi um tempo de fortes emoções, até porque, entre um sucesso e outro, perdeu seu marido. O falecimento de Gabriel deixou-a profundamente abalada. Ainda assim, procurou manter a rotina. Tinha amigos, dentre eles alguns alunos, que considerava como parte da família. No cotidiano, para além do trabalho, havia a música

e uma profunda religiosidade que reservava para os momentos de solidão. Em 1976, assistiria emocionada à montagem da grande retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

As exposições nos Estados Unidos

O professor José Neistein acabara de chegar a Washington para dirigir o Brazilian-American Cultural Institute,² quando soube que os quadros de Yolanda apresentados na Galería Mer-Kup, na Cidade do México, estavam ainda na capital mexicana. Percebeu logo que, se conseguisse trazer a mostra para Washington, iniciaria sua gestão com um grande evento. Dirigiu-se então ao embaixador Mozart Gurgel Valente Jr. e propôs a vinda da exposição para o instituto. O embaixador entrou em contato com o ministro das Relações Exteriores do Brasil, Mário Gibson Barbosa, que aprovou imediatamente o projeto, pois admirava a pintura de Yolanda. E mais, o Itamaraty assumiria os custos da mostra.

A partir daí, tudo se desenrolou com rapidez. Neistein telefonou a Yolanda para lhe dar a boa notícia. De pronto, ela se comprometeu a estar presente na montagem da exposição. Entretanto, quando as telas chegaram à capital dos Estados Unidos, verificou-se que eram grandes demais para a sala do instituto. A necessidade de superar essa dificuldade acabou por favorecer o projeto. José Neistein procurou a George Washington University, que, diante da qualidade das obras e do patrocínio da embaixada do Brasil, respondeu positivamente, oferecendo o amplo espaço da Dimock Gallery para a apresentação da pintora brasileira. Dias antes da abertura, Yolanda chegou para ajudar. A empatia entre Neistein e Yolanda foi instantânea.

Foi aí que a conheci. Imediatamente, o relacionamento foi bom, muito cordial. O diálogo que nasceu naquele momento foi o diálogo que mantive com ela até o seu desaparecimento. O trabalho de instalação da exposição revelou sua sensibilidade para com todos os aspectos da



Helen Frankenthaler (Nova York, 1928 – Darien, 2011). *Mountains and Sea* [Montanhas e mar], 1952, óleo e carvão sobre tela, 220 x 297,8 cm National Gallery of Art, Washington

montagem, sensibilidade muito acurada para os problemas de acabamento, proporção, iluminação, altura, nível do campo visual etc. Tudo nela era algo muito assimilado, muito seguro. Ela sabia exatamente o que queria.³

A exposição foi um grande sucesso. Alguns quadros foram adquiridos por colecionadores norte-americanos. Um deles foi comprado pela escultora Irene Hamar, brasileira, que na ocasião morava em Nova York, onde abria uma galeria voltada para a arte latino-americana. Aproveitando a presença de Yolanda, Irene propôs levar a exposição para a Iramar Gallery, situada na rua 81, em Nova York. Ficou acertado que além das telas não vendidas na Dimock Gallery, iriam os guaches pintados por Yolanda durante sua permanência em Washington. No geral, a receptividade à sua obra não poderia ter sido melhor. As muitas vendas e a possibilidade de conhecer melhor a abstração produzida naquele país fizeram desse primeiro contato profissional com os Estados Unidos uma experiência altamente estimulante. Ao fim da estadia, Neistein sugeriu que ela voltasse a Washington, desta vez para expor no instituto. Animada pelo convite, Yolanda chegou a São Paulo decidida a passar uma longa temporada na capital norte-americana, a fim de preparar a futura exposição.



Mergulho ocre (detalhe), 1971 [p. 196]

Só pôde retornar aos Estados Unidos três anos depois. Nesse intervalo de tempo, seu ritmo acelerado de trabalho foi interrompido pelo falecimento de Gabriel, seu marido, em 1973. Seu profundo pesar repercutiu na pintura como veremos à frente, mas não esmoreceu. Com a determinação que lhe era peculiar, prosseguiu em sua carreira, enfrentando novos desafios.

Em 1974, alugou por alguns meses o apartamento de um tradutor e intérprete que ficaria ausente de Washington por um longo período. Com poucos recursos, converteu o espaço vazio num lugar habitável: “uma mesa, duas cadeiras, uma cama, um cavalete, uma toalha artesanal de um bordado popular húngaro e um vaso de flores foram suficientes para transformar aquele apartamento num palácio”.⁴ Ali, pintou guaches de dimensões adequadas ao modesto pé-direito do instituto. Como de costume, trabalhava ao som de música clássica. Por vezes, ouvia de enfiada as nove sinfonias de Beethoven ou as cantatas de Bach, em outros dias, uma determinada ópera era ouvida em várias versões. Segundo Neistein, Yolanda detinha “o pleno poder dos recursos da arte de pintar”. O domínio da técnica permitiria que sua pintura surpreendesse a cada momento o observador.

2. José M. Neistein dirigiu o Brazilian-American Cultural Institute (Baci) de 1970 a 2008, quando as atividades da organização foram encerradas. O instituto, sediado em Washington, D.C., foi criado em fevereiro de 1964, pelo Ministério de Relações Exteriores e por um grupo de parlamentares e profissionais liberais norte-americanos, com a finalidade de estreitar o relacionamento entre o Brasil e os Estados Unidos no período posterior à Revolução Cubana.

3. NEISTEIN, José M. Entrevista sobre Yolanda Mohalyi concedida a Lucia Bortolo de Rezende. São Paulo, 12 set. 1979. Arquivo pessoal da entrevistadora.

4. Idem.



Tomie Ohtake (Kioto, 1913 – São Paulo, 2015)
Sem título [Abstração em branco e cinza], 1961, óleo sobre tela, 65,5 x 75 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de José Villela e Carlos E. Marcondes de Moura, 1978

E quando o espaço parece que vai evoluir placidamente, um escorrimento fino, de ignorada origem e inesperado rumo, se incumbe de inquietar o olho e de obrigar nossa percepção a reformular o esquema ao qual já se ia acomodando.⁵

Foi um tempo extremamente gratificante. Sem negligenciar o trabalho, Yolanda usufruiu do ambiente cultural de Washington na companhia do amigo José Neistein. Juntos frequentaram concertos e museus. Entre eles, a conversa ia da apreciação da arte do passado à especulação sobre os novos rumos da arte contemporânea. Em visita às coleções públicas norte-americanas, Yolanda teve oportunidade de rever a obra dos grandes do expressionismo abstrato – Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning – e pôde ver de perto a pintura de Helen Frankenthaler, da segunda geração de abstratos, com a qual tinha muita afinidade. Segundo Neistein, Mohalyi admirava a liberdade gestual de Pollock, que viu pela primeira vez na Bienal de São Paulo, mas não conseguia se identificar com seu total informalismo.

5. NEISTEIN, José M. Yolanda Mohalyi. In: *XI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971. p. 208. Catálogo geral de exposição.

6. NEISTEIN, José M. Entrevista sobre Yolanda Mohalyi concedida a Lucia Helena Bortolo de Rezende. Op. cit.



Cosmo, s.d., óleo sobre tela, 110 x 118 cm
Coleção particular, São Paulo

Havia dentro de Yolanda, dentro do lirismo, dentro da soltura, dentro da riqueza cromática de sua obra, um rigoroso sentido de forma que a impedia de admirar irrestritamente Pollock. [...] Em Frankenthaler, via aspectos que procurava elaborar e aprofundar em sua própria arte...⁶

A escala da pintura norte-americana acabou por contagiar Mohalyi. De regresso a São Paulo, ela iria se aventurar em superfícies cada vez maiores. Nessa fase, pintaria telas de grande envergadura, talvez as mais significativas de sua carreira.

Importante assinalar ainda a realização de individual da artista na Danna Center Art Gallery da Loyola University de New Orleans, no início de 1975. O catálogo traz texto de apresentação de José Neistein, que também foi curador da coletiva *The Art of Brazil*, em pauta, em meados do mesmo ano, no Tennessee Fine Arts Center at Cheekwood, Nashville. Dessa última, Yolanda participou com dois óleos, ao lado de Niobe Xandó, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Ivan Serpa e outros brasileiros.



Sheila Brannigan (Chester, 1914 – Londres, 1994)
Pintura I, 1962, óleo sobre tela, 120 x 149,9 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A consolidação do moderno

Num meio já familiarizado com a arte moderna, a década de 1970 foi, para Yolanda, de consagração. Em época de censura aos conteúdos ideológicos no Brasil pós-1964, a inexistência de temas polêmicos em sua pintura favoreceu a circulação e a venda de seus quadros. Em 1971, participou da 11ª Bienal de São Paulo, com uma sala especial. Comemoravam-se os 20 anos de existência da Bienal. Ao comparar seus trabalhos de então com os produzidos pouco tempo atrás, José Neistein notou que “à marcada articulação anterior sucedeu-se grande soltura formal, e essa soltura fez-se acompanhar da intensificação do processo de sutileza cromática”.⁷ Yolanda entrava em sua última fase, fase em que a luminosidade difusa percorre extensões que mais parecem recortes de um campo infinito. Nesse mesmo ano, conquistou o Prêmio de Aquisição do Salão Paranaense. Em São Paulo, apresentou individual na Galeria Cosme Velho e vários trabalhos no Hotel Hilton, em exposição organizada pela Chelsea Galeria de Arte.

Há duas décadas de sua inauguração, a Bienal de São Paulo seguia sendo o único evento cultural da Amé-

7. NEISTEIN, José. Yolanda Mohalyi. In: *XI Bienal de São Paulo*. Op. cit.



Abstrato cinza (detalhe), 1964 [p. 164]

rica Latina com repercussão internacional. Entretanto, na ocasião da comemoração de seu vigésimo aniversário, seu prestígio estava abalado. Prosseguia o boicote das comunidades artísticas nacional e internacional à repressão política em curso no país. Para agregar respeitabilidade à representação brasileira, a comissão técnica decidiu pela apresentação de doze salas especiais ocupadas por uma seleção de premiados em edições anteriores, entre eles Iberê Camargo, Manabu Mabe, Wega Nery, além de Yolanda Mohalyi e outros. Diante da crise institucional, os artistas e intelectuais brasileiros estavam divididos. Muitos optaram por não aderir à Bienal em repúdio ao governo ditatorial que a sustentava, enquanto outros, alheios às implicações políticas da adesão, aceitaram participar. A ambiguidade vivida no momento estava presente até mesmo em sua comissão técnica, que reunia os críticos Antônio Bento e Geraldo Ferraz e o arquiteto Sérgio Ferro, militante de esquerda, preso em 1970, antes da abertura da mostra.

Nesse período, a burguesia nacional, frequentemente associada aos interesses do capital norte-americano no Brasil, adquiriu quadros de autores como Mohalyi,

Mabe, Ianelli e outros abstratos para suas empresas e residências. Os bancos e as grandes companhias, estimulados pela boa fase da economia brasileira, passaram a investir na formação de acervos de arte destinados à ornamentação de seus escritórios – era prestigioso e não deixava de ser um acréscimo de patrimônio. Nas moradias, as pinturas funcionavam como signo de distinção social, diferenciando os *living rooms* da alta sociedade das salas da pequena burguesia, onde tudo girava em torno do aparelho de televisão. Para atender a esse mercado emergente, surgiram novas galerias e leilões de arte e, conseqüentemente, a gradual profissionalização dos agentes culturais. Como já foi dito, no processo de construção de uma história da arte moderna no Brasil, os museus tiveram papel relevante. Por meio de exposições antológicas e publicações, eles contribuíram para a consolidação do primeiro modernismo e seguiram legitimando os talentos emergentes no pós-guerra.

Nessa empreitada, o Museu de Arte Moderna de São Paulo teve papel de destaque. A sugestão de se fazer uma retrospectiva da obra de Yolanda partiu do MAM. Entretanto, quando se abordava o assunto, ela desconversava. Associava retrospectiva a fim de carreira. Estava num bom momento e colhia os frutos de quase cinquenta anos de trabalho árduo. Em 1968 e 69 participou de exposições no Banco Lar Brasileiro, sucursal do Chase Manhattan Bank em São Paulo. Em 1969, o Chase convidou Yolanda para a comemoração dos dez anos de existência de sua coleção em Nova York. Em 1972, a artista teve sua imagem associada à do Banco Lar em publicidade divulgada nos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Um artista se prestar a esse tipo de promoção era coisa incomum. Para Yolanda, participar dessa propaganda fazia sentido. Afinal, desde 1963 ela tinha obras na coleção do banco nova-iorquino e em sua sucursal no Brasil. Daí a se sentir “a própria Cinderela”, fica por conta do exagero publicitário...

Os episódios narrados ilustram a penetração do abstracionismo informal entre colecionadores e empresários nas décadas de 1960 e 70, período em que a arte moderna deixava de ser vanguarda para se integrar à história.

Um dia, um famoso colecionador americano viu os quadros desta artista. Foi aí que tudo começou...

Foi em 1963 que Yolanda Mohalyi, nascida no Budapeste, com várias prêmios internacionais, veio especial na última Bienal de São Paulo. O colecionador americano, que preferiu o anonimato, é um admirador de artistas modernos de todo o mundo. Um dia ele visitou o Brasil. Viu quadros de Yolanda. Admirou os quadros de Yolanda. Comprou quadros de Yolanda. Ela veio, viu. Ela conquistou. Aí o tempo foi passando. E um belo dia Yolanda recebeu um convite muito importante.

A galeria do colecionador americano, em Nova York, onde estão agora os quadros de Yolanda, comemorava 10 anos e ela estava entre os convidados especiais. O tempo era curto. O dinheiro bem. Hábitos como vestir roupas, não fumar e não beber muito de bebidas.

Um empreiteiro, rapidamente. Mas qual? Claro, no Banco Lar. Como todos os artistas e amantes da arte, Yolanda sabia que seus amigos aqui.

Sem que ela precisasse sequer colocar um pé fora do Agência do Banco Lar onde é cliente, não nos vemos no hora todos os seus problemas financeiros, providenciamos seus boletins cheques... E pronto, ela estava proposta para ir a Nova York participar do aniversário. PS. Ela se sentiu a própria Cinderela. (Se você também precisar de serviços bancários incomuns, venha ao Banco onde o tempo é diferente e que nós fazemos normalmente. Não há limitações para você um quadro de Yolanda).

Se suas necessidades bancárias são fora do comum, seu banco também deve ser

BANCO LAR BRASILEIRO S.A.

Publicidade do Banco Lar Brasileiro, 1972



Abstrato, déc. 1970, guache sobre papel, 48,5 x 36,5 cm. Coleção particular, São Paulo

Mais uma vez na Europa

Com maior autonomia desde que ficou viúva, Yolanda, depois da longa permanência nos Estados Unidos, quis rever a Europa. Em 1975, viajou em companhia da amiga e ex-aluna, a também pintora Irmgard Longman.⁸ Como sempre, as viagens eram feitas com economia e, por isso, dependiam da boa vontade de amigos e dos arranjos que Yolanda habilmente arquitetava. A primeira escala foi em Londres, onde as duas ficaram alguns dias num hotel modesto. Chovia e fazia frio. Compraram botas e calças boca de sino na Portobello Road, visitaram as galerias, almoçaram com o adido cultural brasileiro e, num fim de tarde, encontraram a pintora inglesa Sheila Brannigan,⁹ que havia vivido em São Paulo. Nas palavras de Irmgard, o encontro com Sheila, cuja pintura Yolanda muito admirava, foi inesquecível. Estavam num *pub* quando ela chegou. Vinha toda de preto, com um vestido comprido – a última moda entre os jovens contestadores de King’s Road –, chapéu de abas largas e um imenso xale vermelho. Sua figura, algo misteriosa, chamou a atenção de todos. E ainda mais quando começou a beber com a mesma desenvoltura dos homens. A figura da pintora e seus modos desinibidos eram a própria encarnação da mulher liberada, como defendia o movimento *Women’s Liberation*, tão em voga na época.

Deixando o inverno para trás, Yolanda e Irmgard chegaram a Paris no domingo de Páscoa. Ficaram por um mês no ateliê do pintor Wolf Reuther em Montparnasse, na rue de Maine, 14, enquanto ele estava em São Paulo, hospedado na casa de Yolanda, em razão da exposição que faria no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp).¹⁰ As duas amigas tinham uma rotina bastante comedida: comiam nos bistrôs do bairro e, quando não estavam em galerias e museus, visitavam amigos. Quando Liuba e Ernesto Wolf convidavam-nas para almoçar, era uma festa. Ela, renomada

da escultora, e ele, empresário com negócios no Brasil eram amigos de longa data. O apartamento do casal em Paris, se comparado à ampla residência que mantinham em São Paulo, era um *pied-à-terre* sofisticado e cosmopolita. Nele se respirava arte. Todos os espaços disponíveis estavam ocupados pela vasta coleção de peças africanas cujo exotismo se mesclava às extravagâncias da arte moderna. E a visita se estendia ao ateliê de Liuba, cujo jardim interno abrigava peças de bronze de sua autoria em notável contraste com o estilo clássico da arquitetura envolvente.

À noite elas raramente saíam. Era quando Yolanda se dedicava a pintar e ouvir música, conta Irmgard. Ocupava o quarto do dono da casa, onde havia uma enorme cama e espelhos por todos os lados. Sem se perturbar, ela trabalhava alternadamente em dois ou três guaches aos quais acrescentava nanquim ou cera. Agia com segurança e rapidez. Cultivava a secreta esperança de mostrar essa produção em Paris; entrou em contato com galerias e *marchands*. Nas palavras de Irmgard “ela procurou fazer uma exposição, mas isso não deu certo. As pessoas não estavam interessadas”.¹¹ A febre abstracionista havia passado, e sua obra não era suficientemente conhecida na Europa de modo que justificasse uma individual.

A pintora, entretanto, continuou expondo em São Paulo. Antes do fim do ano, um poderoso conjunto de 12 óleos e 17 guaches foi exibido na Galeria Alberto Bonfiglioli.

O balanço de uma vida

Aos olhos de muitos, o casamento de Yolanda teria sido infeliz. Entretanto, o abalo que sofreu com a morte do marido mostrou que, apesar das desavenças, havia solidariedade entre eles. Raramente apareciam juntos. Ela, figura conhecida no meio artístico; ele, sempre na retaguarda. Entretanto, os amigos e alunos que fre-

8. LONGMAN, Irmgard. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 10 maio 2007.

9. Sheila Brannigan (Chester, 1914 – Londres, 1994). Pintora nascida em Inglaterra, com formação na Suíça e na França, chegou ao Brasil em 1957, estabelecendo-se em São Paulo por cerca de dez anos. Nesse período, participou de várias edições da Bienal de São Paulo e recebeu o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Está entre os introdutores do abstracionismo não geométrico no Brasil.

10. Na exposição realizada no Masp, em abril de 1975, o artista apresentou 40 telas, 20 litografias, 15 gravuras em metal e três tapetes.

11. LONGMAN, op. cit.



J.M.W. Turner (Londres, 1775 – Chelsea, 1851)
Landscape with Distant River and Bay [Paisagem com rio e baía, à distância], c. 1840/1850, óleo sobre tela, 94 x 124 cm
 Tate Gallery, Londres

quentavam a casa da rua Juazeiro, no bairro do Sumaré, estavam habituados a ver Gabriel trabalhando como pedreiro, eletricitista e o que mais fosse necessário para finalizar a construção do imóvel, tarefa à qual se dedicou por quinze anos. Com auxílio de um servente, ele ergueu três andares destinados a moradia, ateliê (com pé-direito duplo) e dois apartamentos alugados para renda. Aos poucos, ele assumiu também as tarefas domésticas, deixando Yolanda livre para criar. Sua compensação era sair para dançar, o que fazia uma vez por semana para desgosto dela. Seja como for, o falecimento de Gabriel deixou-a deprimida, e esse estado de ânimo acabou por repercutir em sua obra.

Dora Ferreira observou que depois da perda do marido surgiram em seus quadros “certos escuros, certos cinzas que não havia antes, simbolizando provavelmente o tema da morte”.¹² De fato, a pintura de Yo-

landa, antes solar, tende a se tornar sombria. As formas esgarçadas e os escorridos sugerem um tempo que se esvai. A sutileza da matéria remete a um universo fugaz, em lenta expansão. O objeto dessa pintura é a luz. Nessa fase, a translucidez própria da aquarela se reproduz nas grandes telas a óleo. Essa proeza se realiza mediante a conjugação de acaso e intenção em obras em que o predomínio dos tons velados é entrecortado por aberturas luminosas. Resulta uma atmosfera de sonho, evocativa da grandiosidade do universo. As “paisagens cósmicas” de Yolanda remetem às visões enevoadas de J.M.W. Turner.¹³ A pintura tardia de Mohalyi e Turner tem muito em comum. Mestres da aquarela, ambos trouxeram para a pintura a óleo a luminosidade característica dessa técnica. Separados por mais de um século, eles se encontram na criação de “paisagens imaginárias”, fantasias impregnadas do sentimento do sublime.

12. FERREIRA, Dora. Entrevista sobre vida e obra de Yolanda Mohalyi concedida a Lucia Helena Bortolo de Rezende. São Paulo, 1º dez. 1981. Apud REZENDE, Lucia Helena Bortolo de. *Do figurativismo ao abstracionismo lírico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985.

13. Joseph Mallord William Turner (Londres, 1775 – Chelsea, 1851). Artista considerado um dos precursores da modernidade na pintura em função de seus estudos sobre cor e luz.



Visão decisiva, 1971 [p. 222/223]

Turner esteve na imaginação de artistas como Monet, que aprendeu com ele como a cor pode ser expressiva, atmosférica e até mesmo abstrata. Teria sido Turner o pai da arte moderna? Muitos historiadores procuraram responder a essa pergunta. A recente exposição *Late Turner*, na Tate Gallery, em Londres,¹⁴ ao usar o subtítulo *Painting Set Free*, faz alusão à libertação da pintura. Livre do tema, a pintura poderia enfim ser pura expressão de suas qualidades intrínsecas e dos sentimentos do artista. Turner, em sua fase final, reduziu ao mínimo os signos que poderiam remeter a uma narrativa. Pintor da atmosfera, ele tem sido apontado como precursor do abstracionismo por certos críticos. Na mesma linha interpretativa, a exposição *Making Painting*, apresentada no início de 2014 na Turner Contemporary,¹⁵ galeria situada na ilha Thanet, litoral sul da Inglaterra, aproximou Helen Frankenthaler de Turner. Acredito que, com maior propriedade, a derradeira pintura de Yolanda poderia

figurar ao lado de Turner, não fosse ela praticamente desconhecida na Inglaterra.

Nos seus últimos anos de vida, Yolanda pode contar com o apoio dos amigos mais chegados. Os jovens Sergio Fingermann, Fábio Hanna e Sara Carone estavam sempre por perto. Admiravam sua obra e gostavam de sua companhia. Na convivência com Yolanda, aprenderam muito sobre ética, sobre o que é ser artista, lições que ficaram para a vida.¹⁶ Fingermann apreciava seu modo de ser, ao mesmo tempo simples e requintado. “Em nenhum momento ela teve muitos recursos, apesar disso, a experiência estética era vivida em todos os níveis. Não era luxo, mas experiência do belo na maneira de por uma mesa, com um tecido artesanal e flores frescas.”¹⁷ A casa era despojada. De móveis, só o essencial. E desse essencial fazia parte um piano de cauda. Em torno dele, os amigos se reuniam para fazer música, um hábito europeu que

14. *Late Turner: Painting Set Free*, exposição da fase final do pintor J.M.W. Turner, curadoria de Sam Smiles. Londres, Tate Gallery, 2014-2015.

15. *Making Painting: Helen Frankenthaler and J.M.W. Turner*, curadoria de James Hamilton. Margate, Turner Contemporary, 2014.

16. Foram muitos os alunos de Yolanda, entre eles: Gisela Eichbaum, Giselda Leirner, Irmgard Longman, Maria Bonomi, Sergio Fingermann e Sheila Leirner.

17. Entrevista de Sergio Fingermann concedida à autora. São Paulo, 16 mar. 2007.

Yolanda conservava. No geral, um ambiente típico de intelectuais estrangeiros vivendo no Brasil, atentos ao artesanato popular e à cultura autóctone: muitos livros e discos, uma pequena coleção de imagens religiosas do período colonial, cerâmicas e têxteis pré-colombianos. Fingermann lembra ainda a existência de alguns instrumentos de corda antigos e de uma marionete. “Todos os que frequentaram o ateliê recordam a existência desse grande boneco proveniente do teatro italiano, vestido à maneira da *commedia dell’arte*, que ficava numa estante.”¹⁸ Nas paredes, um retrato de Picasso e uma reprodução de *Guernica* e, como não poderia deixar de ser, muitas telas apoiadas no chão, cavaletes e toda a parafernália necessária ao ofício de pintor. Quando necessário, Yolanda manipulava com destreza as pinturas acabadas. “Era bonito quando ela vinha mostrar os quadros: segurava a tela por trás, pelo chassi, e, como era baixinha, parecia que o quadro estava andando sozinho. Se a gente queria ajudar, ela dizia: deixa que eu carrego.”¹⁹

Sua ambição era igualar a dimensão das pinturas que vira nos Estados Unidos. No Brasil, sempre houve certa timidez por parte dos abstratos em abordar a grande escala. Os norte-americanos, ao contrário, não temiam enfrentar grandes dimensões. Partiam do gesto e não da forma, enquanto os pintores brasileiros – e não só Mohalyi – eram mais contidos no ato de pintar. Os enormes quadros de Pollock, por exemplo, como que atraem o espectador para dentro, ao passo que as telas de Yolanda são contempladas com certo distanciamento porque o sentido de representação é raramente ultrapassado. O problema não se resolveria só com o aumento do suporte. A dificuldade era cultural. Formada na tradição europeia, ainda que moderna, Yolanda não se entregava facilmente ao acaso. Sua meta era alcançar o equilíbrio e a beleza. Tudo passava pelo viés estético. Somente quando, no final de sua carreira, afrouxou o controle da composição, seus quadros ganharam maior soltura e o espectador passou a se sentir parte da obra. É o melhor momento de sua pintura.

18. Idem.

19. Idem.

20. Idem.

21. Retrospectiva de Yolanda Mohalyi. Depoimento de Cacilda Teixeira da Costa, 1976. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A retrospectiva promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1976 percorreu toda sua vasta produção num trabalho de recapitulação nunca antes realizado. Mais de quatrocentas obras, entre desenhos, aquarelas, gravuras e óleos, abrangendo perto de cinquenta anos de trabalho, fizeram parte da exposição. A iniciativa partiu de Diná Lopes Coelho, membro da comissão de arte do MAM-SP e diretora do museu, com o apoio entusiasta de Flávio Pinho de Almeida, presidente do museu. A exposição só foi possível graças à colaboração de Yolanda e à dedicação do trio de jovens voluntários mencionado acima e da dupla de profissionais Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya, contratadas pelo MAM, para o levantamento e a catalogação das obras. Em um mês, o trabalho deveria estar concluído.

No ateliê, havia muita coisa guardada. Eram obras dos primeiros tempos da pintora, quando muito pouco vendia. Sara, Fábio e Sergio começaram a vasculhar armários, revolver gavetas, abrir pastas, e os trabalhos foram surgindo – trabalhos que Yolanda não via há muitos anos. Cacilda e Marília chegaram para catalogar e acabaram por se envolver nessa caça ao tesouro. Os jovens, entusiasmados, queriam incluir na exposição quase tudo que viam, porém Yolanda cortava: “Não, esse não vai, esse não é tão bom...”²⁰ Ela tinha um olhar crítico, bastante rigoroso, em relação à própria obra. Apesar da rapidez com que tudo foi feito, cada quadro representou uma descoberta. Concluída essa etapa, as duas moças partiram para visitar mais de cem colecionadores, residentes nos mais diferentes pontos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Foram dias inteiros circulando pelo conhecido trânsito dessas cidades, à procura dos quadros. “O trabalho, que começou como uma empreitada profissional, foi transbordando esse limite, e nosso interesse passou a ser que todos vissem e participassem da emoção que estávamos sentindo. Em decorrência desse novo objetivo, os problemas de horário, cansaço e remuneração passaram a não mais existir.”²¹ Paralelamente, as obras iam sendo transportadas do ateliê ao museu

por Fingermann, numa velha perua, o Aero Willys de Yolanda. A operação tinha seus riscos e hoje seria inadmissível. Ao fim e ao cabo, tudo deu certo.

No momento da montagem, a equipe experiente e entusiasta do MAM correspondeu ao desafio. Todos sabem ou podem imaginar o que seja tomar quatrocentos trabalhos e ordená-los num todo didático e harmonioso. A colocação dos quadros seguiu um critério cronológico e visual. A obra que tínhamos visto esparsa, cada trabalho em um ambiente diferente, cercada por um clima peculiar, passava a ter nesse momento outro significado, tornando-se um passo dentro da trajetória da artista, que começava a se definir claramente.²²

A mostra foi aberta em 31 de agosto de 1976. Ao ver tudo o que havia sido reunido, Yolanda exclamou: “Nunca pensei ter trabalhado tanto!”. A presença maciça de intelectuais e artistas comoveu a pintora. O grande público e as novas gerações vieram conhecer melhor sua obra. A imprensa aplaudiu. Ela deu entrevistas. Aos que questionavam a permanência da pintura abstrata, ela respondeu:

Dizem que o abstrato é superado, mas na verdade seu campo é ilimitado. O abstrato como palavra não cobre aquilo que nós fazemos, não exprime o processo do pintor. Muitos me perguntam se vou parar com o abstrato. Digo que quando me saturar vou buscar outra forma de expressão. Mas acho que estou muito ligada ao descobrimento do universo e isso se reflete na pintura: meus abstratos dão uma visão quase cósmica [...] A mesma lei que rege o cosmo, rege o quadro.²³

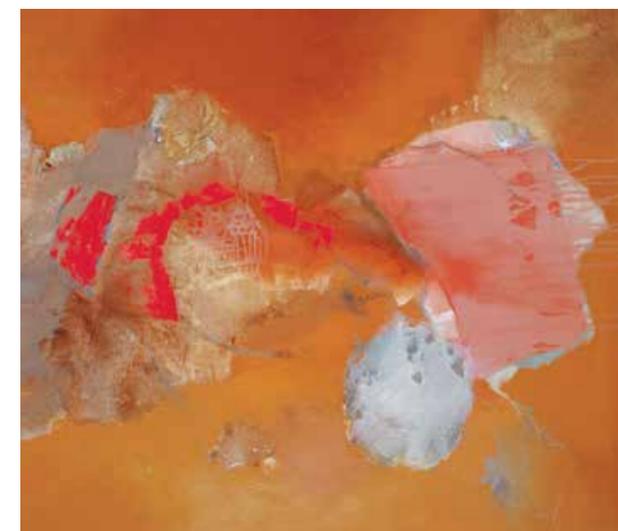
Depois da consagração obtida na retrospectiva, Yolanda teve o prazer de enviar os guaches pintados em Paris para serem exibidos no Centro de Estudos Brasileiros em Assunção, Paraguai. Ali foram acolhidos por seu velho companheiro Lívio Abramo, de há muito radicado naquele país. Na apresentação da mostra, o gravador enalteceu sua capacidade de expressar “o sentido lírico

22. Idem.

23. Entrevista concedida a Mirian Paglia Costa. In: Anos de pintura de Yolanda Mohalyi. *Visão*, São Paulo, 27 set. 1976.

24. ABRAMO, Lívio. *Yolanda Mohalyi*. Assunção: Centro de Estudos Brasileiros, 1976. Catálogo de exposição.

25. BELL, Lindolf. Yolanda Mohalyi: o fio da meada. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 14 jan. 1978.



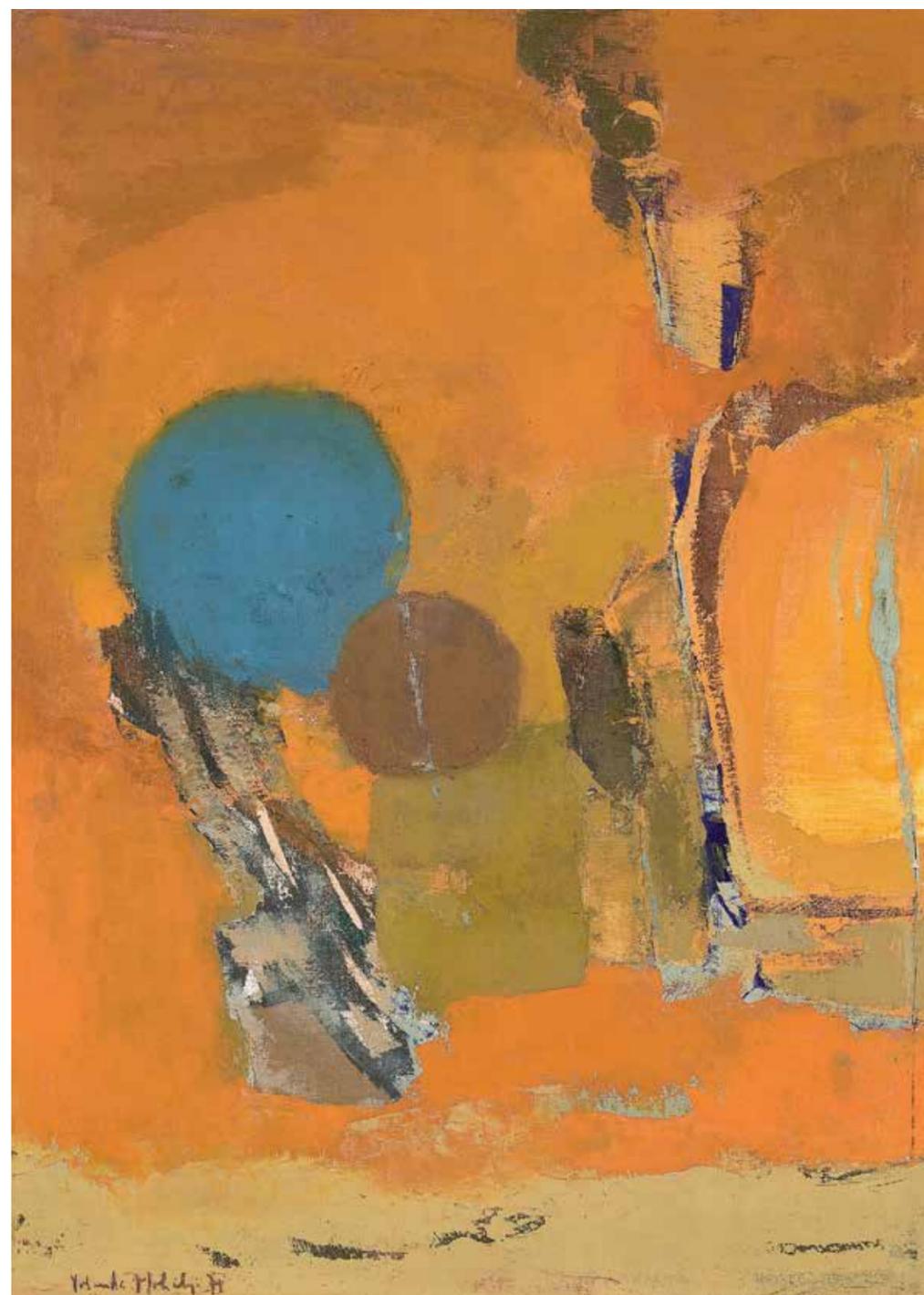
Metereoro (detalhe), 1971 [p. 219]

e o sentido dramático da natureza, a serenidade ou a angústia da alma humana.”²⁴

No ano seguinte, 1977, o pressentimento de que iria adoecer se confirmou. Acometida de grave enfermidade, Yolanda já não tinha a mesma energia para pintar. Apesar de debilitada por uma intervenção cirúrgica, encontrou forças para criar alguns quadros novos destinados à sala especial que teria no 34º Salão Paranaense. O poeta Lindolf Bell traduziu em palavras o maravilhamento causado por sua pintura.

Grandes manhãs especiais? Noites inventadas? Dias de luz e a espessura do tempo medida na cor que desafia e desfia o destino da artista?

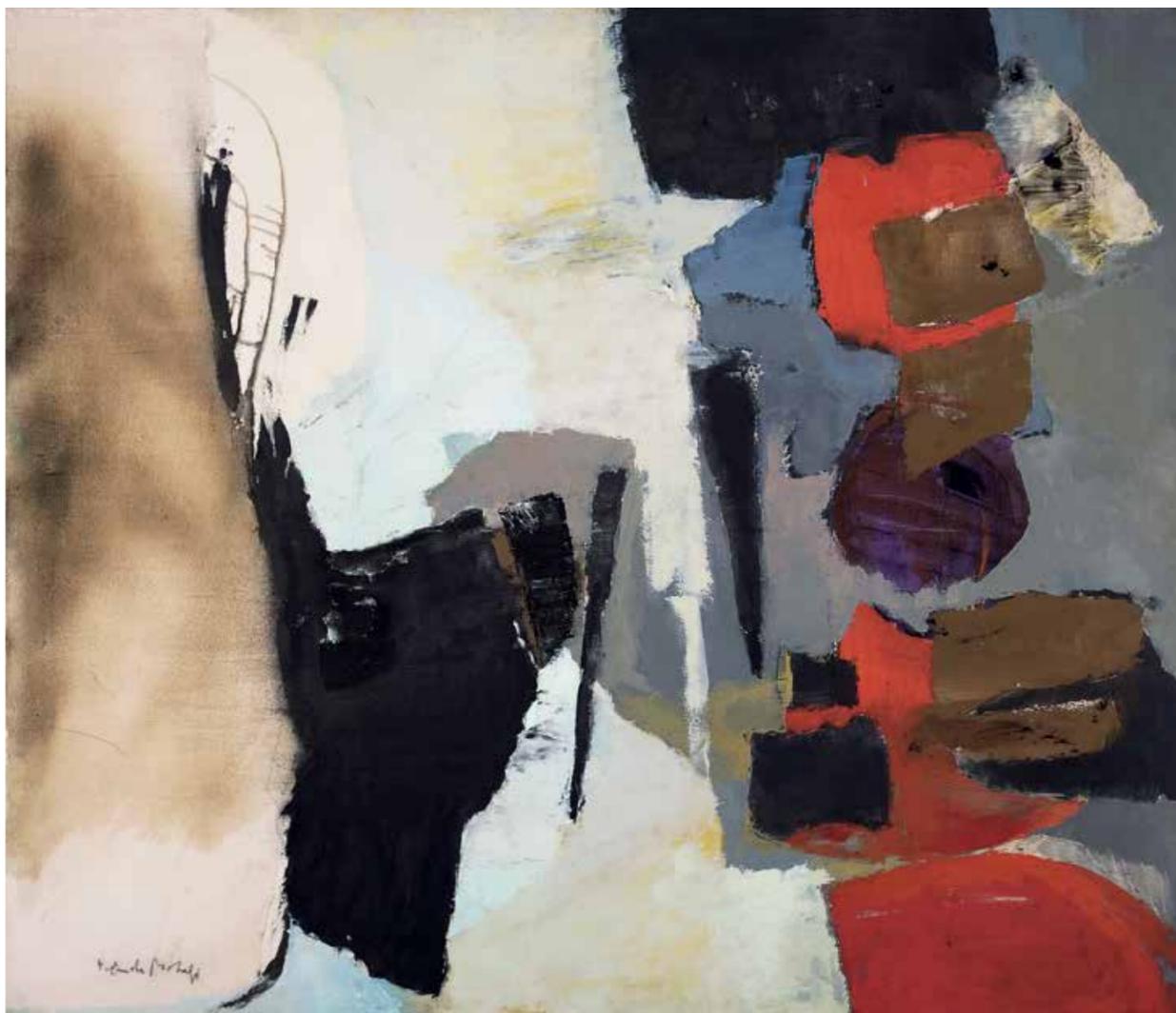
Os grandes cortes, os vários horizontes, o achatamento das cores da terra e das areias, em que paisagem de solidão Yolanda estabeleceu seu ponto de partida e seu ponto de chegar? Difícil responder. Porque sua obra tem a marca do movimento universal. Ao mesmo tempo nos desconcerta, indaga e fulmina.²⁵



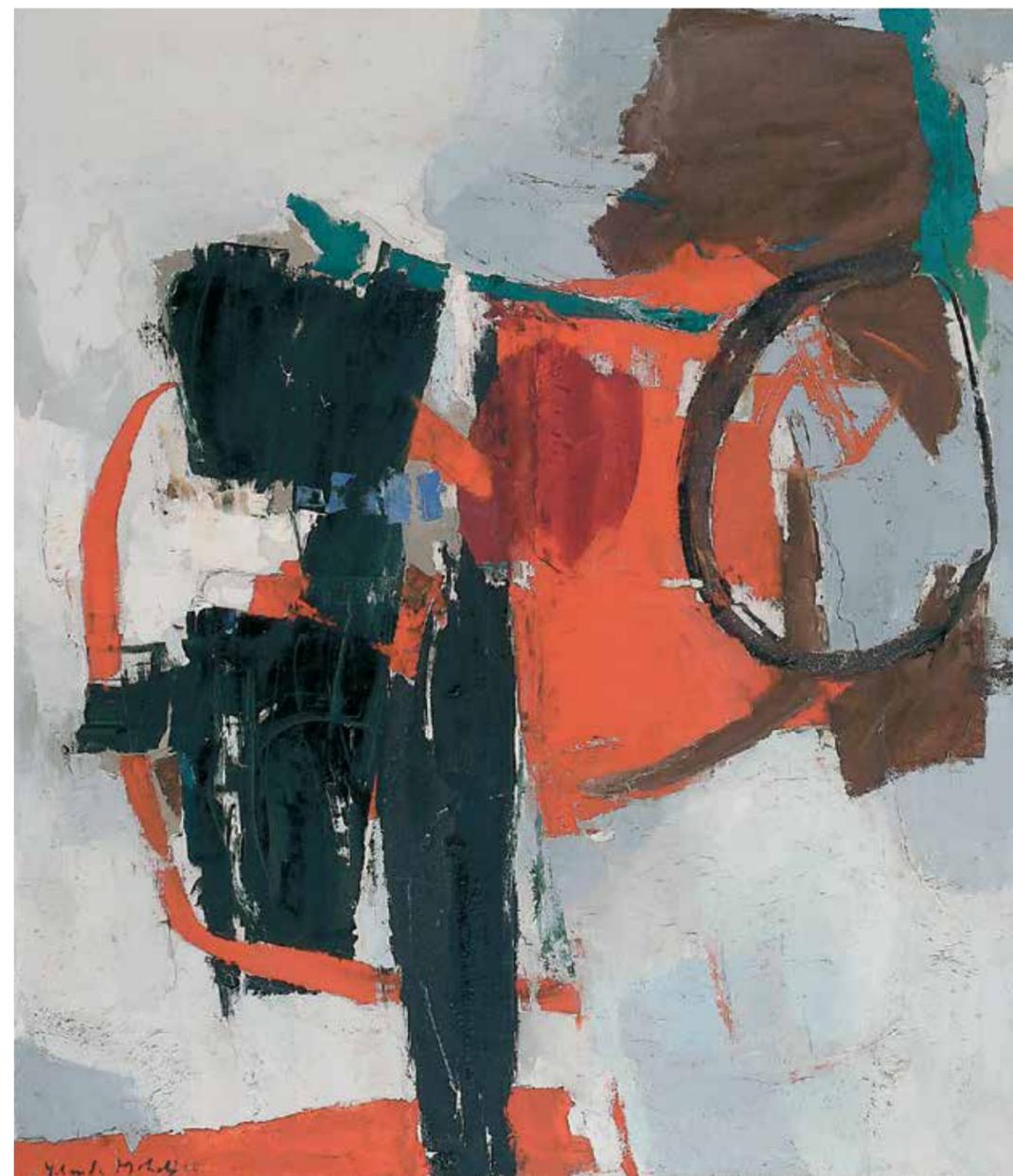
Sem título [Composição em amarelo], 1971
Óleo sobre tela, 110 x 80 cm
Coleção particular, São Paulo



Pintura n. 1, 1970
Óleo sobre tela, 130 x 115 cm
Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro



Sem título, 1972
Óleo sobre tela, 160 x 180 cm
Coleção particular, São Paulo



Composição em preto e vermelho, s.d.
Óleo sobre tela, 148 x 128 cm
Coleção particular, São Paulo

p. 182/183. Sem título, s.d.
Óleo sobre tela, 150 x 220 cm
Coleção Claudia Meireles Reis, São Paulo



5

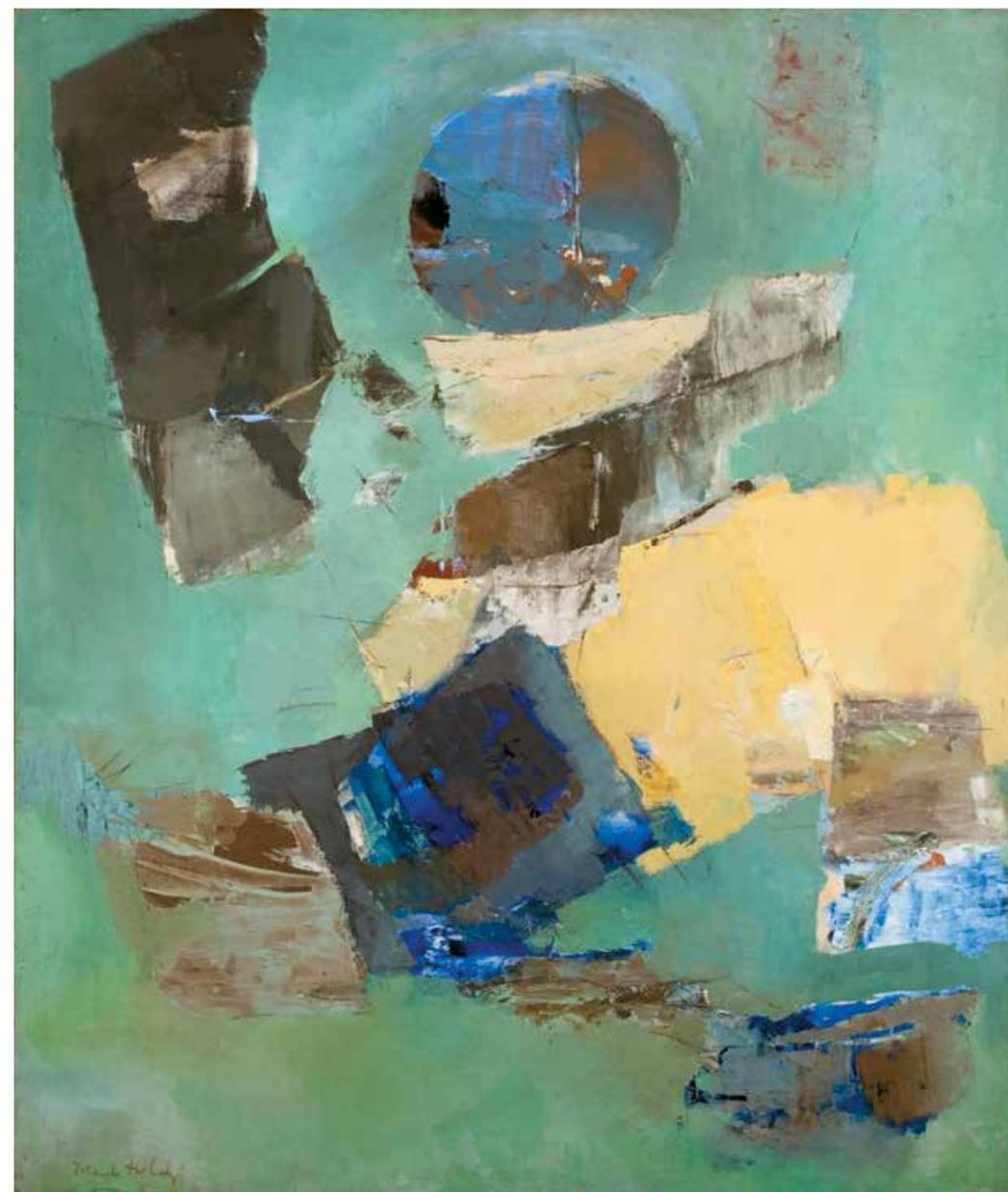
19

AC
COFC

Yannis Michail



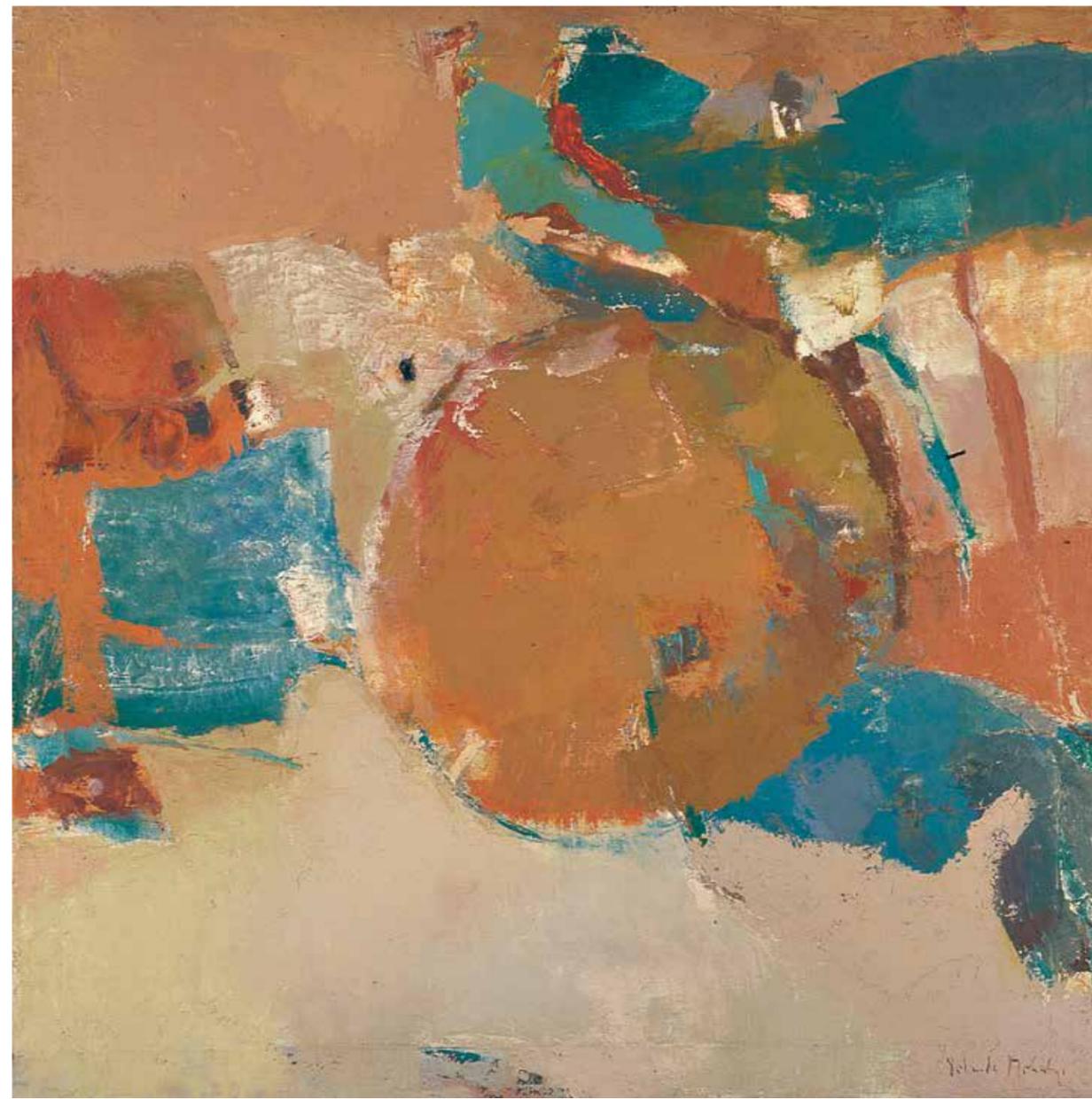
Composição branca e azul, déc. 1960
Óleo sobre tela, 148 x 127 cm
Coleção particular, São Paulo



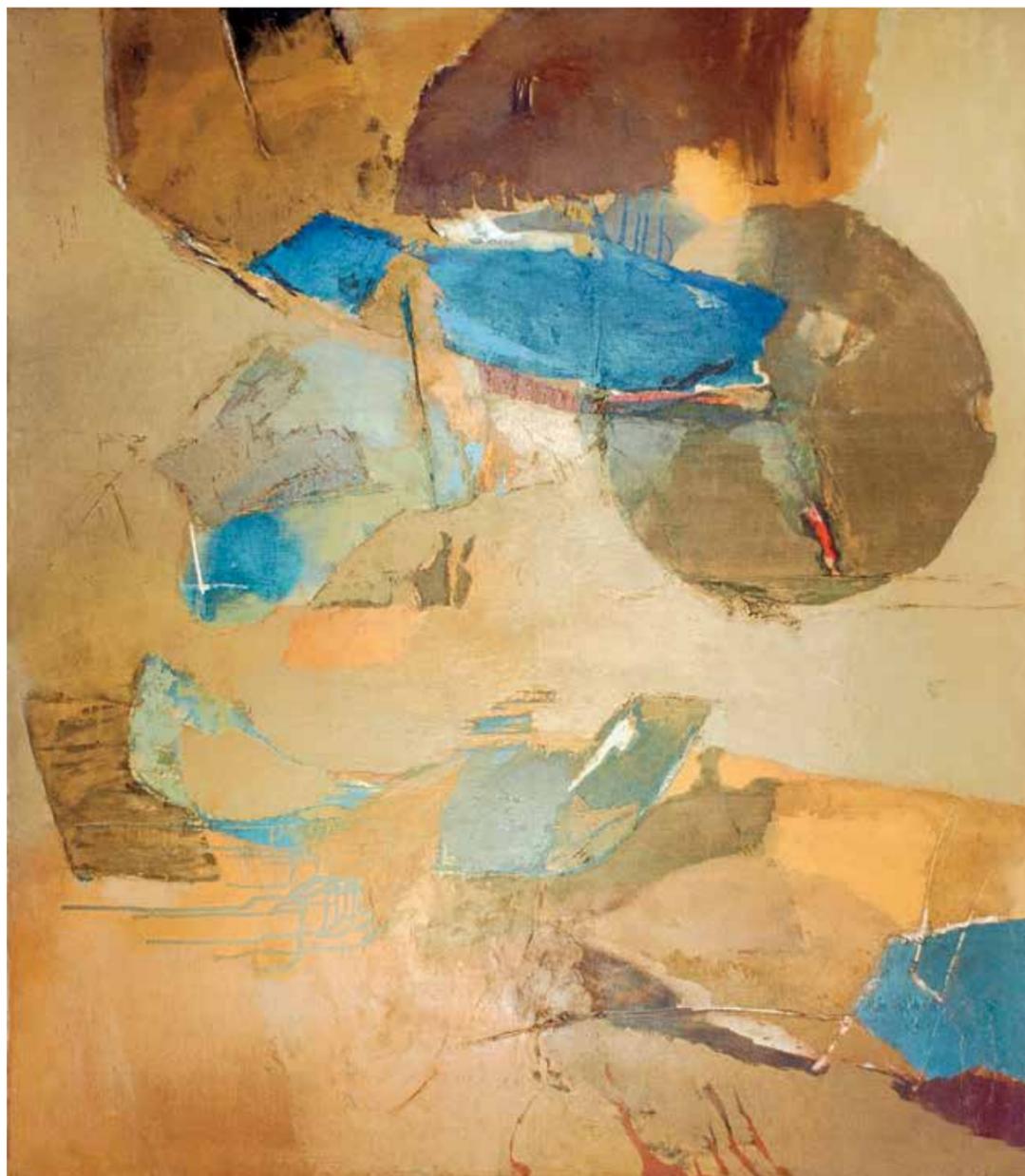
Em alguma parte, 1970
Óleo sobre tela, 175 x 150 cm
Coleção Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Sol de ouro, s.d.
Óleo sobre tela, 120,5 x 120 cm
Coleção particular, Alemanha



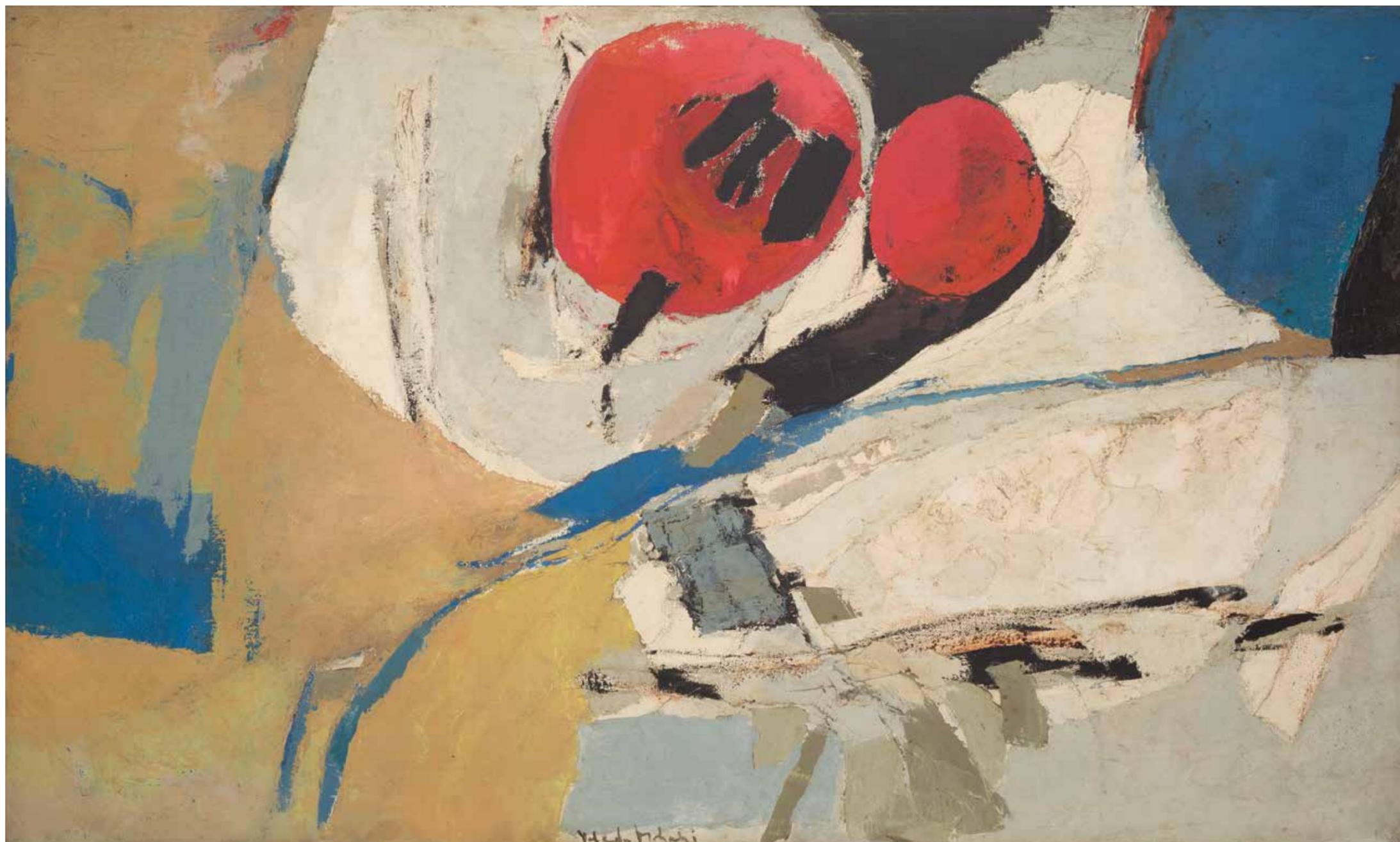
Sem título, s.d.
Óleo sobre tela, 115 x 114 cm
Coleção Banco Itaú S.A, São Paulo



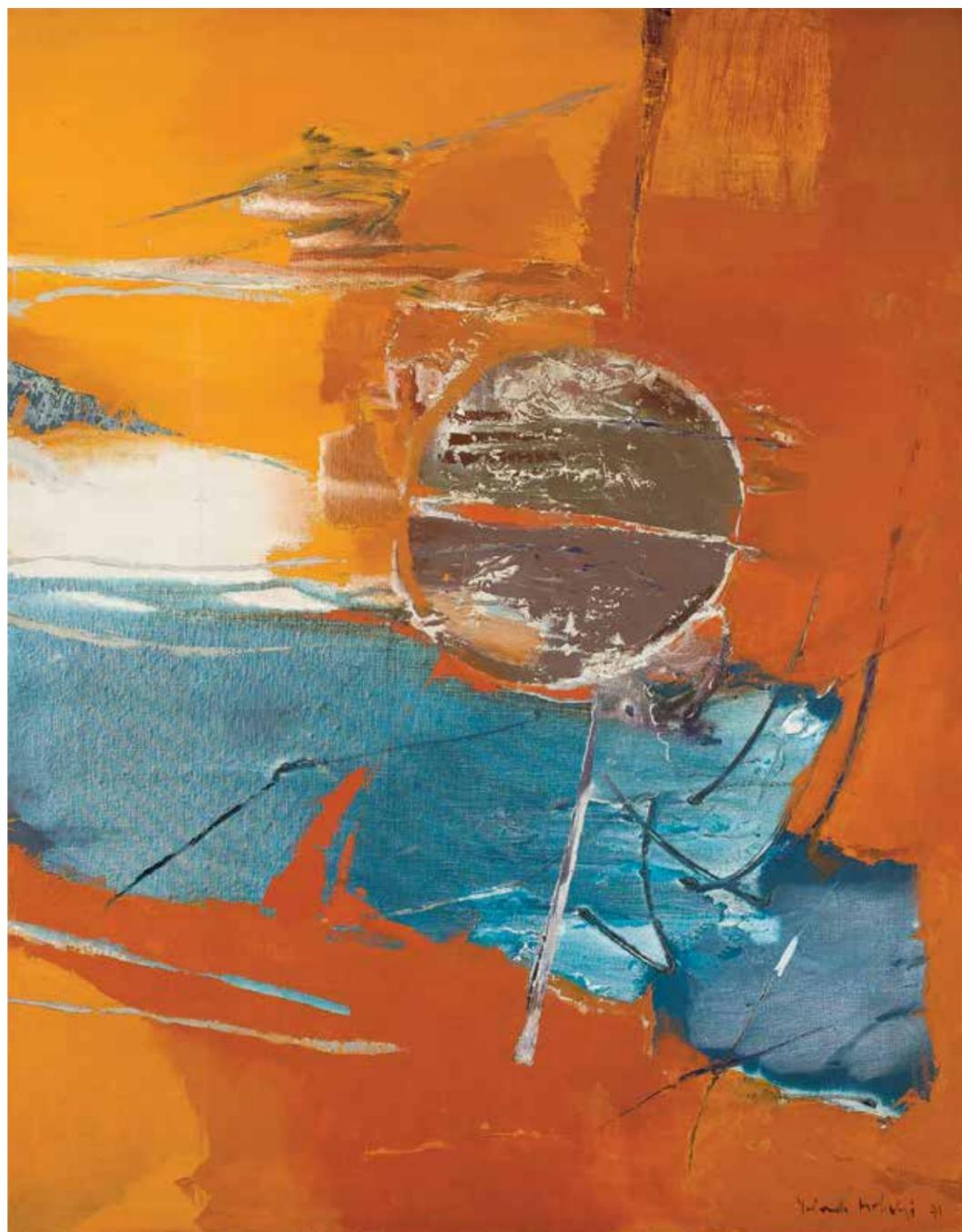
Mergulho ocre, 1971
Óleo sobre tela, 200 x 175 cm
Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro



Transição, 1973
Óleo sobre tela, 150 x 175 cm
Coleção particular, São Paulo



Abstrato, s.d.
Óleo sobre tela, 125 x 145 cm
Coleção particular, São Paulo

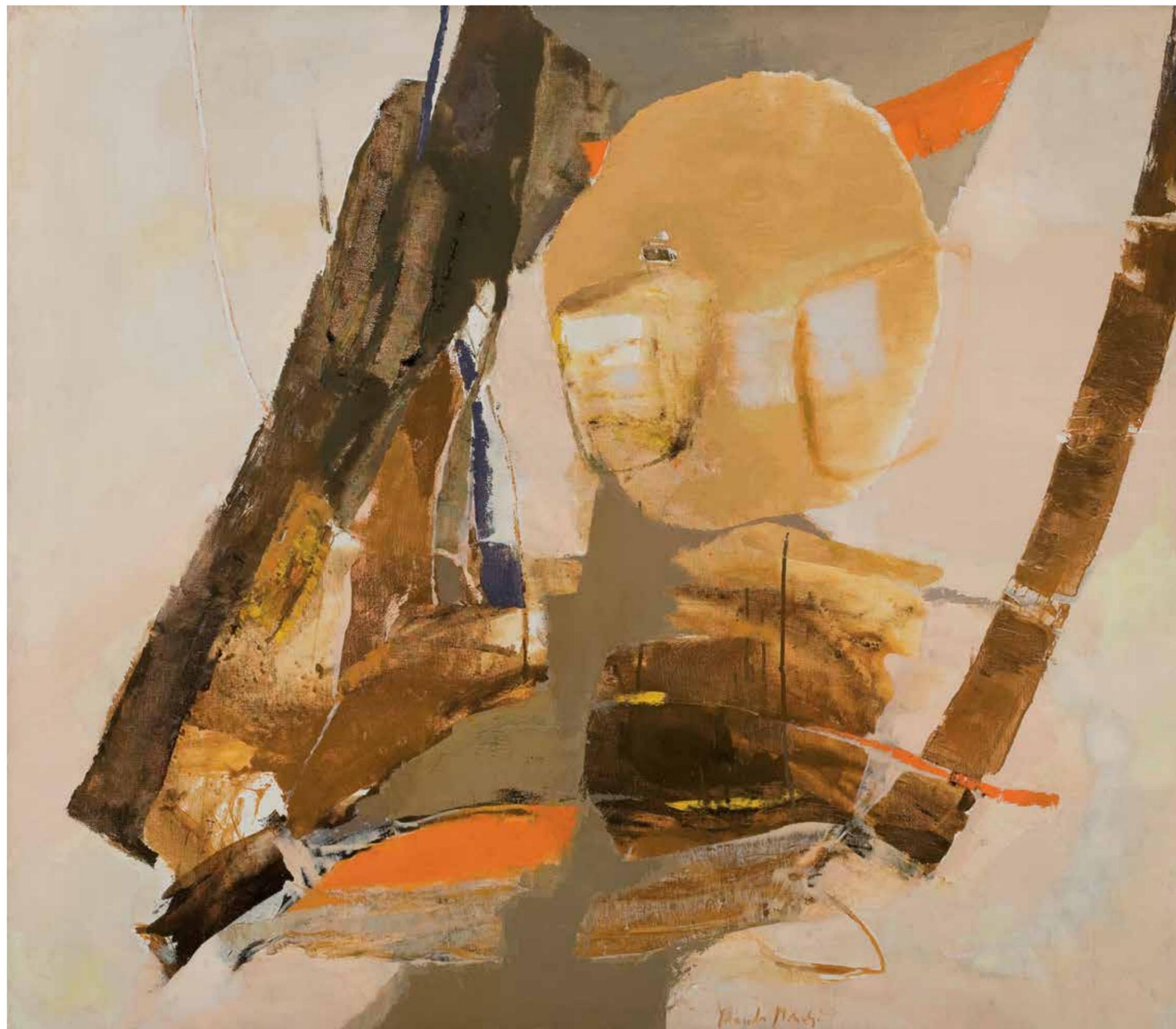


Sol e sombra, 1971
Óleo sobre tela, 140 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



Reflexos contínuos, s.d.
Óleo sobre tela, 100 x 90 cm
Coleção particular, São Paulo

Cosmos, 1970
Óleo sobre tela, 130 x 148,5 cm
Coleção Banco Itaú S.A., São Paulo





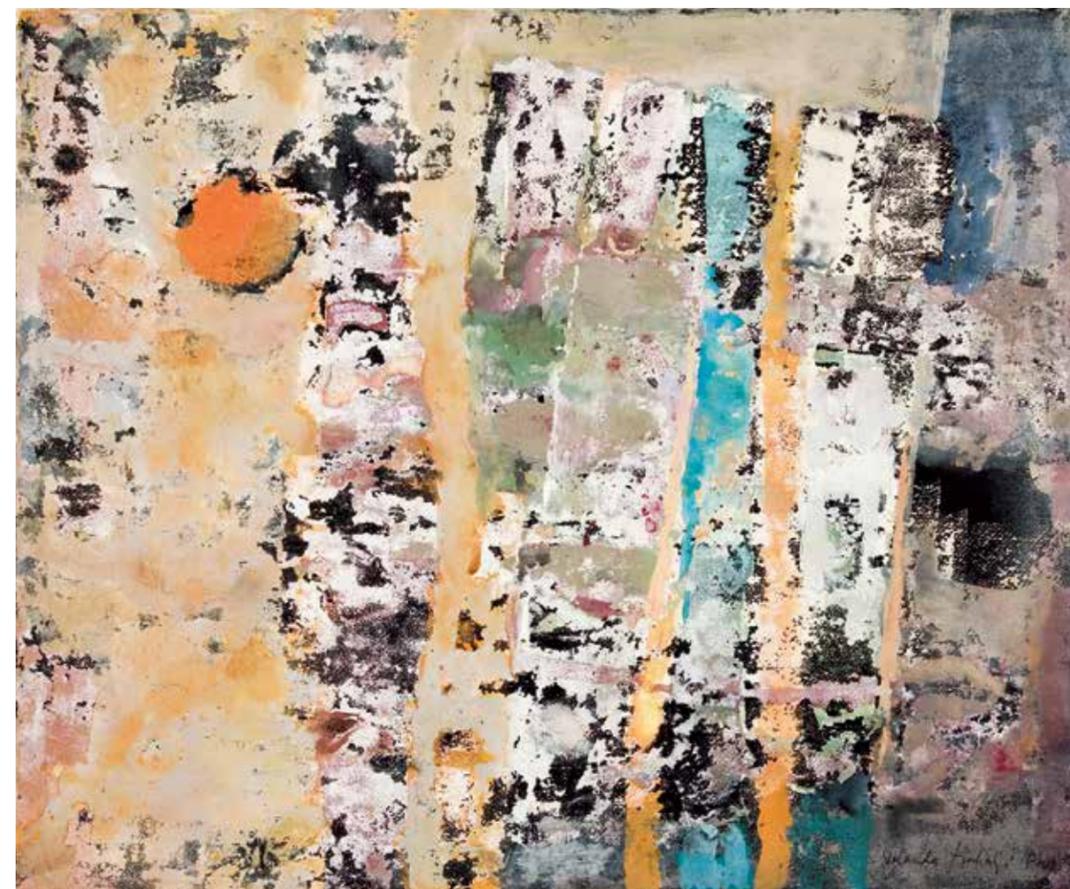
Germinação, 1972
Óleo sobre tela, 152 x 183 cm
Coleção particular, São Paulo



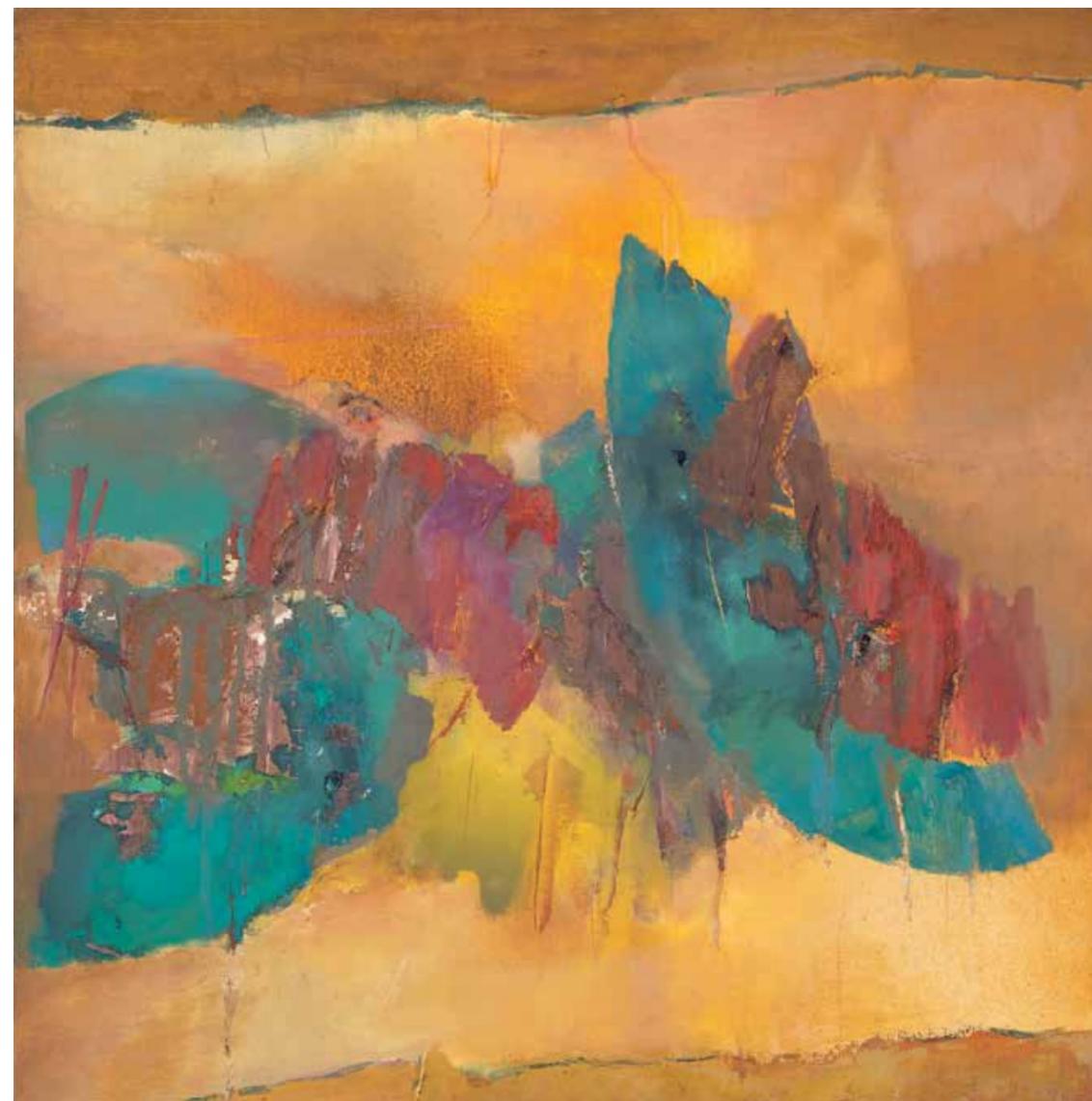
Composição em laranja, s.d.
Aquarela e guache sobre papel, 68,5 x 99 cm
Coleção particular, Alemanha



Paisagem abstrata, s.d.
Guache sobre papel, 56 x 78 cm
Coleção particular, Alemanha



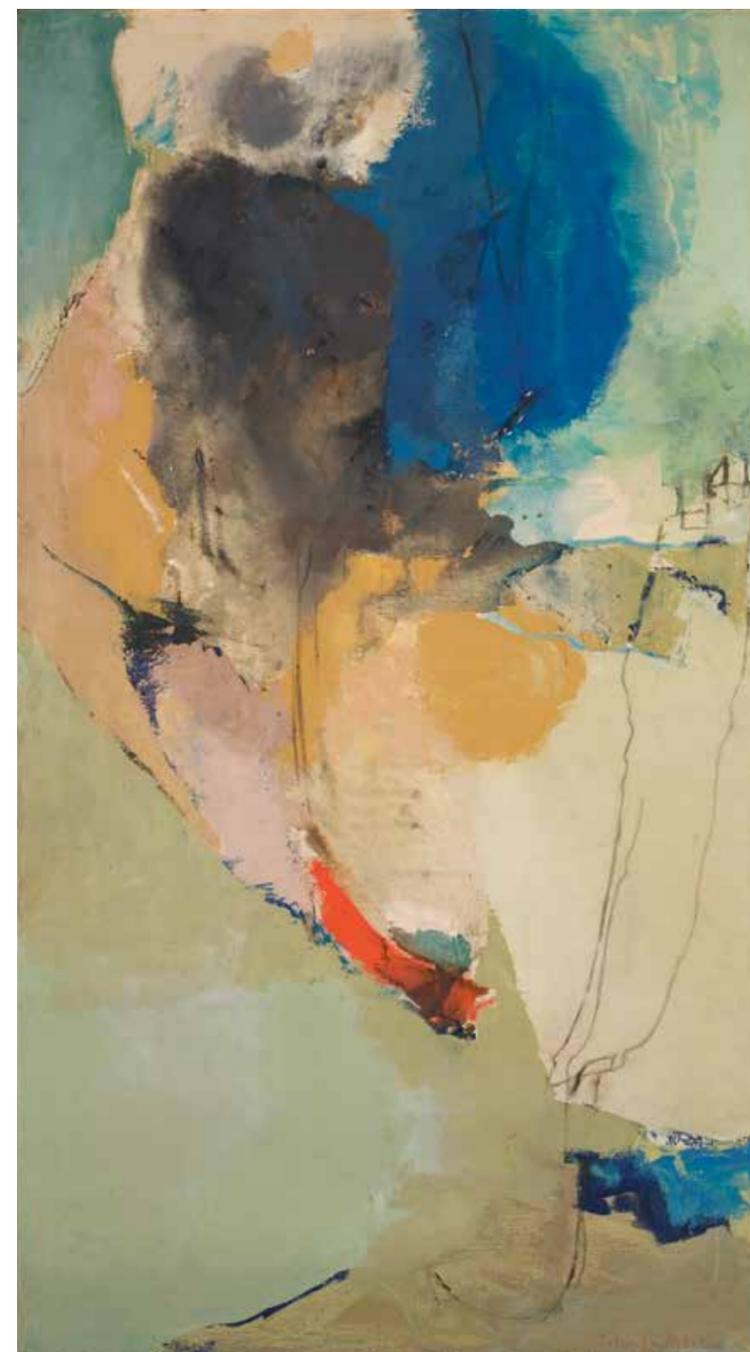
Sem título, 1975
Guache sobre papel, 51,5 x 63 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Oposição, c. 1975
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Coleção particular, São Paulo



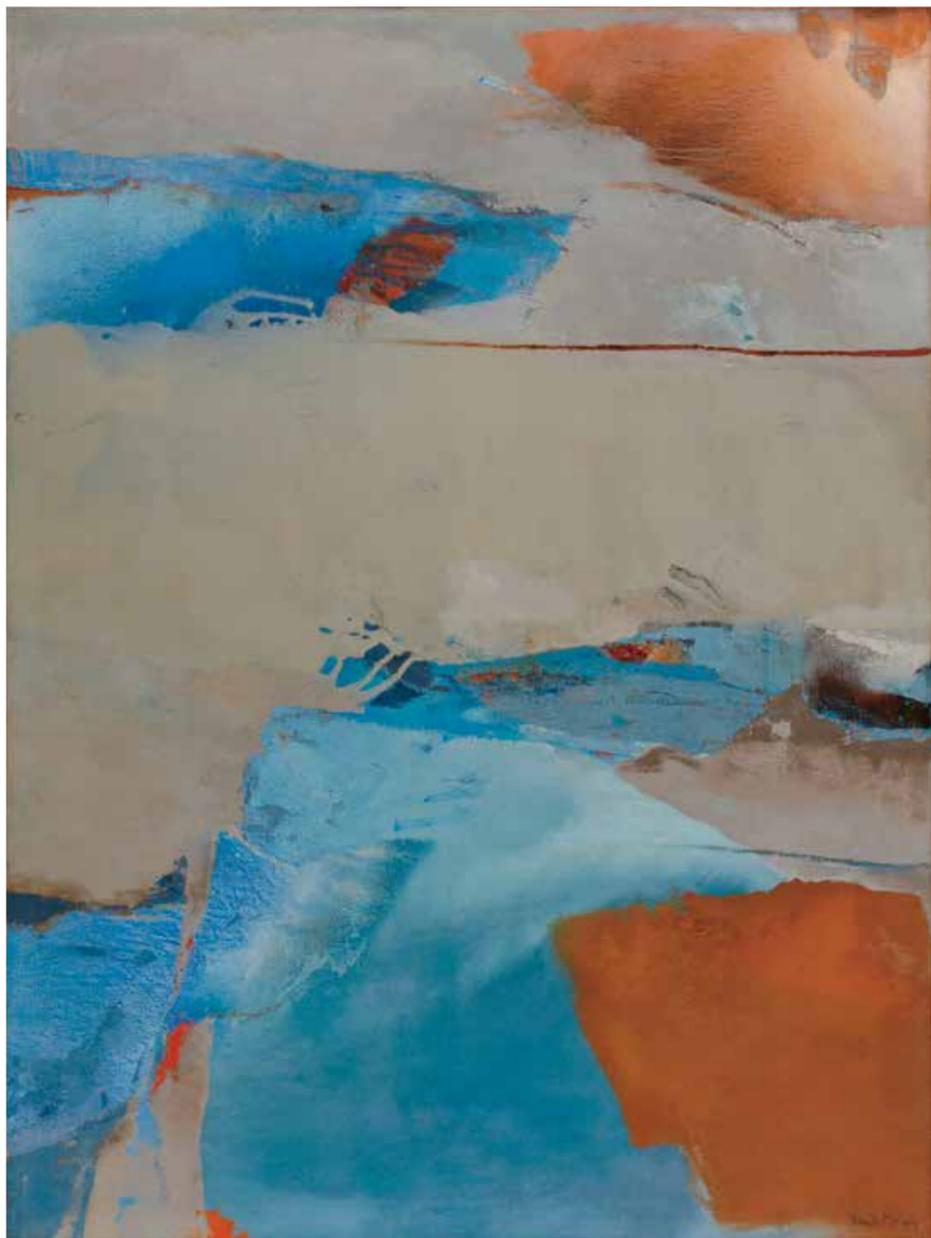
Composição, 1971
Óleo sobre tela, 130 x 140 cm
Coleção particular, São Paulo



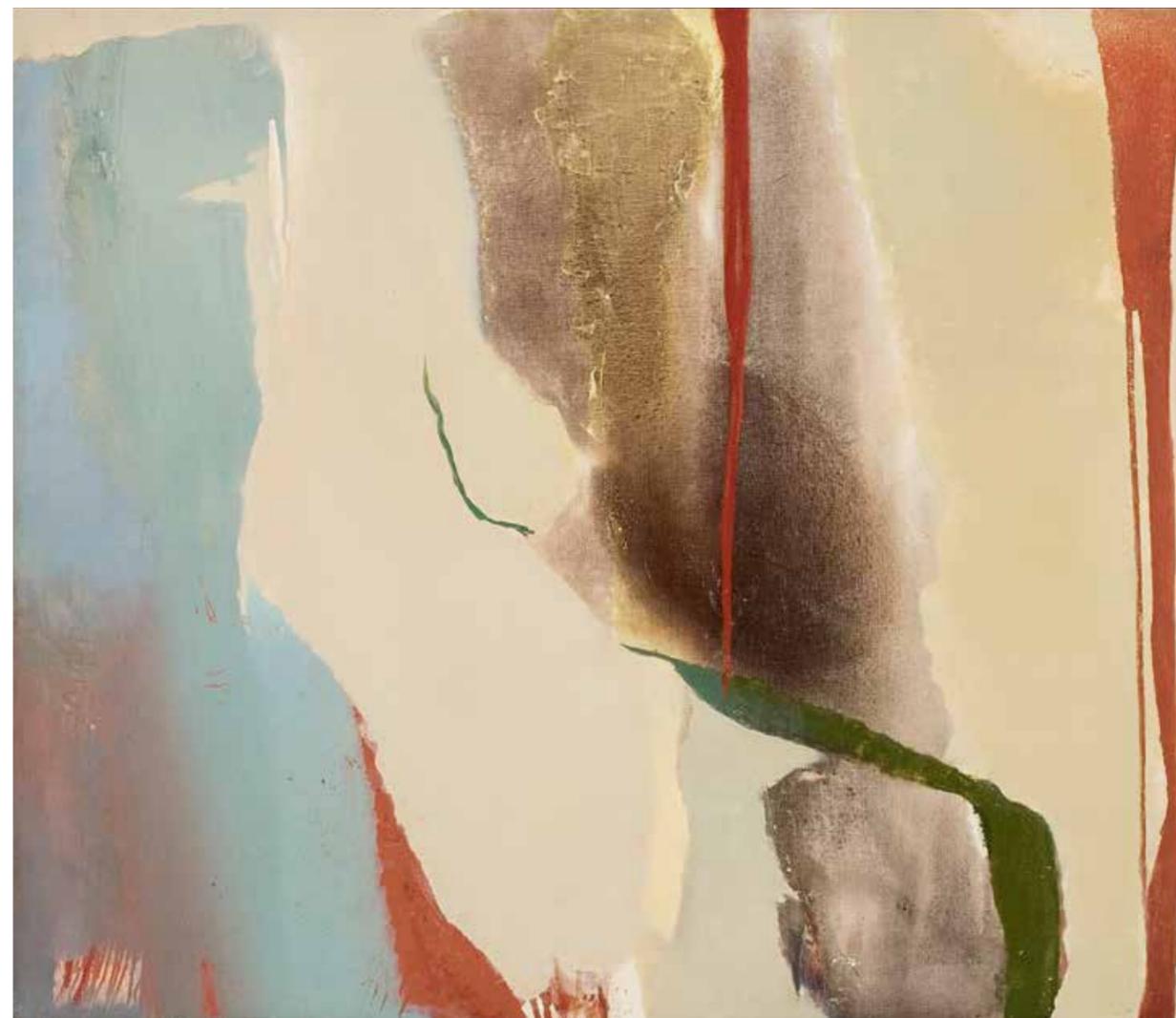
Abstrato em azul, déc. 1970
Óleo sobre tela, 150 x 84,5 cm
Coleção particular, São Paulo

Abertura, 1970/1972
Óleo sobre tela, 140 x 151 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Doação da artista

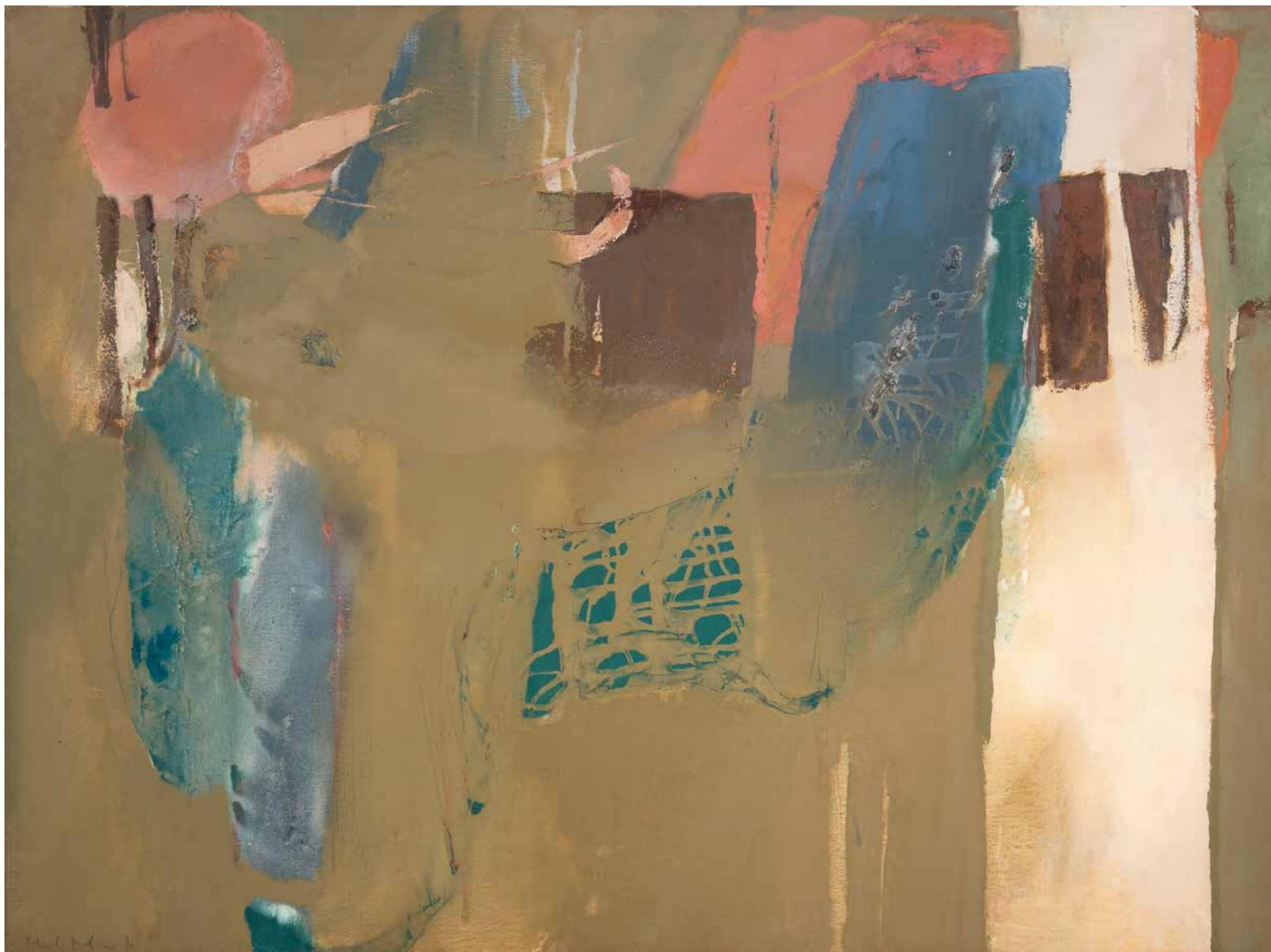




Espaço dos espaços, s.d.
Óleo sobre tela, 200 x 150 cm
Coleção particular, Alemanha



O sonho das cartilagens, 1971
Óleo sobre tela, 130 x 149 cm
Coleção particular, São Paulo



Ritmos em campo verde, 1970
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



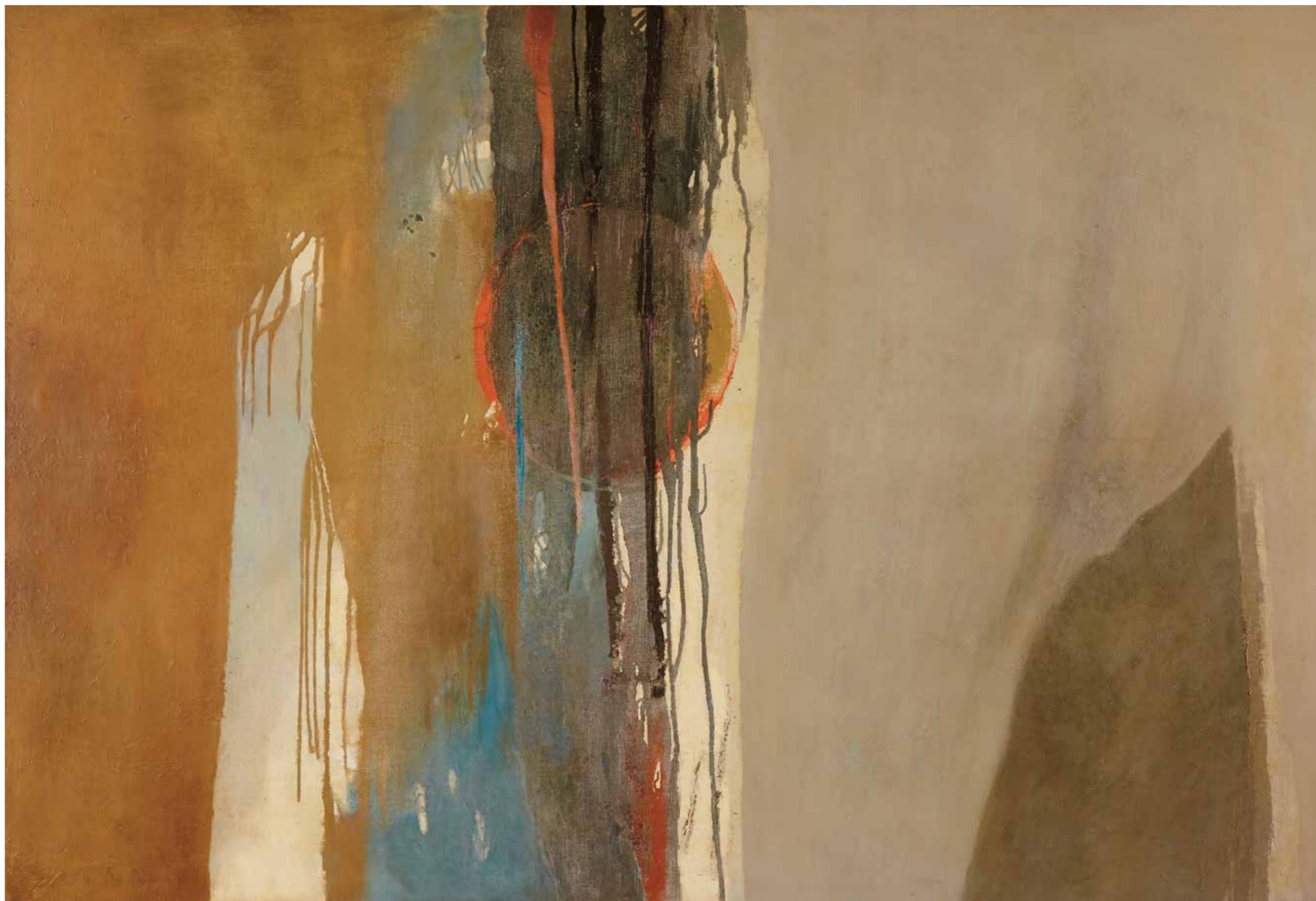
Pintura laranja, 1971
Óleo sobre tela, 140 x 110 cm
Coleção particular, São Paulo



Metoro I, 1971
Óleo sobre tela, 130 x 149,8 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Aquisição Governo do Estado de São Paulo, 1975



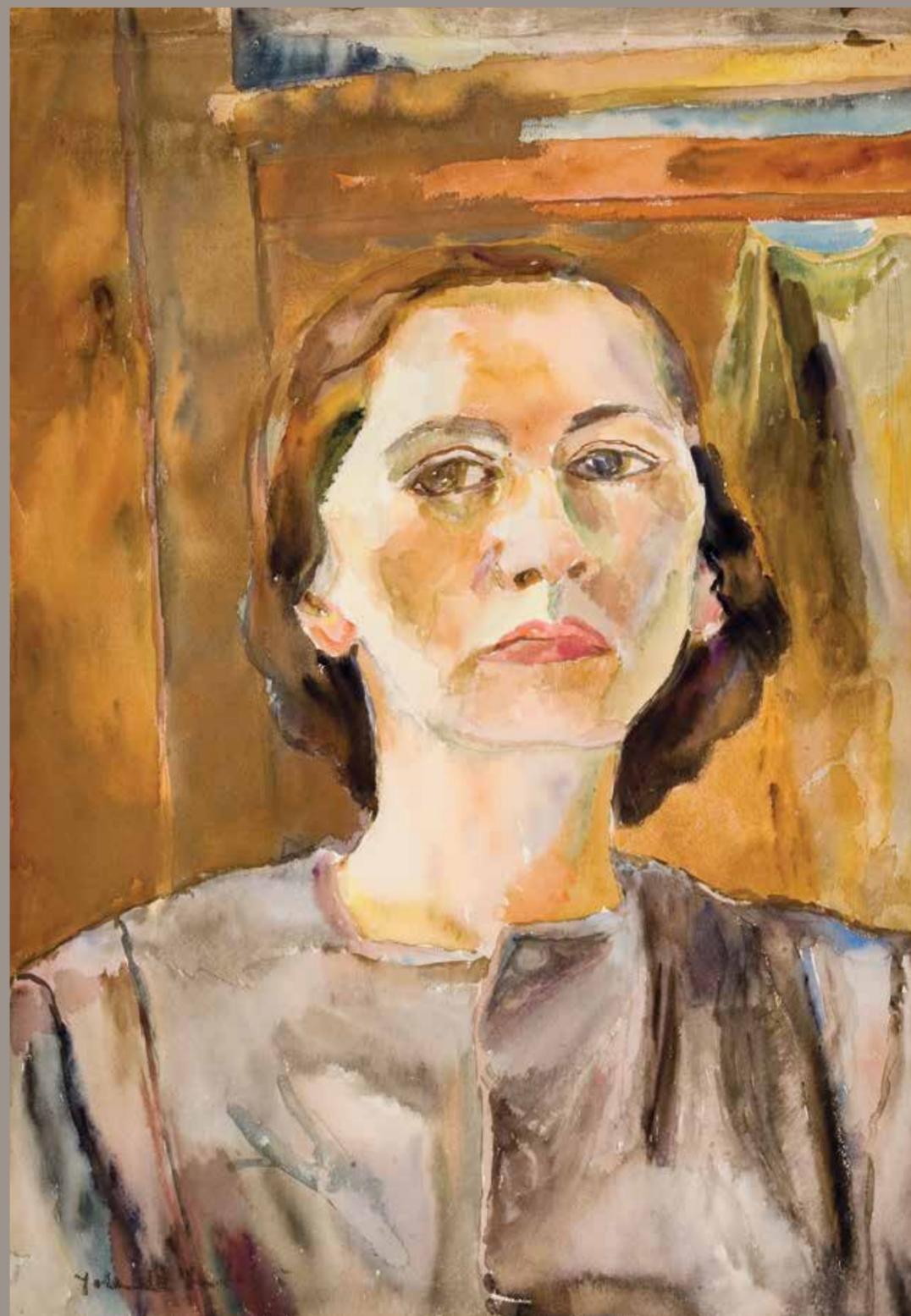
Sem título, 1977
Óleo sobre tela, 99,5 x 100,3 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Visão decisiva, 1971
Óleo sobre tela, 150 x 220 cm
Coleção particular, São Paulo

p. 224/225. Yolanda em seu ateliê, São Paulo, déc. 1970





Autorretrato, s.d., aquarela sobre papel, 70 x 48,4 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Os irmãos Léederer, Kolozsvár, Hungria, 1907.
Da esq. para a dir.: Cecília, Jozsef, Yolanda e Llonka



Família Léederer, Hungria, déc. 1920.
Da esq. para a dir.: Jozsef, Cecília, Irén, Jozsef e Anna

Cronologia

Margarida Sant'Anna

Yolanda Léederer é originária da Europa Central. Nasceu em 27 de março de 1906,¹ em Kolozsvár, capital da Transilvânia, na parte oriental da Hungria, hoje Cluj-Napoca, pertencente à Romênia. Seu pai, Jozsef Léederer, nascido em Budapeste, em 1869, era diretor de uma empresa de seguros. Sua mãe, Anna Sclammer Farkas Léederer, era filha de um professor de violino no conservatório de Klausenburg. Tiveram quatro filhos: Llonka (1900), Cecília (1902), Jozsef (1903), sendo Yolanda a caçula. A música fez parte do ambiente familiar e a primeira formação artística de Yolanda foi o canto lírico. Em 1931, deixou sua terra natal para se casar com Gabriel Mohalyi (1902), químico bromatologista de origem húngara, que emigrara para o Brasil em 1929. O casal instalou-se na região central de São Paulo. Ambos naturalizaram-se brasileiros. Gabriel veio a falecer em 1973, Yolanda, em 1978.

Anos 1920: Anos de formação

Entre 1924 e 1926, Yolanda frequenta, durante as férias, uma escola livre de pintura e escultura em Nagybania. Em 1927, ingressa na Real Academia de Belas Artes de Budapeste. No ano seguinte, em exposição coletiva da Real Academia, tem duas obras adquiridas: uma pelo reitor da instituição, outra pelo Museu de Arte de Miskolc. Forma-se num meio em que o expressionismo tende a perder agressividade para assumir um caráter mais poético. Sensível à questão social, como outros artistas do período entre guerras, sua produção inicial privilegia a figura humana.

Anos 1930: Brasil, um planeta desconhecido

Em 1931, Yolanda imigra para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo. Pouco a pouco integra-se ao ambiente artístico da capital

Paulista. Começa por lecionar desenho e pintura em seu ateliê, na rua Dona Veridiana. Em meados dos anos 1930, conhece Lasar Segall, com quem se identifica e por cuja obra mostra grande admiração. Participa do Grupo Sete, ao lado de John Graz, Victor Brecheret, Antônio Gomide, Regina Graz, Rino Levi e Elisabeth Nobiling.

1934

Em janeiro, integra o 1º Salão Paulista de Belas Artes, na Escola de Belas Artes, na rua Onze de Agosto, em São Paulo, com quatro aquarelas – *Zezé*, *Irmãs*, *Calceteiros* e *Velho* – e dois desenhos de nus. O convite de inauguração, o qual o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP² conserva um exemplar, tem como remetentes os organizadores do Salão: Alexandre Albuquerque, José Wasth Rodrigues, Paulo Lopes de Leão, Vicente Larocca e Vittorio Gobbi.

Também participa de exposição de arte moderna e artesanato, na Galeria Sumaré House, de Lilly Richter Montagne, localizada na avenida Professor Alfonso Bovero, em São Paulo.

1935

Integra, em janeiro, o 2º Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo.

Em dezembro, participa do 3º Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo, no qual apresenta quatro aquarelas – *Choro*, *Calor*, *Chiquinha e Laza* e *Meu caboclo* – e recebe Pequena Medalha de Ouro com a obra *Choro*. O IEB/USP conserva manuscrito reproduzin-

1. Comumente é atribuído 1909 como o ano de nascimento de Yolanda. A data de 1906 consta do documento de naturalização da artista, de 12 de janeiro de 1954.
2. O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP conserva o arquivo pessoal e profissional da artista, com aproximadamente 1.300 documentos.



Yolanda na formatura, Hungria, 1923/1924



Fotografia de formatura, Hungria, 1923/1924
Yolanda é a quarta, da esq. para a dir., fileira superior



Coral, Hungria, déc. 1920



Yolanda, déc. 1930



Yolanda a bordo, rumo ao Brasil, déc. 1930



Gabriel e Yolanda no Instituto Butantan, São Paulo, déc. 1930

do, em húngaro, notícia sobre o salão publicada no *Diário da Noite* de 9 de janeiro de 1936. O *Diário Alemão*, que circulava em São Paulo, também publica matéria sobre o evento, em 11 de janeiro de 1936.

Expõe em coletiva no salão de chá da Casa Allemã,³ em São Paulo.

1936

Apresenta-se, entre dezembro de 1936 e janeiro de 1937, no 4º Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo.

Em depoimento conservado no IEB/USP, Yolanda conta:

Lembro-me que, num desses salões, um óleo meu foi pendurado sobre a porta que levava ao *toilette*; já na exposição seguinte, fui “promovida” e me penduraram nas colunas. O crítico e jornalista Mozart Firmeza protestou e escreveu um lindo artigo na revista *Rio*.

Mozart Firmeza também escreveu sobre Yolanda no jornal carioca *Correio da Manhã*:

Os estylos de hoje são variegados. Desde o da simplicidade mais sensibilidade, mais architectura dos allemães, cuja mostra nos deu há pouco a esculptora Elisabeth Nobiling, numa reminiscência dos gregos; os abstractos, de tanto sucesso na Europa e nos Estados Unidos; os da escola de Derain, Matisse, Picasso, aproveitadores da esculptura dos negros, o que fizeram em reacção ao impressionismo, e que em S. Paulo estão representados brilhantemente pelos pintores Yolanda Léderer Mohalyi, Lucy Citti Ferreira, Segall, cada um com sua parcella de valor próprio e contribuição, perfeitamente distinctos.⁴

3. A Casa Allemã, fundada em 1883, na rua Direita, em edificio projetado por Carlos Eckman, inaugurou seu salão de chá em 1925. Até 1945 foi a principal concorrente do Mappin Store na cidade. Os salões de chá das duas casas abrigaram diversas exposições de arte.

4. FIRMEZA, Mozart. A Função do Artista e a do Crítico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1936.

5. ALMEIDA, Paulo Mendes de. O 1º Salão de Maio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1958. *Suplemento Literário*.

6. MILLIET, Sérgio. Pintura Moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1938.

1937

Em maio, integra o 1º Salão de Maio, no Esplanada Hotel, em São Paulo. Apresenta dois óleos (*Homem e mulher* e *Natureza-morta*), três aquarelas (*Cabeça*, *Paisagem* e *Descanso*) e três desenhos.

Paulo Mendes de Almeida relembra a primeira edição do Salão:

Foi Quirino da Silva quem inventou o Salão e lhe deu o bonito nome. Convidou, para ajudá-lo na organização, Geraldo Ferraz, Paulo Ribeiro de Magalhães, Flávio de Carvalho e Madeleine Roux. [...] Quirino conseguiu dar ao acontecimento extraordinário relevo social, convocando, convidando, aliciando e intimidando, mesmo, pessoas influentes do nosso meio.⁵

1938

O 2º Salão de Maio, apresentado mais uma vez no Esplanada Hotel, em São Paulo, não é inaugurado em maio, mas em junho. Yolanda expõe seis paisagens (três aquarelas e três desenhos).

Sérgio Milliet escreve sobre a participação de Mohalyi no Salão:

Se lhe agradar a pintura social pare diante das xilogravuras mexicanas e de Lívio Abramo ou Oswaldo Goeldi, contemple o grande quadro de Segall, tão cheio de angústia, as aquarelas fortes de Mohalyi, o *13 de Maio* de Andrade Filho, certos óleos de Di Cavalcanti.⁶

1939

Yolanda participa da terceira e última edição do Salão de Maio, na Galeria Itá, em São Paulo, apresentando nove obras, entre óleos, aquarelas e desenhos. O catálogo do Salão foi incorporado à *Revista Anual do Salão de Maio – RASM*, tendo como responsável Flávio de Carvalho, também organizador da exposição.

Anos 1940: Figuração expressionista

Em 1939, eclode a 2ª Guerra Mundial. A Hungria se alia à Alemanha nazista. Gabriel Mohalyi, de origem húngara, perde o emprego, e o casal muda-se para o Rio Grande do Sul. Vivendo no campo, a convivência cotidiana com a gente da roça serve de inspiração a Yolanda. Com o fim da guerra, o casal volta a viver em São Paulo, onde a artista realiza sua primeira individual, em 1945. Passa a frequentar o ateliê de Segall em companhia de Lucy Citti Ferreira. A afinidade com a poética segalliana revela-se no tratamento formal e também na escolha dos temas que pinta.

1945

A primeira exposição individual de Yolanda ocorre em agosto, na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil de São Paulo, a convite de Rino Levi. São apresentados 40 trabalhos, entre óleos, aquarelas e desenhos. Amigos e admiradores oferecem um jantar em homenagem à artista no Recreio Molinaro, na avenida Ipiranga, 220, do qual participam entre outros, Lilly Richter, Mella Salm e Tarsila do Amaral. O IEB/USP conserva várias notas jornalísticas sobre a exposição e o jantar. Entre os críticos que dedicaram matérias sobre a exposição estão: Capitu (Maria do Carmo de Almeida), Luís Martins, Quirino da Silva, Sérgio Milliet e Tarsila do Amaral.

1947

Em setembro, integra o 9º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em São Paulo, com as obras *Pescadora*, *Composição* e *Moça com espelho*, esta reproduzida no jornal *O Estado de S. Paulo* de 12 de setembro de 1947.

Também o jornal carioca *Correio da Manhã* traz reproduzido desenho da artista, em 21 de setembro desse ano.

1948

Moça com espelho é apresentada em mostra organizada durante o 2º Congresso de Ginecologia e Obstetrícia, entre os dias 6 e 12

7. SABINO, Fernando. Notícia da Exposição de Pintura Paulista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1949.

8. AQUINO, Flávio de. Exposição de Pintura Paulista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1949.

de setembro, no Teatro Municipal de São Paulo. O arquivo documental de Anita Malfatti, também conservado no IEB/USP, possui duas fotos de obras de Yolanda – *Moça com espelho* e *Barca* –, tiradas provavelmente durante os preparativos para a exposição de artes plásticas incluída na programação do Congresso.

1949

Integra a “Exposição de Pintura Moderna Paulista”. A mostra – apresentada em junho no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde, e em julho em São Paulo, no Instituto de Arquitetos do Brasil, em sua nova sede, na rua Bento Freitas – foi organizada pela Galeria Domus, com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde. Yolanda apresenta dez trabalhos. A crítica carioca ainda vê influência de Segall em sua obra, mas reconhece a qualidade dos trabalhos apresentados.

Em matéria ilustrada com a pintura *Figuras*, no *Diário Carioca*, Fernando Sabino escreve:

Segall comparece como expositor fantasma no trabalho de alguns de seus discípulos. Destes sem dúvida o mais seguro de si é Yolanda Leder Mohaly [sic], pintora europeia radicada em São Paulo.⁷

Flávio de Aquino também escreve sobre a participação de Yolanda na exposição:

Yolanda Lederer Mohaly [sic], antiga aluna de Segall, ainda conserva do mestre algumas reminiscências. Mas influência, quem não as teve? Se a sua pintura por vezes ainda se acha embaraçada pela matéria que a entorpece e limita, e vacila entre Volpi e Segall, as suas aquarelas, no entanto, se libertam, se transformam, limpam-se e enriquecem-se de cor e de modulação. A mudança é radical. A composição se simplifica, as cores vibram e se acordam, a técnica se apura, há um domínio completo do *métier*. Nelas toma de Segall apenas o que é passível de um prolongamento, o que interessa a sua própria personalidade.⁸



Obra de Yolanda no 1º Salão Paulista de Belas Artes, 1934



Obra de Yolanda no 4º Salão Paulista de Belas Artes, 1936



Obra de Yolanda no 3º Salão de Maio, São Paulo, 1939



Yolanda em seu ateliê, São Paulo, c. 1942

Em novembro, participa do 1º Salão Bahiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, Salvador. A artista apresenta uma aquarela com o título *Composição*.

Anos 1950: Abstração

No início da década, faz suas primeiras xilogravuras. Em meados dos anos 1950, sua pintura registra gradativa passagem para a abstração. No final de 1957, viaja para a Europa na companhia da escultora Elisabeth Nobile, visitando a Itália e permanecendo algum tempo em Paris, onde realiza sua primeira individual no exterior, na galeria de Colette Allendy. Regressa ao Brasil em meados de 1958, trazendo muitos trabalhos novos.

1950-1951

Yolanda participa da decoração da recém-criada Capela do Cristo Operário, construída por frei João Batista Pereira dos Santos, quando desenvolveu um trabalho social junto à comunidade operária de Vila Brasília Machado, no alto do Ipiranga, São Paulo. O arquiteto Rino Levi, visitando a capela, sugere a inclusão do trabalho de artistas modernos. Frei Benevenuto de Santa Cruz, intelectual dominicano frequentador dos círculos ligados ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, convida os artistas Alfredo Volpi, Burle Marx, Elisabeth Nobile, Geraldo de Barros, Giandomenico de Marchis, Giuliana Segre Giorgi, Moussia Pinto Alves, Robert Tatin e Yolanda Mohalyi para participarem do programa decorativo da capela. A Yolanda coube a execução de três pinturas murais do batistério: *Anunciação*, *Árvore da Vida* e *Pomba da Paz*. Em 1951, Roger Bastide dedica artigo sobre a capela na revista *Anhembi*.⁹

1951

Em maio, realiza individual no Museu de Arte de São Paulo.

Em setembro, no mesmo museu, integra coletiva de xilogravuras,

ao lado de Else Saft-Theilheimer, Gertrude Salentin, Lilo Flues Hoeltje, Lisa Ficker-Hoffmann e Mella Salm.

Em outubro, participa da 1ª Bienal de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em pavilhão construído no Trianon, na avenida Paulista. A primeira edição tem como diretor artístico Lourival Gomes Machado. Yolanda apresenta *Domingo no sítio* (têmpera sobre papel) e as aquarelas *Costureira e manequim* e *Irmãos*.

Entre dezembro de 1951 e janeiro de 1952, integra o 2º Salão de Naturezas-Mortas, no Restaurante dos Estudantes, na Ponta do Calabouço, Rio de Janeiro. O salão é promovido pelo Serviço de Alimentação e Previdência Social – SAPS, organismo ligado ao Ministério do Trabalho, em complemento à 2ª Semana Nacional de Alimentação. Yolanda recebe o Prêmio SESI (conferido a Maria Leontina na primeira edição).

Jayne Maurício, em matéria sobre o salão no jornal carioca *Correio da Manhã*, destaca a participação de Yolanda e reproduz uma de suas aquarelas:

Yolanda Mohalyi é certamente a mais forte concorrente através de umas esplêndidas aquarelas onde a nuance dos tons, o equilíbrio e a beleza do estilo a credenciam de sobejo para a conquista dos prêmios.¹⁰

Luís Martins também escreve sobre o certame: “Yolanda Mohalyi, com seus três trabalhos magníficos de sua última fase, fez jus ao prêmio que lhe conferiram.”¹¹

O IEB/USP conserva carta do Serviço de Alimentação da Previdência Social, assinada por Murilo Miranda, em 29 de janeiro de 1952, informando a artista sobre o prêmio oferecido pelo SESI

9. BASTIDE, Roger. A Capela do Cristo Operário. *Anhembi*, São Paulo, v. 4, n. 12, nov. 1951. A capela está localizada na rua Vergueiro, 7.290.

10. MAURÍCIO, Jayne. Uma exposição que superou o Salão de 1951. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1951.

11. MARTINS, Luís. A Exposição do Saps. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1952.



Yolanda diante do quadro *Av. São João*, em sua primeira individual, no IAB, 1945. Foto publicada no jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 set. 1945



Jantar oferecido a Yolanda Mohalyi, por ocasião de sua primeira individual. Recreio Molinaro, São Paulo, 1945. À dir., Tarsila do Amaral e a artista

conferido a ela e convidando-a, em nome diretoria, para um jantar oferecido pelo SAPS.

1952

Em março, integra a “Exposição de Artistas Brasileiros”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instalado no Ministério da Educação e Saúde, na qual são apresentadas 200 obras. Yolanda participa da seção de pintura, ao lado de Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Ismael Nery, Lasar Segall, Milton Dacosta, Tarsila do Amaral e outros. O catálogo traz apresentação de Mário Pedrosa.

Os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro passam a organizar representações de artistas brasileiros para exposições no exterior, a pedido do Salon de Mai, de Paris, do Mainichi Newspapers, de Tóquio, e da Universidad de Chile. O IEB/USP conserva carta de Niomar Moniz Sodré, diretora executiva do MAM carioca, convidando Yolanda a participar de exposição coletiva de pintores brasileiros no Chile.

Em maio, participa do 1º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Também em maio, organiza mostra de seus alunos no Museu de Arte de São Paulo. Maria Bonomi lembra-se do seu encontro com Lasar Segall e da indicação para tomar aulas com Yolanda Mohalyi:

Segall de cara falou a mamãe e a Marcella [Ascarelli] que deviam me levar a uma pintora, amiga dele, que morava no Sumaré, e que já havia se comunicado com ela e ela me aceitaria para aulas coletivas apesar de eu ser muito nova. Era Yolanda Mohalyi. Que eu levasse meus trabalhos para ela ver. Em 1952, com 17 anos, estava participando de uma mostra no Masp dos alunos de Yolanda Mohalyi juntamente com Brigitte V. D. Leyen Pietzckke, Gisela Eichbaum, Anne Kovács, Vera Wolfe. [...] Yolanda me ensinou a

12. LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

pintar uns papelões em guache branca, cobri-los com nanquim preto e raspar com uma ponta ou lavar em seguida certas partes com uma esponjinha, tal qual o cartão raspado e repintado que eu havia usado para “ilustrar” o *Cobra Norato*.¹²

Em outubro, integra, no Chile, a “Exposición de Pintura, Dibujos y Grabados Contemporáneos del Brasil”, no Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, em Santiago.

Realiza, em novembro, individual na Galeria Oxumaré, em Salvador.

Em dezembro, participa do 3º Salão de Naturezas-Mortas, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro. O salão é organizado pelo SAPS, em complemento à 3ª Semana Nacional de Alimentação. Yolanda figura mais uma vez entre os laureados, ganhando o Prêmio Equitativa.

Também é premiada no 2º Salão Paulista de Arte Moderna, em São Paulo. Recebe o 2º Prêmio Governo do Estado com *Composição com figura*. A premiação ocorre em janeiro do ano seguinte.

1953

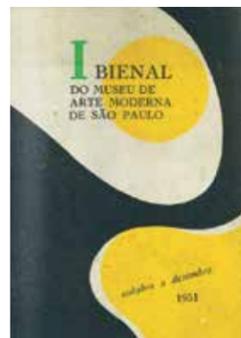
Em março, realiza a individual “Yolanda Mohalyi: Aquarelas e Desenhos da Bahia”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O catálogo traz apresentação de Sérgio Milliet.

O crítico José Geraldo Vieira escreve sobre a exposição:

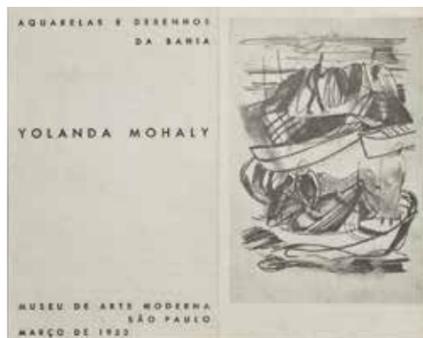
Os desenhos e principalmente as aquarelas de Yolanda Mohalyi [sic] diferenciam-se do que até aqui tem sido feito, porque há uma sensibilidade muito feminina em sua arte, sensibilidade essa que não torna unilateral e sentida sempre pelo mesmo prisma porque se o seu sentimento se volta para a autenticidade dos assuntos – paisagem e gente –, seu expressionismo temperamental



Recepção do casamento de Giselda Leirner e Abraham Louis Klinger. Residência Isai e Felícia Leirner, rua Guadalupe, São Paulo, 1947.*



Capa do catálogo da 1ª Bienal de São Paulo, 1951. Desenho de Tomás Santa Rosa



Convite da exposição da artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953



Convite da exposição da artista no Museu de Arte de São Paulo, 1951



Capela do Cristo Operário, São Paulo



Murais do batistério da Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1950/1951

vinca, embora sem exotismo, forma e conteúdo, resultando do conjunto uma composição bem peculiar.¹³

O IEB/USP conserva dois artigos sobre a exposição, ambos publicados no jornal *O Tempo*, assinados por Walter Zanini: “A exposição de Yolanda Mohalyi”, em 15 de março, e “A Bahia vista por Yolanda”, em 29 de março de 1953.

Também em março, participa da “Exposição de Artes Plásticas e Livros Autografados”, no Esplanada Hotel, em São Paulo, tendo dois trabalhos leiloados em prol dos flagelados nordestinos.

É convidada para integrar a representação brasileira na Second International Art Exhibition of Japan, em Tóquio (Japão), que tem início em maio.¹⁴

Entre dezembro de 1953 e fevereiro de 1954, participa da 2ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão dos Estados, no recém-inaugurado Parque do Ibirapuera, em São Paulo. A mostra tem Sérgio Milliet como diretor artístico e Wolfgang Pfeiffer como diretor técnico e integra as comemorações do IV Centenário da Cidade. Yolanda apresenta quatro pinturas sobre papel: *Na feira de Santana*, 1952 (aquarela); *Fim de pesca*, 1953 (guache); *Ivanas*, 1953 (têmpera); e *Só*, 1953 (têmpera). Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal, é homenageado pelos artistas, entre os quais Yolanda, em reunião na casa de Oscar Pedrosa d’Horta.

1954

Em maio, na Suíça, integra a “Exposição de Gravuras e Desenhos Brasileiros”, organizada sob os auspícios da Legação do Brasil, com obras dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e de alguns colecionadores particulares. A

mostra é apresentada no Kunstmuseum, em Berna, no Musée Rath, em Genebra – por ocasião da nova edição dos Encontros Internacionais de Genebra/IX Rencontres Internationales de Genève – e no Kunstgewerbemuseum, em Zurique. Na Itália, é vista na Galleria Nazionale di Arte Moderna, em Roma, voltando a ser apresentada, no ano seguinte, na Suíça, no Gewerbemuseum, na Basileia, e na Villa Cianni, em Lugano, figurando na Mostra Internazionale di Bianco e Nero. O catálogo traz textos de Sérgio Milliet, então diretor do MAM de São Paulo, e de Fayga Ostrower.

Ainda em maio, no Brasil, participa da “Exposição Pró-Arte”, no Museu de Arte de São Paulo, na qual são apresentados trabalhos de 16 artistas e uma homenagem póstuma a Ernesto de Fiori.

Em julho, integra o 3º Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Yolanda apresenta duas obras em têmpera: *Figuras* e *Composição*. Recebe Pequena Medalha de Prata e prêmio de aquisição com *Figuras*. No jornal *Correio da Manhã*, Jayme Maurício critica a exposição e o local escolhido, mas salienta a qualidade do trabalho de alguns artistas: “Lá se encontram artistas sérios e bons como Maria Leontina, Yolanda Mohalyi, José Pedrosa, Aldemir Martins, Geraldo de Barros, Sacilotto”.¹⁵

Também em julho, Yolanda integra a representação brasileira na 2ª Bienal Hispano-Americana de Arte, no Palácio de Bellas Artes, em Havana (Cuba).

Em setembro, o Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo, apresenta a “Exposição Feminina de Arte”. José Geraldo Vieira salienta a qualidade das participantes em matéria para o jornal *Folha da Manhã*.¹⁶

13. VIEIRA, José Geraldo. A Exposição de Yolanda Mohaly [sic]. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 mar. 1953.

14. A exposição é criada em 1952 e, desde a primeira edição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo seleciona a representação brasileira. A partir de 1961, torna-se conhecida como Bienal de Tóquio [Tokyo Biennale].

15. MAURÍCIO, Jayme. O que vai por São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1954.

16. VIEIRA, José Geraldo. Exposição Feminina de Arte. *Folha da Manhã*, São Paulo, 12 set. 1954.

*Da eq. para a dir.: Yolanda Mohalyi, Wladislaw Klüss, Cora (amiga de Segall) e Lasar Segall

Entre 25 de novembro e 1º de dezembro, integra a mostra “5 Desenhistas”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao lado de Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani, Mella Salm e Rosa Frisoni. Maria Eugênia Franco assina o texto do catálogo. O *Correio da Manhã* chama a atenção para as obras de Yolanda: “Confraternização do plástico com o gráfico; realizações episódicas de gravuras, telas ou aquarelas, com planos diferentes.”¹⁷

Entre dezembro de 1954 e janeiro de 1955, participa do 4º Salão Bahiano de Belas Artes, em Salvador, no qual recebe prêmio de aquisição.

Em 1954, realiza ainda individual na Galeria Sumaré House, em São Paulo, e participa das coletivas “Arte Contemporânea: Exposição do Acervo”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e “Exposição de Arte Brasileira Contemporânea”, na Casa das Molduras, em Porto Alegre. Esta é a primeira exposição do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ainda sem sede própria, organizada por Ado Malagoli. Figuram obras de 33 artistas.

1955

No dia 1º de maio, Dia do Trabalhador, inaugura-se no Rio de Janeiro a “Exposição do Serviço de Recreação Operária”, com obras com motivos ligados à significação do trabalho, de Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Yolanda Mohalyi e outros.

Integra, em agosto, o 4º Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, presidido nessa edição por Eduardo Kneese de Mello. Yolanda apresenta a pintura *Composição*.

Em outubro, realiza-se a exposição “Lívio Abramo, K.H. Hansen, Yolanda Mohalyi e Darcy Penteado”, na South American Gallery/Galería Sudamericana, em Nova York (EUA). O convite aos artistas foi feito por Armando Negri, diretor da galeria.

17. CINCO artistas reunidos no MAM. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1954.

18. BRASILEIROS em B. Aires. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1956.

Nesse ano, Yolanda expõe individualmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e, ao lado de Clara Hortch, apresenta desenhos na Galeria Sumaré House, em São Paulo. Participa ainda do 4º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e do 5º Salão Bahiano de Belas Artes, em Salvador. Nos Estados Unidos, integra coletiva apresentada no Westerner Art Center and Gallery, em Oklahoma.

1956

Em fevereiro, participa da coletiva “50 Anos de Paisagem Brasileira”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com organização e texto de Sérgio Milliet, diretor artístico do MAM.

Em junho, integra a mostra “Artistas Brasileños”, na Galería Pizarro, Buenos Aires (Argentina), na qual apresenta pinturas, ao lado de Darcy Penteado (desenhos) e Helou Motta (cerâmicas). O folheto traz texto de José Geraldo Vieira. O jornal *La Nación*, de 1º de julho de 1956, reproduz obra de Yolanda. O jornal *Clarín* e a revista *Saber Vivir* também noticiam a exposição. Pizarro foi uma das galerias mais ativas de Buenos Aires entre 1955 e 1961.

Também no Brasil a exposição foi noticiada pelo jornal *Correio da Manhã*:

Bom êxito de crítica lograram os artistas paulistas Helou Motta, ceramista, Darcy Penteado, desenhista, e Yolanda Mohalyi, pintora, em sua primeira exposição em Buenos Aires. O crítico de *Clarín* assinala que Mohalyi imprime a suas obras “uma forte plasticidade, que apresenta formas de um vigoroso lirismo”.¹⁸

Em novembro, Yolanda e Helou Motta apresentam cartões de Natal, um deles conservado no IEB/USP, na Galeria Antigonovo, em São Paulo. Entre eles, Yolanda apresenta uma água-forte com tiragem de 28 exemplares.



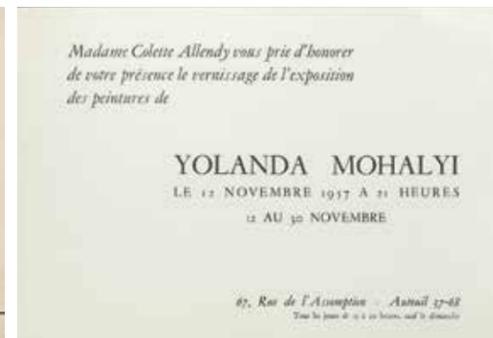
Recepção na residência de Isai e Felícia Leirner, rua Guadalupe, São Paulo, 1953. **



Cartão de Natal com reprodução da obra *Esperando a jangada*, destinado a Jenny e Lasar Segall, São Paulo, 1954



Convite da exposição da artista na galeria Ambiente, São Paulo, 1957



Convite da exposição da artista na galeria Colette Allendy, Paris, 1957

1957

Entre os dias 11 e 28 de março, realiza individual na Galeria Ambiente, São Paulo. O catálogo traz texto de apresentação de Lourival Gomes Machado.

O jornal *O Estado de S. Paulo* publica foto do vernissage com a artista ao lado de um de seus trabalhos recentes e traz crítica sobre a exposição:

Há um óleo perturbador que é *Planta d'água*, como há a ressonância segalleana em *Moça com pássaro*, reminiscência de Segall a que a artista imprime um colorido extraordinário sublinhando a influência com a personalidade, não se esquivando, entretanto, de declará-la.

Essas qualidades, ligeiramente assinaladas, parecem-nos suficientes para marcar um lugar da artista em nosso meio, lugar que ela obteve pela força de uma convicção confirmada em fidelidade laboriosa, obstinada, e aos poucos, mas seguramente, cristalizadora de sua autenticidade.¹⁹

Em abril, a revista *Habitat* traz matéria sobre a artista. Na revista *Anhembi*, Armando Ferrari escreve sobre a obra de Mohalyi.

O jornal *O Estado de S. Paulo* anuncia a viagem de Yolanda à Europa:

Outra artista radicada em S. Paulo vai expor na Alemanha e Itália – é Yolanda Mohalyi, que há pouco ainda apresentou uma apreciável série de trabalhos na galeria Ambiente. Yolanda vai realizar exposições na Itália e na Alemanha aproveitando a viagem para estudos que tem em vista. Serão estas as primeiras exposições individuais da artista na Europa.²⁰

Em maio, integra a seção de desenho do 6º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com isenção de júri. Oswaldo Go-

eldi, Aníbal Machado e Frank Schaeffer compõem o júri do salão.

A prestigiada exposição “Arte Moderna em Brasil” é apresentada na Argentina, no Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) e no Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosário); no Chile, no Museo de Arte Contemporáneo (Santiago); e no Peru, no Museo de Arte de Lima. O Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museo Nacional de Bellas Artes são os responsáveis pela organização da mostra. O catálogo tem apresentações de João Carlos Muniz, Jorge Romero Brest e Maurício Nabuco e introdução de Carlos Flexa Ribeiro, responsável pela seleção dos trabalhos. Yolanda comparece com duas pinturas.

Mais uma vez, expõe na South American Gallery/Galería Sudamericana, em Nova York (EUA), dessa vez em coletiva de 17 artistas de nove países. Do Brasil, também figuram obras de Hansen e de Lívio Abramo.

Em outubro, integra a 4ª Bienal Internacional de São Paulo. A mostra tem Sérgio Milliet como diretor artístico e Wolfgang Pfeiffer como diretor técnico. Yolanda apresenta cinco obras na categoria desenho: *Guitarrista*, 1955 (aquarela); *Galo*, 1956 (aquarela); *Bailarino*, 1956 (nanquim e aquarela); *Barcos*, 1956 (nanquim e aquarela); e *Cabeças de marionetes*, 1957 (aquarela). Apenas Yolanda, Fayga Ostrower e Milton Dacosta foram aceitos integralmente pelo júri.

José Geraldo Vieira destaca a representação de desenhos brasileiros na 4ª Bienal. Sobre Yolanda, comenta:

Mohalyi chegou ao paradoxo de fazer pintura expressionista em seus desenhos figurativos com perspectivas às vezes superlotadas ou superpostas. É um dos grandes valores do grupo pela técnica e pela sensibilidade.²¹

19. EXPOSIÇÃO de Yolanda Mohalyi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1957.

20. YOLANDA Mohalyi parte para a Europa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1957.

21. VIEIRA, José Geraldo. Desenhistas e Escultores Nacionais. *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 nov. 1957.

**Da esq. para a dir.: Yolanda Mohalyi, Sara Leirner, Abraham Louis Klingler e sua esposa Giselda Leirner, Mané Katz, Lasar e Jenny Klabin Segall, Isai e Felícia Leirner, Maria de Lourdes Teixeira; ao fundo, Moussia Pinto Alves e Sérgio Milliet. Na parede, à esq., tela de Samson Flexor e, à dir., pintura de Lasar Segall

Mário Pedrosa também comenta a participação da artista:

Yolanda Mohalyi nos apresenta um envio simpático, revelando personalidade artística séria. Destaca-se pela unidade do conjunto, pela sobriedade, e o equilíbrio, o retido bom gosto. E com perfeita propriedade que integra cor e forma. Deve-se compará-la a Plattner, com quem tem certa afinidade, para que se verifique a elegante, e, ao mesmo tempo, recatada superioridade com que deforma plástica e expressivamente e não utiliza, superficialmente.²²

Quando Pedrosa fala da seção de pintura na Bienal, menciona Yolanda:

Mesmo Yolanda Mohalyi, que não se sabe porque foi admitida na seção de desenho, quando suas aquarelas a levavam naturalmente a expor com os pintores, apesar de suas origens expressionistas e sensiblistas tão diferentes do grupo ora acima mencionado [Dacosta, Maria Leontina, Volpi], tende a enquadrar-se no mesmo, pela retenção com que trabalha, com que evita exibir-se na tela.²³

Viaja para a Europa em companhia da escultora Elisabeth Nobile.

Em novembro, realiza individual na Galerie Colette Allendy, Paris (França). O catálogo traz texto de apresentação de Bernard Noël.

O jornal *O Estado de S. Paulo* escreve sobre a exposição, citando o texto de Noël:

22. PEDROSA, Mário. O desenho brasileiro na Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1957.

23. PEDROSA, Mário. A pintura brasileira na Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1957.

24. YOLANDA Mohalyi em Paris. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1957.

25. A Galeria de Arte das Folhas é criada em 1957, por iniciativa do industrial Isai Leirner, um dos diretores do Museo de Arte Moderna de São Paulo, com o apoio do Grupo Folha (empresa responsável, naquele momento, pelos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, e mais tarde pelo jornal *Folha de S. Paulo*). Ao mesmo tempo, é instituído o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, concedido aos artistas expositores. A galeria é oficialmente inaugurada com exposição retrospectiva de Lasar Segall, em 12 de março de 1958, no saguão do edifício do Grupo Folhas, à alameda Barão de Limeira. Yolanda integrou o conselho artístico da galeria entre 1960 e 1961 e fez parte do júri do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea em 1962.

Yolanda Mohalyi fixou algumas de suas imagens pessoais, sendo que cada uma, em lugar de ser construída em função de uma composição, é um organismo no qual cor e linhas não são, precisamente, imperativos a não ser pela circulação do tempo, ou seja, a vida.²⁴

O IEB/USP conserva convite, manuscrito em húngaro por Yolanda, no qual se lê:

Já é tempo que eu me libere do não escrever, pois esta exposição não é coisa pequena. Representa muito, muito trabalho, mas valeu a pena. Não penso no sucesso financeiro, mas no muito reconhecimento dos colegas.

1958

Yolanda é convidada a conceber um vitral para o prédio principal da Fundação Armando Alvares Penteado, projetado por Auguste Perret. Feitos sob a coordenação inicial de Pietro Maria Bardi e executados pela Casa Conrado, os vitrais que compõem o painel se baseiam em obras de artistas brasileiros consagrados – Portinari, Bruno Giorgi, Gomide, Segall, Flexor, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake e outros, além de Yolanda – e foram instalados entre 1959–60 para a abertura do Museo de Arte Brasileira.

Em novembro, a Galeria de Arte das Folhas,²⁵ em São Paulo, organiza a exposição “Iolanda [sic] Mohalyi, Lisa Ficker Hoffmann, Moussia Pinto Alves, Fernando Odriozola, José Antônio da Silva e Raimundo de Oliveira”. O catálogo traz texto de Wolfgang Pfeiffer sobre a artista.



Yolanda, Paris, 1957/1958



Yolanda na Praça São Marcos, Veneza, 1957/1958



Yolanda em exposição na Galeria de Arte das Folhas, São Paulo, 1958

Ao jornal *Folha da Manhã*, Yolanda fala dos novos trabalhos não figurativos, que apresenta pela primeira vez ao público:

A respeito de seus trabalhos em guache e nanquim que deixaram de apresentar figuras, Mohalyi comenta o fato de os artistas plásticos, a partir do princípio deste século terem analisado, estilizado, deformado, explorado, afinal, a figura. Quanto a ela, agora não sente mais necessidade da figura, pois “é pelo equilíbrio, pela composição de toda a superfície do quadro que se pode contar tudo o que a gente sente”. [...] “Toda manifestação artística”, declara Mohalyi, “tem um lado de bases abstratas, mas os que não estão capacitados ou os que não têm sensibilidade apurada nunca se apercebem disto. Eles nunca veem. Geralmente, param como que fora da obra de arte propriamente dita. Apenas gostam ou não gostam de um trabalho de arte pela associação que conseguem fazer com o mundo que todos os dias veem só na superfície.”²⁶

O jornal *O Estado de S. Paulo* também noticia a exposição:

O grande nome de Yolanda Mohalyi é suficiente para chamar o interesse de quantos acompanham a evolução dessa notável artista, que desde seu regresso da Europa não tem mostrado seus trabalhos. Sabemos, entretanto, que a sua arte se acha numa fase de abstracionismo expressivo, em que se fundem as colorações admiráveis que ela acabou reunindo em sua pintura, numa depuração de todos os meios que têm servido à sua técnica.²⁷

O mesmo jornal publica o artigo “Um abstracionismo lírico” sobre a individual:

A moça da Transilvânia que fez toda a sua carreira no Brasil, hoje no amadurecimento admirável de sua expressão artística, traz-nos

com esta fase uma das mais altas e inexplicáveis manifestações da pintura que aqui já se produziram. Nelas se refletem as suas experimentações mais distantes, mais pesquisadas, passando pela fase da Bahia, chegando ao período do expressionismo sugestivo que mantinha até há pouco tempo, e subitamente se revelando uma poderosa coordenadora de formas e cores para uma formulação abstrata, em que o lirismo predomina, na definição vulgar e vaga do dicionário, “como se a alma se pusesse a cantar”.²⁸

Em dezembro, integra coletiva no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (Clubinho), São Paulo.

1959

Em janeiro, a revista *Habitat* traz artigo de Lourival Gomes Machado sobre a artista.²⁹

Em março, integra a “Exposição de 47 Artistas”, na Galeria de Arte das Folhas, São Paulo.

Em maio, Yolanda integra a 5th International Art Exhibition of Japan, em Tóquio (Japão), ao lado de Alfredo Volpi e Manabu Mabe, os três já tendo representado o Brasil em edições anteriores. A seleção ficou a cargo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que enviou cinco obras de cada artista. Depois de Tóquio, a exposição circulou por várias cidades do Japão.

Ainda em junho, é selecionada para o 8^o Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, São Paulo.

Em setembro, integra as coletivas “40 Artistas do Brasil”, na Galeria São Luís, em São Paulo, com apresentação de Sérgio Milliet, e “Gravura Brasileira”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao lado de Anna Letycia, Antonio Henrique Amaral, Arthur

26. IOLANDA [sic] Mohalyi vai expor na próxima mostra da Galeria de Arte das ‘Folhas’. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 nov. 1958.

27. UMA COLETIVA importante na Galeria das ‘Folhas’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1958.

28. UM ABSTRACIONISMO lírico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1958.

29. MACHADO, Lourival Gomes. Yolanda Mohalyi: transição e constância. *Habitat*, São Paulo, 9 (52), p. 48-9, jan.-fev. 1959.



Convite de exposição na Galeria de Arte da Folha, São Paulo, 1960



Yolanda e Francisco Reboło Gonsales, São Paulo, déc. 1960



Yolanda, São Paulo, déc. 1960

Luiz Piza, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Oswaldo Goeldi e outros.

Em outubro, integra a 5^a Bial Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo Sobrinho. Na quinta edição do evento, que tem Lourival Gomes Machado como diretor artístico, Yolanda apresenta cinco pinturas recentes em guache e nanquim sobre cartão: *Composição I, II, III, IV e V*. Recebe o Prêmio Caixa Econômica Federal com *Composição I*, hoje conservada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Segundo entrevista da artista ao *Jornal do Brasil*, perde o prêmio de Melhor Pintor Nacional para Manabu Mabe, por três votos.

O jornal *O Estado de S. Paulo* destaca a presença da artista no certame:

Pormenorizando, Yolanda Mohalyi é a artista melhor representada na 5^a Bial, o que lhe ocorreu também na 4^a Deveria, entretanto, ser Manabu Mabe, a quem o júri prestou na seleção um desserviço de eliminar dois trabalhos, o que não impediu a brilhante afirmação que permaneceu, mas não dá, para o leigo, qualquer impressão de unidade. A representação de Mohalyi é contínua e dotada de unidade. Já lhe aconselharam a que deixasse as desvantagens da técnica mista, que tornam tão empolgantes os seus “territórios de fascinação”.³⁰

Entre 1959 e 1960, integra a “Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa”, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com o apoio do ministro Wladimir Murтинho, encarregado dos assuntos culturais do Brasil no Itamaraty. Foram selecionadas obras de 65 artistas brasileiros vivos. Yolanda figura na seção de desenho, ao lado de Lothar Charoux e Aldemir Martins. O cartaz da exposição é desenhado por Alexandre Wollner. Em 1959, a mostra é apresentada na Haus der Kunst, em Munique (Alemanha); na Akademie der Bildenden Künste, em Viena (Áustria); e no Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, em Leverkusen (Alemanha). No ano seguinte, é vista no Centraal Museum, em Utrecht (Holanda); no Museu de Arte Moderna, em Madri (Espanha); no Secretariado Nacional de Informação de Portugal, em Lisboa (Portugal); no Musée d’art moderne de la Ville de Paris (França); e no Hamburger Kunsthalle, em Hamburgo (Alemanha).

30. ASPECTOS da Secção do Brasil na V Bial de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1959.

em Viena (Áustria); e no Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, em Leverkusen (Alemanha). No ano seguinte, é vista no Centraal Museum, em Utrecht (Holanda); no Museu de Arte Moderna, em Madri (Espanha); no Secretariado Nacional de Informação de Portugal, em Lisboa (Portugal); no Musée d’art moderne de la Ville de Paris (França); e no Hamburger Kunsthalle, em Hamburgo (Alemanha).

Anos 1960: Consagração

No fim do ano de 1962, Yolanda embarca para a Europa onde permanece até meados de 1963. A viagem inclui visitas, trabalhos e exposições na Espanha, Grécia, Itália, Hungria, França e Alemanha. Em 1963, ganha o Prêmio Nacional de Pintura na 7^a Bial de São Paulo. Nessa fase, apresenta telas com grandes manchas de cor sobre as quais apõe elementos lineares. Gradativamente, essas formas se expandem, ocupando espaços cada vez mais amplos. Ao longo da década, realiza também pinturas murais e mosaicos para residências particulares.

1960

Em março, integra a mostra “Acervo do MAM”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qual, além do acervo permanente, figuram os prêmios de aquisição da última edição da Bial de São Paulo.

Em junho, participa do “Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: Pintura, Desenho, Gravura, Escultura”, na Galeria de Arte das Folhas, São Paulo. Yolanda ganha o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea na categoria Pintura.

Entre julho e agosto, participa da coletiva “IBEU – Contemporary Arts”, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação, Rio de Janeiro. A exposição – organizada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, em colaboração com a Contemporary Arts e American Arts Institute – segue para Brasília e São Paulo. Integram a mostra 32 artistas brasileiros e dez americanos, com pin-



Yolanda em viagem à Europa, déc. 1950

Vitral idealizado por Yolanda Mohalyi (103 x 103 cm) para o saguão da Faap, déc. 1960. Acervo do Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo

turas, gravuras, desenhos e esculturas. Entre os brasileiros estão Antônio Bandeira, Djanira, Iberê Camargo, Manabu Mabe, Maria Leontina, Milton Dacosta, Tanaka e outros.

Em agosto, integra o 9º Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Yolanda figura na seção de pintura com três obras com isenção de júri. O IEB/USP conserva cartão do presidente do Círculo de Amigos da Arte, Fernando Menezes de Moura, cumprimentando a artista pela isenção. Compunham o júri Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa e Milton Dacosta. O jornal *Correio da Manhã* salienta a participação da artista no certame: “no Salão Moderno brilham Fayga Ostrower, Edith Behring, Sheila Brannigan e Yolanda Mohalyi.”³¹

Também em agosto, participa da 1ª Exposição do Cartaz de Arte, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961 integra a mostra “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com organização de Paulo Mendes de Almeida. O catálogo traz texto de apresentação de Mário Pedrosa e introdução de Maria de Lourdes Teixeira.

1961

Em janeiro, ainda com a exposição “Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País” em cartaz, Lourival Gomes Machado escreve sobre o papel das mulheres na vida intelectual do País, destacando a atuação de Yolanda Mohalyi:

Poderia desfilar um longo rosário de casos, a partir dessas duas figuras de marcado pioneirismo [Anita Malfatti e Tarsila do Amaral]. Poucando, contudo, o leitor, pedir-lhe-ei apenas que dê um instante de atenção para a presença e função, entre outras igualmente referenciais, de uma Yolanda Mohalyi quando, em fase decisiva, nossa criação plástica era solicitada à difícil prova de um

amadurecimento meditado e sem pressa. O que, na reelaboração de seus valores já conquistados e na conquista de autossuperação que lhe abriram caminhos novos, alcançou esta artista, mantendo-se num silêncio quase inquietante para seus admiradores, é um verdadeiro exemplo, em todos os sentidos da palavra. E exemplo notável que temos, vivo e ativo, em nítida afirmação tanto de uma experimentada proficiência quanto de uma fresca liberdade inventiva.³²

Em abril, a Galeria de Arte da Folha, em São Paulo, organiza a exposição “Yolanda Mohalyi, Aldo Bonadei, Darcy Penteado e Alberto Teixeira”. O catálogo traz texto de Manuel Germano (pseudônimo de José Geraldo Vieira) sobre a artista.

O jornal *O Estado de S. Paulo* traz a seguinte matéria sobre a exposição:

Derivada de técnicas mistas, que causaram grandes confusões entre os seus admiradores, sua maneira abstrata expressiva se apresenta aqui utilizando meios cujos perigos nos parecem grandes, quanto à permanência de uma pintura que incorpora ao óleo a areia e a terra.

O relevo obtido tem assim essa perspectiva pouco segura, a que a artista talvez possa responder com a sua experiência. Mas Yolanda não utiliza apenas o relevo, senão desce à nudez da tela, revela-nos a qualidade do suporte, e trabalha tanto com as cores de uma nova harmonização quanto retoma o colorido da influência segalleana, acentuando seu caráter de depuração original, até a mais pessoal das composições desta exibição, a tela n. 7, de vigor sombrio, que muitos poucos poderão apreciar em seu justo valor. Lá uma lua negra ilumina, silenciosamente, a paisagem, sobre o alto corte das camadas geológicas entre as quais escorrem as lavas das impurezas e dos metais diluídos. Uma vida palpitante sobrexiste mesmo aí, nos poros, nos brilhantes carvões da escuridão. Vida que não é só

31. MAURÍCIO, Jayme. A mulher na arte brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1960.

32. MACHADO, Lourival Gomes. Anjos, ainda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1961. *Suplemento Literário*.



Yolanda em seu ateliê, São Paulo, déc. 1960

Vitrais do batistério da Paróquia São Domingos, São Paulo, 1962

mineral, mas vegetal, em raízes e seivas, misturando suas unidades às lavas. Nenhuma concessão nessa pintura de um coração viril, como houve quem dissesse de Käthe Kollwitz.³³

Em maio, integra a “Retrospectiva do Prêmio Leirner 1960”, na Galeria de Arte da Folha, São Paulo. Yolanda ganha o Primeiro Prêmio de Pintura, entregue no mês seguinte na própria galeria.

Participa, em junho, com isenção de júri, do 10º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Em julho, integra coletiva na Casa do Artista Plástico, em São Paulo, dirigida por Pola Resende. O acervo possui obras de Volpi, Guignard, Segall, De Fiori, Tarsila e outros.

Também com isenção de júri, participa, em setembro, da 6ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo Sobrinho. Apresenta as seguintes obras: *Composição 1, 2, 3, Pintura 1 e 2*. A artista perde o prêmio de Melhor Pintor Nacional para Iberê Camargo por um voto.

O jornal *O Estado de S. Paulo* traz matéria sobre três dos destaques femininos na Bienal – Yolanda, Lygia Clark [Prêmio Nacional de Escultura] e Maria Leontina:

Yolanda Mohalyi, em uma formulação mais nitidamente estruturada, com um colorido luminoso, uma densidade forte e poderosa, que irradia a sua desbordante poesia, em cinco quadros se apresenta como um dos maiores nomes da nossa pintura.³⁴

Vera Martins, no *Jornal do Brasil*, escreve sobre a premiação:

No tocante aos prêmios nacionais, o velho problema do desconhecimento do trabalho dos artistas brasileiros por parte dos

membros internacionais do júri parece ter influenciado a distribuição de alguns prêmios. Os de pintura e escultura, no entanto, foram do agrado de todos. Iberê Camargo reuniu desde logo a preferência de bom número de jurados, tendo, ao que parece, surgido também os nomes de Sheila Brannigan e Yolanda Mohalyi, mas logo afastados em favor do mestre gaúcho, que é sem dúvida, hoje, um dos mais importantes artistas brasileiros.³⁵

Ainda em setembro, realiza individual de óleos e guaches na Galeria Astreia, São Paulo.

Em outubro, integra a “Exposição de Artes Plásticas na FAU”, na Galeria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A mostra é organizada pelo Grêmio da FAU com a realização de debates sobre artistas. São apresentadas obras realizadas entre 1949 e 1950, de 12 artistas que vivem e trabalham em São Paulo, Yolanda Mohalyi, entre eles.

Entre novembro e dezembro participa da mostra inaugural da Galeria Paulo Valente, em Curitiba, e de coletiva na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, participa do 10º Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia.

1962

De março a maio, integra a exposição “Pintura Brasileira Moderna”, na Embaixada dos Estados Unidos no Brasil (rua São Clemente), no Rio de Janeiro. A mostra é organizada com a colaboração da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, sob a orientação da embaixatriz Sra. Lincoln Gordon. O catálogo traz texto de apresentação de Antônio Bento. Yolanda figura na mostra com *Pintura 1 e 2*.

Realiza também individual na Galerie 1900-2000, Paris (França).

33. QUATRO telas definindo uma pintora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1961.

34. 3 ARTISTAS brasileiras na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 set. 1961. *Suplemento Feminino*.

35. MARTINS, Vera. Bienal: Prêmio dado a Vieira da Silva foi o mais disputado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set. 1961.



Yolanda em seu sítio, Guararema, déc. 1960

Em junho, participa da 1ª Bienal Americana de Arte, no Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Carraffa, em Córdoba, posteriormente apresentada em Buenos Aires (Argentina). A Bienal tem patrocínio das Indústrias Kaiser da Argentina. O diretor da Bienal, Luiz Varela, constitui um júri de críticos internacionais, presidido por Sir Herbert Read, do qual fazem parte, entre outros, Jorge Romero Brest e José Gómez-Sicre. Uma sala especial é dedicada a Cândido Portinari. Na representação brasileira, obras de Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Danilo Di Prete, Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Maria Leontina e Milton Dacosta, além da artista.

Também em junho, Yolanda compõe o júri de premiação do 11º Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, juntamente com Antônio Bento e Fayga Ostrower.

Em julho, participa da 2ª Mostra Coletiva da Galeria do Clubinho, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, em São Paulo.

José Geraldo Vieira fala um pouco desse peculiar espaço cultural na cidade:

Com ou sem aspecto de *cave*, querendo não querendo ser uma réplica dos cenáculos-catacumbas dos existencialistas, dos *beats* e dos *hipsters*, o Clubinho tem sua atmosfera vespertina e noturna. E cada vez mais, com ou sem crise, vai caracterizando a sua ambiência. Não é um ponto-chave de concretistas; muito menos é frequentado por uma ala fechada, de vanguardismo exclusivista. Recinto libertário, deixa que em seu quadro social o figurativo ombreie com o abstrato, a geração velha com a nova, o artista cem por cento com o amador eventual. Cria assim confluência. [...] as mostras coletivas devem suceder-se de maneira a haver um permanente certame, conferindo ao local um semblante típico. É o que vem ocorrendo. Ainda agora se inaugurou aí outra “rodada” de arte, com o seguinte círculo: Aldo Bonadei, Antônio Bandeira,

Arcangelo Ianelli, Bernardo Castelo Branco, Heinz Kühn, Hermelindo Fiaminghi, Izar do Amaral Berlinck, Judith Lauand, Leopoldo Raimo, Lothar Charoux, Maria Leontina, Milton Dacosta, Paulo Chaves, Pedro Tort, Raimundo de Oliveira, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi e Ubirajara.³⁶

Em setembro, realiza individual na Galeria São Luís, São Paulo.

José Geraldo Vieira escreve sobre a exposição no jornal *Folha de S. Paulo*:

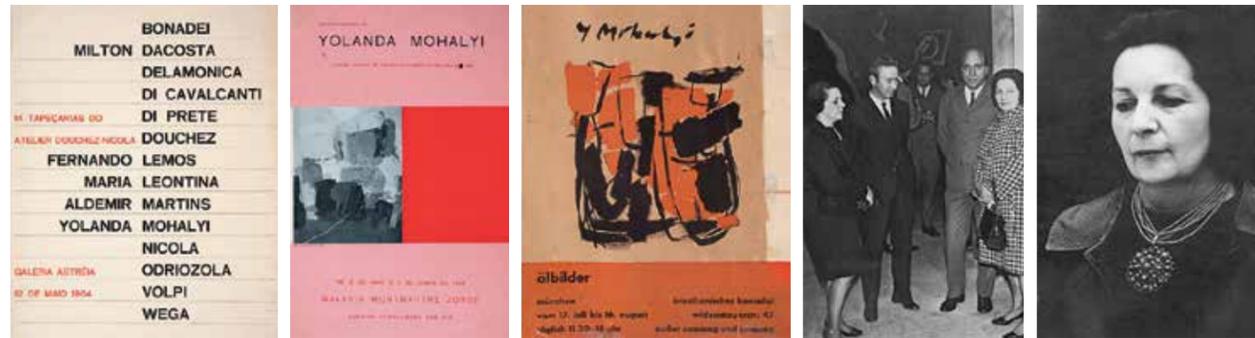
Iolanda [sic] Mohalyi, que é detentora do Prêmio Leirner de Pintura por sua última exposição na Galeria da Folha, está apresentando na Galeria São Luís, antes de sua viagem à Europa, seus trabalhos mais recentes. Trabalhos que, aliás, diferem sobremaneira de sua penúltima fase que foi de matéria, sensibilização de suporte e efeito anaglífico. Atualmente a artista húngara radicada há muitos anos em São Paulo está interessada em outras pesquisas de teor bem fundamental: a organização plástica da tela em divertículos aparentemente geométricos como áreas de receptividade para diversos cromatismos. De modo que não temos mais em Iolanda Mohalyi a preocupação de um tachismo denso e empastado, com atributos quase que só de pincel. Temos, isso sim, cuidadosa fatura de alto a baixo, de lado a lado, em telas de formato monumental.³⁷

Em outubro, integra a mostra “Seleção de Obras de Arte Brasileira da Coleção Ernesto Wolf”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em novembro, participa da exposição “Novas Diretrizes da Arte na América do Sul”, na Pan American Union, em Washington (EUA), sob os auspícios das embaixadas da Argentina, do Brasil, do Chile e do Uruguai, da Organização dos Estados Americanos e das Indústrias Kaiser da Argentina. Obras de Danilo Di Prete, Manabu Mabe, Yolanda Mohalyi e Ivan Serpa representam o Brasil.

36. VIEIRA, José Geraldo. Coletiva no Clubinho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1962.

37. VIEIRA, José Geraldo. Iolanda [sic] Mohalyi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1962.



Cartazes de exposições: “14 Tapeçarias do Ateliê Douchez-Nicola”, São Paulo, 1964; “Pinturas Recentes de Yolanda Mohalyi”, Rio de Janeiro, 1964; individual de Yolanda, Consulado do Brasil, Munique, 1968

Instalação da tapeçaria de Nicola, Nestlé, São Paulo, 1968. ***

Yolanda, déc. 1970

Nesse ano, Yolanda realiza vitrais para a paróquia São Domingos, na rua Caiubi, no bairro de Perdizes, em São Paulo. Projetada em 1953 pelo arquiteto alemão Adolf Heep e concluída em 1961, a paróquia teve projeto intermediado pelo frei dominicano Benvenuto Cazabart, também ligado à capela do Cristo Operário, cujo programa decorativo também teve a participação da artista.

Os vitrais de Yolanda Mohalyi são destinados a uma rápida catequese do batismo. O tema que os inspirou está em íntima conexão com a pia batismal. É o seguinte: o mistério da vida que brota da água pela ação do Espírito de Deus. Isto em três fases: a) na criação do mundo [...]; no batismo de Cristo por João Batista no Jordão [...]; com o batismo cristão [...].³⁸

1963

De agosto a dezembro, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo organiza a exposição “Pintura – Escultura Contemporâneas: Acervo MAC/USP”, apresentada no Museu Carlos Gomes (Campinas), na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília e no Núcleo de Belas Artes de Araraquara. A curadoria é de Walter Zanini, então diretor do MAC/USP.

Em setembro, realiza individuais no Consulado Geral do Brasil, em Munique, também apresentada no Kunstverein Ulm im Rathaus, em Ulm (Alemanha). Também em setembro, integra a coletiva “Pintura Atual Brasileira”, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores/Itamaraty e apresentada na Alemanha, Áustria, França, Espanha, Itália, Grécia e Hungria. O catálogo traz introdução de Mário Gibson Barbosa e apresentação de Marc Berkowitz.

Em outubro, integra a 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal. Apresenta as seguintes obras: *Pintura 1, 2, 3, 4 e*

38. Arquivo da Província Dominicana. Texto sem data de autoria de frei Domingos da Maia Leite. Apud FRADE, Gabriel. *Arquitetura sagrada no Brasil*: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II. São Paulo: Loyola, 2007.

39. BENJAMIN Silva e a lírica Yolanda Mohalyi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16–17 fev. 1964. *Revista de Domingo*.

40. PETER. Panorama. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1964. Branca Caldeira de Barros integrou a Sociedade de Arte Lírica Paulista.

***Da esq. para a dir.: Dirce Ianelli, um amigo, Arcangelo Ianelli e Yolanda

5. O júri – presidido por Giulio Carlo Argan e constituído por 23 membros, o mais numeroso até então, tendo entre os brasileiros os críticos José Geraldo Vieira e Geraldo Ferraz – outorga o Prêmio Nacional de Pintura a Yolanda Mohalyi.

Em outubro, Yolanda e Arcangelo Ianelli representam o Brasil na exposição de arte sul-americana “Sudamerikanische Malereri der Gegenwart: Ausstellung in der Akademie der Kunst”, apresentada na Academia de Arte de Berlim (Alemanha), com a presença de 26 artistas.

1964

Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, Yolanda fala de seus últimos trabalhos: “Estou agora trabalhando com um novo elemento: ritmo acelerado. A cor está agora com mais ênfase também. O azul, bem mais intenso.”³⁹

No mesmo jornal, o jornalista menciona a aversão da artista a grandes plateias:

O interessante é que em outros tempos Iolanda [sic] quase se tornou soprano dramática, tendo desistido da cena lírica por causa de sua aversão a grandes públicos. Mas durante vários anos dedicou-se ao canto, tomando aulas com Branca Caldeira.⁴⁰

Em março, o Brasil é homenageado na 11ª edição do Salon Comparaisons, com a sala especial “Comparaisons: Une Selection de l’Art Contemporain”, no Musée d’art moderne de la Ville de Paris (França). A seleção ficou a cargo de José Roberto Teixeira Leite. Yolanda foi escolhida, mas a demora na remessa das obras para a Europa, por parte do Itamaraty, fizeram com que os trabalhos lá chegassem depois do encerramento do salão, sem participar do evento.



Yolanda em viagem a Cuzco, 1964



Fundação Bienal de São Paulo, déc. 1960. Ao fundo, telas de Yolanda Mohalyi

Em maio, participa da coletiva “14 Tapeçarias do Atelier Douchez-Nicola” na Galeria Astreia, em São Paulo. O catálogo contém textos de Geraldo Ferraz, Jacques Douchez e Norberto Nicola. Yolanda expõe *Vermelho, branco e azul* (tapeçaria medindo 105 x 157 cm):

Ela não se submeteu à técnica do cartão para o tapete. Os tapeceiros, porém, transpuseram com muita arte o seu trabalho para o tecido, e tanto em desenho como em colorido a composição foi realizada no informalismo lírico de Mohalyi.⁴¹

Devido aos acontecimentos políticos do país, a abertura do 1º Salão de Arte Moderna de Brasília, prevista para abril, ocorre apenas em maio. Os artistas foram convidados pessoalmente por Oswaldo Almeida Fischer, superintendente de cultura da Fundação Cultural do Distrito Federal.

Entre os meses de maio e junho, realiza individual na Galeria Montmartre Jorge, Rio de Janeiro, na qual apresenta 15 óleos. O catálogo traz introdução de Jorge Beltrão, proprietário da galeria, e texto crítico de Mário Pedrosa:

As manchas e transparências tendem agora a dissolver-se, ou melhor, a solver-se em formas. As nuances coloridas chegam-se pouco a pouco do estudo de cor. Sobrenadando pela superfície dos quadros atuais, há como que menos tons e mais cores, ou mais matéria, da verdadeira, que não é sobreposta mas vem de dentro da densidade com enervação.⁴²

No mesmo jornal, Harry Laus escreve:

Merece especial atenção do público carioca a exposição de Yolanda Mohalyi, na Galeria Montmartre. Conhecemos seus quadros na última Bienal de São Paulo, com que, aliás, tirou o prêm-

io de Melhor Pintor Nacional, e nos surpreendemos como, em menos de um ano, sua arte se tenha depurado tanto, no sentido da “hora madura de recolher-se”, de que nos fala Mário Pedrosa.

À seriedade sempre constante em sua evolução artística, alia-se agora um sentido de precisão técnica alcançada em toda a sua plenitude e facilmente verificável na observação da limpeza e dignidade com que trabalha a superfície extensa de suas telas abstratas. Um dos atributos de grandeza de Yolanda está precisamente na dimensão de seus quadros, pois esse elemento aparentemente secundário dá a medida da segurança na organização do campo pictórico e aplicação equilibrada da cor.⁴³

Em junho, inaugura-se o 12º Salão Paulista de Arte Moderna, do qual Yolanda faz parte. A mostra reúne 167 pintores, escultores e arquitetos, num total de 300 obras.

Em julho, integra “Mostra Antológica”, na Galeria Astreia, São Paulo, em comemoração ao aniversário da galeria.

Também em julho, participa da coletiva de inauguração da Galeria l’Atelier, de Jorge Salsupin, no Rio de Janeiro. Além da nova linha de móveis do arquiteto, são apresentadas obras de sete artistas: Antônio Bandeira, Darel, Iberê Camargo, Marcello Grassmann, Maria Polo e Roberto De Lamonica, além de Yolanda. Também integra leilão de obras de arte em benefício da AACD – Associação de Assistência à Criança Defeituosa – realizado no Museu de Arte de São Paulo.

A revista francesa *Aujourd’hui* publica número dedicado ao Brasil, com artigos de José Augusto França, Mario Barata e Antônio Bento, que analisam a produção artística brasileira, citando Yolanda.⁴⁴

41. TAPETES de Wega, Mohalyi e Leontina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1964. *Suplemento Feminino*.

42. Apud LAUS, Harry. Iolanda [sic] Mohalyi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1964.

43. LAUS, Harry. Seriedade e precisão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 maio 1964.

44. *AUJOURD’HUI*, Paris, vol. 8, n. 46, jul. 1964.



Yolanda, déc. 1960



Casal Jürgen e Barbara com Yolanda e Katja Eichbaum e os filhos Felix (no colo), Oliver, Katrin e Tilmann, São Paulo, déc. 1960



Yolanda, déc. 1960

Em setembro, apresenta óleos e guaches em individual na Galeria Astreia, em São Paulo. Sobre a pintura que está realizando naquele momento, diz a pintora:

Não há uma mudança radical, com relação aos trabalhos que apresentei na Bienal, se bem que existe uma afirmação maior daquilo que eu vinha fazendo; a pintura é agora mais dinâmica, tendo maior clareza nas cores e na concepção.⁴⁵

Entre setembro e outubro, integra a 2ª Bienal Americana de Arte, na Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), mais uma vez patrocinada pelas Indústrias Kaiser da Argentina e dessa vez com a presença apenas de mulheres na representação brasileira: Ana Szulch, Estela Campos, Grauben, Helena Wong, Maria Gianetti Torres, Maria Leontina, Mira Schendel, Sheila Brannigan, Teresa d’Amico, Tomie Ohtake, Wega Nery e Yolanda. As obras foram selecionadas por uma comissão constituída por Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, José Roberto Teixeira Leite e Mário Barata. Ferraz é o representante brasileiro no júri da Bienal, presidido por Umbró Apollonio. O IEB/USP conserva três cartas relacionadas ao evento: duas de Ricardo Tristán Videla, uma delas agradecendo a colaboração de Mohalyi na Bienal, e carta de J.F. McCloud enviando artigo publicado na revista *Art in America* sobre a exposição.

Também em setembro, participa da segunda edição de “O Rosto e a Obra”, na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, Rio de Janeiro. A mostra, com curadoria de Marc Berkowitz, consiste em apresentar uma obra e um retrato dos artistas selecionados.

Em outubro, realiza individual na Galeria Vocacional, São Paulo. O catálogo traz apresentação de Sérgio Milliet.

Em novembro, ocorrem duas importantes exposições: a individual na Galeria Portinari, no Centro de Estudios Brasileños, em Lima (Peru), na qual apresenta 16 óleos e dez guaches, e a mostra

“Quatro Pintores Brasileiros/Quattro Pittori Brasiliani: Manabu Mabe, Danilo di Prete, Yolanda Mohalyi e Arcangelo Ianelli”, na Galeria d’Arte della ‘Casa do Brasil’, em Roma (Itália), com organização de Lisetta Levi. A exposição circula pela Alemanha, sendo apresentada em Stuttgart, Berlim, Bonn, Frankfurt, Hamburgo e Kassel, e seguiu para o Tel Aviv Museum of Art, em Israel.

Ainda em 1964, Yolanda participa da 1ª Bienal Sudamericana, em Bogotá (Colômbia).

1965

Em abril, integra a exposição “Resumo JB”. A exposição é organizada pelo *Jornal do Brasil* e incluída no calendário oficial das festividades do IV Centenário do Rio de Janeiro. Lisetta Levi escreve texto sobre a artista no catálogo.

Em junho, doa obra para leilão em benefício do Hospital Albert Einstein. As obras doadas por artistas e galerias são expostas no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em julho, realiza individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Lisetta Levi escreve o texto do catálogo e artigo sobre a artista na revista *Habitat* daquele mês.

Também em julho, participa de coletiva em comemoração ao 4º aniversário da Galeria Astreia, em São Paulo, com obras 20 artistas.

Em outubro, ganha sala especial na 8ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal. Apresenta 24 obras datadas de 1962 a 1965: *Composição* (1962), *Composição* (1962), *Homenagem ao amarelo* (1964), *Composição* (1965), *Scherzando* (1965), *Movimento azul sobre quadrado azul* (1965), *Espaço aberto* (1965), *Pintura* (1965), *Quase paisagem* (1965), *Composição* (1965), *Dois polos* (1965), *Movimento tranquilo* (1965), *Quadrado A.P.R.* (1965), *Quadrado Lux* (1965), *Presto* (1965), *Composição com pouco verde* (1965), *O disco grande* (1965), *Branco flutuando* (1965), *Sestivo* (1965), *Na órbita*

45. Y. MOHALYI: ‘O informal não está esgotado’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 set. 1964.



Yolanda em seu ateliê, São Paulo, déc. 1970



Residência e ateliê de Yolanda no Sumaré, São Paulo, 2008

(1965), *Formas* (1965) e três obras sem título (1965). Walter Zanini escreve texto sobre a artista no catálogo geral da exposição.

Integra coletivas no Hilton Hotel, em Atenas (Grécia), e na South American Gallery/Galeria Sudamericana, em Nova York (EUA).

1966

É publicado o catálogo da importante coletiva “The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960’s”, no Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (EUA), sob os auspícios do Guggenheim Museum e da Cornell University. Thomas M. Messer, organizador da exposição, veio ao Brasil e visitou ateliês de artistas. De volta aos Estados Unidos, correspondeu-se com o crítico Marc Berkowitz, e a correspondência é reproduzida no catálogo da exposição. Sobre Yolanda, que não integrou a mostra, Messer escreve a Berkowitz:

Mohalyi e Ianelli, também, se apoiam fortemente na Escola de Paris e em de Staël, embora me pareça que aqui se trata de afinidade e não de imitação. E não só porque o vocabulário do mestre francês está completamente adaptado a propósitos criativos pessoais e honestos, mas também porque encontrei nas pinturas de Ianelli uma surpreendente similaridade com o trabalho inicial de Staël o que seria dificilmente explicável em termos de contato direto. De qualquer modo, as sensíveis interpretações de Ianelli e Mohalyi e as hábeis adaptações que realizaram me parecem válidas dentro dos limites das respectivas configurações estilísticas.

E Berkowitz responde:

Yolanda Mohalyi está se tornando mais e mais pessoal em seu trabalho e sua cor tornou-se mais imprecisa e luminosa.⁴⁶

O Itamaraty disponibiliza verbas para aquisição de 50 pinturas e esculturas apresentadas na última Bienal, destinadas às diversas

embaixadas brasileiras nos cinco continentes. Yolanda é a artista com maior número de obras adquiridas: três telas.

Em março, a Forsythe Gallery, em Ann Arbor (EUA), organiza exposição com obras de Fernando de Szyslo, Luis Filcer, Ricardo Martinez e Yolanda Mohalyi.

Em junho, integra as coletivas “Auto-Retratos”, na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU/Copacabana, no Rio de Janeiro, e “Mosaicos”, na Galeria 4 Planetas, em São Paulo. Os mosaicos foram executados por Carelli a partir de projetos próprios e de outros artistas. No mês seguinte, a 4 Planetas abriu a exposição coletiva “A Mancha”, da qual Yolanda também participou, em mostra apresentada por João Rossi.

Em setembro, integra a exposição inaugural da galeria de arte do clube A Hebraica, em São Paulo. Também em setembro, participa de coletiva no ateliê de Renée e Daniel Sassoun, em São Paulo, sobre São Sebastião, na qual são apresentadas imagens e quadros com representações do santo. No mesmo mês, a artista doa obra para leilão promovido pelos estudantes da Politécnica da USP. As obras são apresentadas no Museu de Arte de São Paulo.

Integra as coletivas “Arte de Hoy en Brasil”, no edifício da Misão Cultural Brasil-Paraguai, em Assunção (Paraguai), patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores e pela Embaixada do Brasil no país; e “Seventeen Latin American Painters from the 8th Bienal of São Paulo”, na Inter-American Foundation for the Arts, em Nova York (EUA).

Em dezembro, participa da coletiva “Três Premissas”, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo. No mesmo mês, é inaugurada a 1^a Bienal Nacional de Artes Plásticas, no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Salvador, em cartaz até fevereiro de 1967.

Maria Eugênia Franco, em crítica ao jornal *O Estado de S. Paulo*, destaca a predominância da pop art, da nova figuração e do novo realismo na exposição:

Era tão forte e numerosa a presença das experiências de vanguarda, sobretudo entre jovens artistas, que alguns abstracionistas tachistas, como Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake ou Wakabayashi pareciam quase deslocados, apesar da qualidade de suas obras e do que se pode reconhecer de plasticamente sempre válido, nas tendências modernas derivadas da pintura tradicional.⁴⁷

1967

Yolanda passa a integrar a Associação Internacional de Artistas Plásticos da Unesco.

Participa de coletivas com obras do acervo das galerias Seta, Chelsea e Astreia, todas em São Paulo, e realiza individual na Galeria Ambiente, em Brasília.

Em outubro, participa com isenção de júri da 9^a Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal, apresentando as obras *Conjunção*, *Sinais*, *Composição solar*, *Ambivalências* e *Kosmos*.

1968

A Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, passa a oferecer curso livre de expressão na arte, ministrado por Yolanda.

Em março, a Galeria Chelsea organiza exposição coletiva no salão nobre do Banco Lar Brasileiro, em Campinas.

Entre março e maio, Yolanda realiza duas individuais no exterior: no Consulado do Brasil, em Munique (Alemanha), e na Galeria Mer-Kup, na Embaixada do Brasil, na Cidade do México. A individual mexicana integra o Festival Internacional de las Artes no Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpíada. Na galeria mexicana, apresenta 18 óleos, além de guaches.

Em agosto, expõe individualmente na Galeria Cosme Velho, em São Paulo. Com exceção da exposição no Colégio Vocacional, em 1964, a artista não expunha em São Paulo há seis anos.

Em setembro, integra mostra inaugural da Galeria Triângulo, em Belo Horizonte. Em outubro, participa de leilão destinado a cobrir despesas da instalação da nova sede no Museu de Arte Moderna de São Paulo no antigo pavilhão Bahia, no Parque do Ibirapuera. Doa obra também para leilão em prol da creche do Centro Social Brooklin Paulista.

Participa da coletiva “Tres Aspectos de la Pintura Contemporánea Brasileña”, na Fundación Eugenio Mendoza, Caracas (Venezuela). A exposição, organizada pelo Itamaraty, viajou para diversas cidades até 1969: Cidade do México (México), Lima (Peru), Montevideu (Uruguai), Bogotá (Colômbia), Caracas (Venezuela), Ciudad de Panamá (Panamá) e San José (Costa Rica).

1969

Em fevereiro, o marchand Flávio Pinho de Almeida organiza exposição com 30 obras de Yolanda, Gruber e Maria Leontina, no Hotel Jequitimar, no Guarujá, litoral paulista.

Em sua galeria em São Paulo, a Cosme Velho, Flávio Pinho apresenta a coletiva “O Amarelo na Pintura”. Segundo nota do jornal *Folha de S. Paulo*, entre 60 quadros expostos, 12 foram vendidos logo no início da exposição: “Di Cavalcanti, Wega, Mabe, Berco Udler, Yolanda Mohalyi, Volpi e Tomie Ohtake eram alguns dos muitos ‘cobras’ que expuseram.”

Em abril, Yolanda é convidada por David Rockefeller para solenidade em homenagem aos artistas do Chase Manhattan Bank’s Art Collection. O IEB/USP conserva carta do banqueiro à artista, datada de 11 de março de 1969, e convite do jantar, em 17 de abril de 1969, por ocasião do décimo aniversário do programa de arte do Banco.

46. Tradução de Maria Alice Milliet.

47. FRANCO, Maria Eugênia. Bienal da Bahia: 2 – Prêmios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1967.



Abertura da individual da artista na Dimock Gallery/George Washington University, Washington, 1970. Sara Carone e Yolanda



Abertura da individual da artista na Iramar Gallery, Nova York, 1970. No centro, Yolanda e José Neistein

Ainda em abril, integra com três pinturas a primeira edição do Panorama de Arte Atual Brasileira, exposição que marca o reinício das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em sua sede no Parque do Ibirapuera.

No mesmo mês, participa da coletiva de inauguração da galeria paulista Documenta, de Frederico Melcher e Biagio Motta, com duas grandes telas e, na sala dos pequenos formatos, guaches.

A Documenta organiza, em setembro, individual da artista, com 25 desenhos e cinco guaches.

José Geraldo Vieira escreve sobre a individual no jornal *Folha de S. Paulo*:

Duas exposições, entre as várias que ocorrem em São Paulo, servem para exemplificar o que seja a fase atual do expressionismo abstrato, termo que preferimos à expressão ianque *action painting*. Uma é a de Yolanda Mohalyi na Galeria Documenta. Esta artista, já premiada numa das Bienais, abandonou desde muito tempo a pintura figurativa e paisagística, preferindo desenvolver a sua desteridade plástica no sentido da inspiração estrutural e cromática. Resultou, portanto, uma arte de painel, consistindo em revestimento do suporte (da tela) por meio de camadas de magma difuso, camadas estas em cores e em coloridos entrecruzados, superpostos e tangentes.⁴⁸

Ao jornal *O Estado de S. Paulo*, a artista declara:

Não penso retornar ao figurativo. A minha passagem à pintura abstracionista foi uma coisa muito séria: depois que descobri a obra de Piero della Francesca, cheguei à conclusão de que não havia mais lugar para a figura humana. [...] A figura é um pretexto apenas formal. Não tem motivação hoje em dia, a não ser encarada sob o ponto de vista pictórico.⁴⁹

48. VIEIRA, José Geraldo. Expressionismo abstrato. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1969.

49. YOLANDA Mohalyi vai expor amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 set. 1969.

Segundo Yolanda, ainda na mesma matéria, “quem foi figurativo tem muito mais meios para criar no abstrato: [...] a obra se enriquece tremendamente, e não cai no decorativismo frio.”

Realiza também individual no Banco Lar Brasileiro, em Campinas; em São Paulo, integra coletivas na Galeria Bonfiglioli e na Biblioteca do United States Information Service – USIS, no Conjunto Nacional, esta de miniquadros.

Conforme consta no relatório anual da Contemporary Art Society de 1968/1969, é adquirida a tela *Painting n. 7*, produzida entre 1960 e 1965 (óleo sobre tela, 154 x 131 cm), hoje conservada no Harris Museum & Art Gallery, em Preston (Reino Unido).

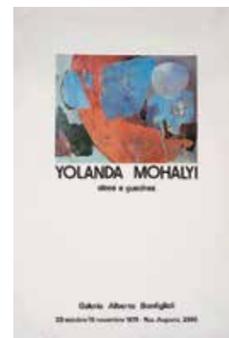
Anos 1970: Maturidade

Em 1970, permanece por algum tempo nos Estados Unidos para a montagem de suas individuais na Dimock Gallery, em Washington, e na Iramar Gallery, em Nova York. Em 1975 viaja para Londres e Paris. Retoma a pesquisa sobre as cores atravessadas pela luz. Suas últimas telas sugerem uma harmonia tão sutil que alguns críticos referem-se à sua arte como musical, outros, como cósmica.

1970

Em março, realiza individual na Galeria de Arte Girassol, em Campinas. Na apresentação do catálogo, Paulo Mendes de Almeida escreve:

Em sua última seara, Yolanda chega ao que eu chamaria de “crystalização”. Nos trabalhos ora expostos, o que se vê é a soma de toda uma experiência, uma síntese das diferentes fases que sua obra percorreu. As grandes e as menores formas, as mais nítidas e acabadas e aquelas apenas sugeridas, abertas numa indagação tão sugestiva de poesia e mistério; as transparências e sutilezas, contracenando, contrastando, muitas vezes mesmo, com a massa pictórica brutalmente exposta, sem balbucios, sem meias palavras.



Cartaz “Yolanda Mohalyi – Óleos e Guaches”, São Paulo, 1975



Abertura da individual de Yolanda Mohalyi na Galeria Bonfiglioli, São Paulo, 1975. Ao centro, da esq. para a dir.: a artista, Darcy Penteadó e Neide Rosa Bonfiglioli

De cada uma de suas pesquisas, trouxe Yolanda essa contribuição, agora cristalizada em segurança e mestria, numa assembleia de suas virtualidades.

Não há o que destacar nessa exposição de altíssimo nível: é tudo Yolanda Mohalyi – a grande pintora Yolanda Mohalyi.⁵⁰

Ainda em março, integra coletiva no Clube Homs, São Paulo.

Em maio, realiza importante individual na Dimock Gallery, na George Washington University, em Washington (EUA), apresentando 14 pinturas e guaches. A exposição é patrocinada pela Embaixada do Brasil em Washington, com o apoio do Brazilian-American Cultural Institute – BACI.

Em junho, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza a segunda edição do Panorama de Arte Atual Brasileira. O MAM recebe em doação 106 obras para a constituição do novo acervo. Yolanda doa *Gaia* (1969). Numa iniciativa do museu e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado, é lançada uma série de cartões-postais com reproduções de obras do acervo: *Gaia* é uma das obras reproduzidas.

Em julho, integra coletiva no Banco Novo Mundo, no Conjunto Nacional, em São Paulo, com obras da Chelsea Art Gallery. Em dezembro, a Chelsea expõe seu acervo no Hotel Hilton, também em São Paulo.

Em agosto, 25 pinturas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo são apresentadas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Em setembro, Yolanda integra programação em homenagem à Semana da Pátria, promovida pelo Banco Novo Mundo, em São Paulo.

50. O texto é reproduzido na coluna de Quirino da Silva, no *Diário da Noite* (São Paulo, 18 mar. 1970).

Em novembro, a Iramar Gallery, em Nova York (EUA), dirigida por Irene Hamar, é inaugurada em novo endereço, 125 East 81 Street, com individual da artista. José Neistein assina o texto do catálogo.

1971

Em outubro, realiza individual em São Paulo, na galeria Cosme Velho, dirigida por César Luís Pires de Mello e Arthur Octavio Camargo Pacheco.

Também integra sala especial em comemoração aos 20 anos da Bienal Internacional de São Paulo, em sua 11ª edição, na Fundação Bienal. São apresentadas as seguintes obras: *Mergulho ocre*; *Entre formas*; *Dos espaços o espaço*; *Cosmos sobre cosmos sobre cosmos*; *Visão decisiva*; *Acontecimento no verde*; *Luz marrom, matéria azul*; *Topázios crepusculares*; *Indagação dos oposto*; *Meteorito*; *O sonho das cartilagens*; *Textura*; *Nervos*; e *Vácuo*. O catálogo geral traz texto de José Neistein sobre a artista.

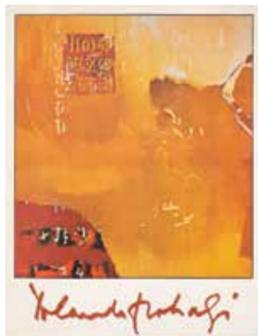
Recebe prêmio de aquisição no 28º Salão Paranaense, apresentado na Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.

Em novembro, o Hilton Hotel de São Paulo apresenta a “Exposição de Obras-Primas de Arte Contemporânea Brasileira”, com obras e organização da Chelsea Art Gallery.

1972

Em agosto, realiza individual de pinturas e guaches na Galeria Guignard, em Belo Horizonte. O catálogo traz texto de Harry Laus.

Com o *boom* dos leilões, os bancos passam a financiar obras de arte. Diversos veículos de comunicação publicam o seguinte anúncio do Banco Lar Brasileiro, pertencente ao Grupo Rockefeller: “Um dia, um famoso colecionador americano viu os quadros desta artista. Foi aí que tudo começou...”



Catálogo da Retrospectiva Yolanda Mohalyi. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1976



Abertura da retrospectiva de Yolanda Mohalyi no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1976. À esq., a artista e Tomie Ohtake; à dir., Manabu Mabe



1973

Entre março e abril apresenta-se individualmente na Galeria de Arte Girassol, em Campinas. O catálogo reproduz texto de Harry Laus.

Em junho, falecimento de Gabriel Mohalyi.

Yolanda recebe prêmio aquisitivo Prefeitura de Belo Horizonte, com *Guache I*, no 5º Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, apresentado no Museu de Arte da Pampulha, sob a coordenação de Conceição Piló, diretora da instituição.

Também participa do 5º Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O catálogo traz apresentação de Paulo Mendes de Almeida.

Em dezembro, integra coletiva na Galeria Kompass, em São Paulo, ao lado de Lothar Charoux, Odriozola e Flávio Império.

Também em 1973, realiza vitral para a capela, dedicada a São Francisco, na casa de campo da poetisa Dora Ferreira da Silva, apelidada de “utopia de Penedo”, no Parque Nacional de Itatiaia, no Rio de Janeiro. E integra coletiva de artistas brasileiros na Salome Gallery, em Nova Orleans (EUA).

1974

Em abril, integra a 7ª Exposição de Arte Contemporânea, mostra beneficente organizada pelo Colégio Maria Imaculada, em São Paulo.

Em outubro, também em São Paulo, a Galeria Guimarães apresenta desenhos de Yolanda Mohalyi, gravuras de Paulo Mentem e Maciej Babinski, e pinturas de Waldemar da Costa e da Escola de Experimentação Artística.

Em novembro, realiza individual no Brazilian-American Cultural Institute – BACI, em Washington (EUA), na qual apresenta 19 obras.

Ainda em novembro, uma foto de Yolanda pintando em seu ateliê, de 1938, integra a primeira individual de fotografias de Hildegard Rosenthal, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1975

Nos Estados Unidos, em fevereiro, realiza individual na Danna Center Art Gallery, na Loyola University New Orleans, em Nova Orleans. O catálogo traz texto de apresentação de José Neistein. Neistein também é curador da coletiva “The Art of Brazil”, realizada em junho, no Tennessee Fine Arts Center at Cheekwood, em Nashville, também nos Estados Unidos.

Em abril, viaja para a Europa em companhia de Irmgard Longman.

Apresenta 17 guaches e 12 óleos em individual na Galeria Alberto Bonfiglioli, São Paulo, entre outubro e novembro.

1976

Em janeiro, integra a “Sala Brasília”, na Fundação Bienal de São Paulo, evento incluído na programação da 13ª Bienal Internacional de São Paulo. Yolanda apresenta três obras. A exposição tem por objetivo a constituição do acervo do Museu do Artista Brasileiro, em formação, em Brasília.

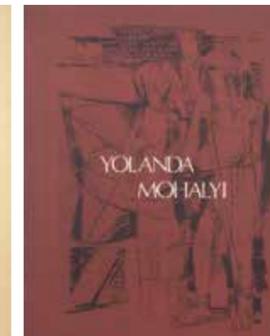
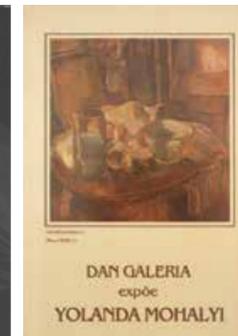
Também em janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes inaugura a exposição “Galeria Brasileira do Século XX”, apresentação do acervo em salas reordenadas. Yolanda figura na sétima sala, reservada ao núcleo da abstração.

Em março, participa da mostra inaugural da Galeria Grifo, em São Paulo, dirigida por Cláudia Cunha Campos Eris e Marilu Cunha Campos dos Santos.

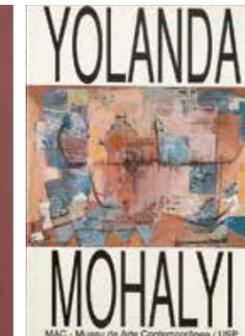
Em junho, integra a coletiva “Os Salões: Da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”, no Museu Lasar Segall, em São Paulo. O catálogo traz apresentação de Lisbeth Rebollo Gonçalves.



Yolanda recebe prêmio na 14ª Bienal de São Paulo, 1977



Catálogos de exposições da artista na Dan Galeria, São Paulo, 1982 e 1984; catálogo de exposição da artista no MAC/USP, São Paulo, 1988



Também em julho, passa a integrar como vice-presidente o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, juntamente com Romeu Mindlin (presidente), Alberto Beuttenmüller, Carlos Flexa Ribeiro, Clarival do Prado Valladares, Leopoldo Raimo e Maria Bonomi.

Em 31 de agosto, inaugura-se a “Retrospectiva Yolanda Mohalyi”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. São apresentados cerca de 400 trabalhos, realizados entre 1930 e 1976: pintura, desenho, gravura, tapeçaria e projetos para vitrais. O catálogo traz texto de Paulo Mendes de Almeida. No dia 15 de setembro, o museu promove palestra de Wolfgang Pfeiffer sobre a obra da artista.

Olívio Tavares de Araújo escreve sobre a retrospectiva na revista *Vêja*:

Viúva há três anos, Yolanda vive em um casarão de três andares no bairro do Sumaré, em São Paulo, em companhia de um cão “Chute”, um velho piano de cauda, e muitas telas e cavaletes espalhados num belo ateliê. Não tem filhos: “os meus são os amigos, os alunos e os quadros. Através destes, já tenho bisnetos”. Contudo, não há melancolia em seu cotidiano. Muito ativa, sem aparentar seus 67 anos, ela ainda participa e trabalha. É metódica e capaz de produzir em abundância. Suas últimas telas são suaves, em tons pastel, quase sem cor. “Quero construir um pouco, com formas monumentais.” Mas tal etapa pode ser passageira, pois ela mesma reconhece que seu forte reside “na composição e no colorido”. Permanece abstracionista informal, e seus quadros brotam diretamente sobre a tela, sem nenhum esforço prévio. De família de músicos, estudante de canto na adolescência, e ouvinte frequente e atenta de Mozart e Bach, gostaria, no fundo, que sua pintura soasse musical. “Sou lírica por natureza”, ela afirma. Mas procura em sua obra efeitos de impacto. Nunca abandonou as grandes dimensões (“Deve ser coisa de gente pequenina, como eu”), nem os jogos de volumes, e o brilho, perceptível até nesta fase de tons pastel.

51. ARAÚJO, Olívio Tavares de. Saldos da maré. *Vêja*, São Paulo, n. 419, 15 set. 1976.

52. LEMK [Luiz Ernesto Machado Kawall]. Mohalyi – O encontro com o espaço cósmico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1976.

Vista em conjunto, de qualquer forma, a pintura de Yolanda Mohalyi se revela curiosamente expressiva, datada, ligada a uma época. Pois representa, como a de poucos artistas no Brasil, os saldos de uma maré internacional outrora poderosa, mas que hoje já se cristalizou e virou história.⁵¹

Luiz Ernesto Kawall também escreve sobre a artista:

Reservada, amável, simples, pintando sempre, atendendo as ex-alunas, vivendo entre seus bichos e suas plantas, em sua casa de três andares do Sumaré, Yolanda Mohalyi é uma conversa agradável com sorriso e seu pequeno sotaque. Ela deixou também as aulas na Fundação Armando Álvares Penteado para dedicar-se unicamente à sua paixão maior – a pintura. A pintura que executa lenta, segura e gestualmente, com maestria, no espaçoso e iluminado ateliê.⁵²

Em 17 de setembro, concede entrevista a Sonia Pietro, da equipe de Artes Plásticas do Centro de Pesquisas do Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo:

Como se sentiu diante do abstracionismo na Europa? Em 56, a descoberta do abstracionismo foi muitíssimo importante, realmente. Larguei totalmente a figura. Meu abstracionismo é lírico, expressivo, e procura elementos universais. Não há uma atitude somente intelectual como se vê nos concretos. O abstracionismo não trata somente da composição. Procuo ser expressiva e lírica porque nasci com ele (o lirismo). Houve épocas que procurei estudar o marrom e o azul. Na cor desenvolvi uma série de trabalhos com essas experiências tonais porque queria chegar até o fundo das gamas (de cor). Pesquisei todas elas dentro de uma mesma cor. Cinzas por exemplo...Trabalhei uma variedade enorme delas.

De que época para cá a forma é mais importante? De 60 a 68 procuro realmente a forma. Tento resolver o problema cor/



Exposição "Yolanda Mohalyi: No Tempo das Bienais", Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008

Catálogos das retrospectivas "Yolanda Mohalyi: No Tempo das Bienais", Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009

forma, que não é separada. Há sempre uma lei matemática ou geométrica em tudo. Sinto que há uma lei inclusive na tela, que a rege. Há um sistema.

O artista percebe essa lei por intuição? O artista é intuitivo. Mas o equilíbrio da obra se manifesta nela própria.⁵³

Yolanda integra um leilão de parede no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o guache *Domínio do espaço* (1970) e a tela *Oposição* (1975), e o leilão de obras de arte em benefício do programa de ação social do Palácio Laranjeiras, no Rio de Janeiro, com óleo arrematado por Álvaro Americano, num dos melhores lances da noite.

Em setembro, realiza individual no Centro de Estudos Brasileiros, em Assunção (Paraguai), a convite de Lívio Abramo, responsável pelo setor de arte da instituição, ligada à Embaixada do Brasil no Paraguai. Abramo escreve o texto de apresentação do catálogo.

Integra as coletivas Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e "Imigrantes nas Artes Plásticas de São Paulo", no Museu de Arte de São Paulo, na qual representa, ao lado de Károly Pichler, a Hungria.

1977

Participa da "Exposição-Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho", no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Em São Paulo, integra também a 14ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal, e o Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura, no Museu de Arte Moderna.

53. O depoimento só foi publicado postumamente [Um depoimento inédito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1978].

54. Atualmente o museu conserva um autorretrato da artista, de 1943 (aquarela sobre cartão, 90 x 70 cm), pertencente à coleção de Gilberto Chateaubriand.

55. LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 260.

Ganha sala especial no 34º Salão Paranaense, realizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba.

1978

Em abril, integra a coletiva "As Bienais e a Abstração: A Década de 50", no Museu Lasar Segall, em São Paulo, com texto de Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Participa da coletiva "A Paisagem na Coleção da Pinacoteca", na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em julho, já doente, é substituída no Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo por Carlos von Schmidt.

Também em julho, com o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, perde-se a obra *Festivo*, de 1965 (óleo sobre tela, 220 x 150 cm).⁵⁴

Yolanda Mohalyi falece em 23 de agosto. A artista preparava exposição individual na Galeria Cosme Velho, inaugurada em setembro daquele ano. A crítica Sheila Leirner, que foi sua aluna, comenta emocionada:

Não há morte para os que delegam ao objeto da criação o poder da vida.

Não há morte para Yolanda Mohalyi que transformou sete décadas efêmeras numa realidade imperecível. Inseparáveis, ela e sua obra, podem agora, segundo suas próprias palavras, "existir em alguma parte do universo".⁵⁵

Gabriel e Yolanda Mohalyi estão sepultados no Cemitério do Redentor, em São Paulo, no jazigo da família Bruch Eichbaum.



Yolanda Mohalyi, déc. 1970

Eventos póstumos

Yolanda Mohalyi é homenageada com grandes retrospectivas póstumas. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo recebe um lote significativo de obras provenientes do espólio da artista, selecionado pelo professor Wolfgang Pfeiffer, então diretor do Museu. Posteriormente, seu arquivo documental é encaminhado para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP e conjuntos de desenhos são doados pelo espólio a museus brasileiros. Em 1979, o MAC/USP organiza a exposição "In Memoriam: Yolanda Mohalyi", com apresentação de Pfeiffer.

Na década de 1980, três exposições ocorreram em São Paulo: na Dan Galeria, em 1982 e 1984, e no MAC/USP, em 1988.

Passados mais de 20 anos, sob a curadoria de Maria Alice Milliet, é organizada a retrospectiva "Yolanda Mohalyi: No Tempo das Bienais", inaugurada em 2008, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Em 2009, a exposição ampliada é apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra é documentada por extenso catálogo.



Apoteose, déc. 1970
Óleo sobre tela, 130 x 120 cm
Coleção particular, Alemanha

Coleções públicas

Brasil

Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP
Coleção Banco Itaú
Coleção Fundação Edson Queiroz
Coleção Roberto Marinho
Coleção Santander Brasil
Fundação Bienal de São Paulo
Fundação José e Paulina Nemirovsky
Ministério das Relações Exteriores/Palácio Itamaraty
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea do Paraná
Museu de Arte da Pampulha
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Museu de Arte Moderna da Bahia
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC
Museu Oscar Niemeyer
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Exterior

Art Museum of the Americas/Organization of American States, Washington
Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, Lisboa
Harris Museum & Art Gallery, Preston
JP Morgan Chase Art Collection, Nova York
Lodz Museum of Art, Lodz
Miskolc Gallery City Museum of Fine Arts, Miskolc

Murais

Capela do Cristo Operário, São Paulo

Vitrais

Capela de São Francisco, Penedo/Parque Nacional de Itatiaia
Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo
Paróquia São Domingos, São Paulo

Bibliografia essencial

FARINHA, Ana Maria Antunes. *Coleção Yolanda Mohalyi: o moderno e o contemporâneo no acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

IN MEMORIAN: Yolanda Mohalyi. Texto de Wolfgang Pfeiffer. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1979. [Catálogo]

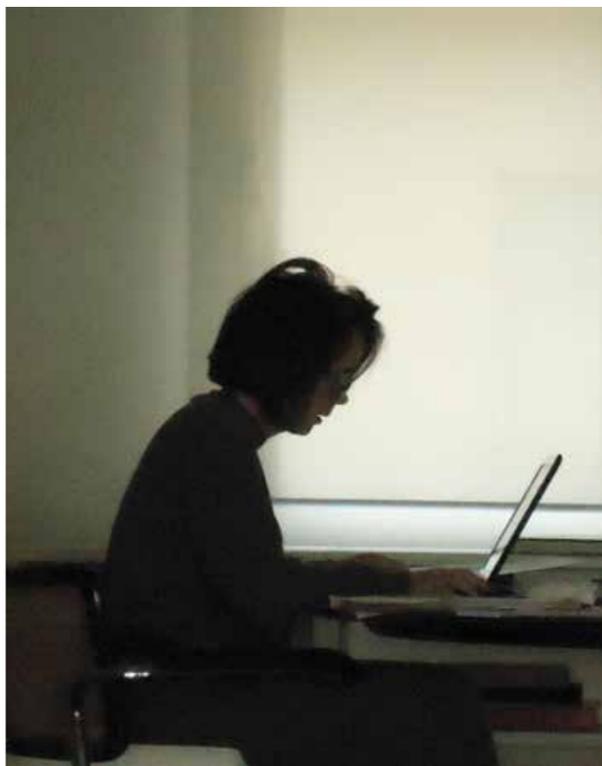
RETROSPECTIVA Yolanda Mohalyi. Texto de Paulo Mendes de Almeida. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1976. [Catálogo]

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

YOLANDA Mohalyi: no tempo das Bienais. Texto de Maria Alice Milliet. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008. [Catálogo]

YOLANDA Mohalyi: no tempo das Bienais. Texto de Maria Alice Milliet. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. [Catálogo]

Arquivo documental Yolanda Mohalyi
Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo
[www.ieb.usp.br]



Historiadora da arte, crítica e curadora, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, **Maria Alice Milliet** foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, curadora do Museu de Arte Moderna de São Paulo e diretora da Fundação Nemirovsky. Como curadora independente realizou exposições em inúmeras instituições, tais como o Museu de Arte de São Paulo (Masp); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP); Fundação Bienal de São Paulo; Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. É autora dos livros *Lygia Clark: obra-trajeto* (1992), *Tiradentes, o corpo do herói* (2001), *Mestres do Modernismo* (2003), *Lothar Charoux, a poética da linha* (2006), *Tarsila, os melhores anos* (2011), *Concretos Paralelos: construtivismo britânico e arte concreta e neoconcreta brasileira* (2013), entre outros. Publicou vários ensaios sobre arte moderna e contemporânea. Atualmente, é curadora da Casa do Pinhal, sede da fazenda do Pinhal no interior de São Paulo.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Milliet, Maria Alice
Yolanda Mohalyi : a grande viagem / Maria Alice
Milliet. – São Paulo : Dan Galeria, 2015.

ISBN: 978-85-62079-05-4

1. Arte – Brasil 2. Artistas plásticos
3. Mohalyi, Yolanda Léderer, 1909-1978 I. Título.

15-01763 CDD-730.92

índices para catálogo sistemático:

1. Artistas plásticos : vida e obra 730.92

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Sobre capa

Ritmos em campo verde, 1970
Óleo sobre tela, 150 x 200 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

[2015]

Todos os direitos desta edição reservados à
DAN GALERIA
Rua Estados Unidos, 1638
01427-002 – São Paulo – SP
Telefone e fax: (11) 3083.4600
www.dangaleria.com.br

Copyright © 2015 by Dan Galeria



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura

