

O ESPAÇO DELAS: A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NOS PANORAMAS TRIDIMENSIONAIS DO MAM-SP (1972-1991)

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

**THEIR SPACE: THE
PARTICIPATION OF
WOMEN IN THE
PANORAMA'
EXHIBITIONS OF MUSEU
DE ARTE MODERNA DE
SÃO PAULO DEDICATED
TO THREE-DIMENSIONAL
WORKS (1972-1991)**

**EL ESPACIO DE ELLAS:
LA PARTICIPACIÓN DE
ARTISTAS MUJERES
EN LAS EXHIBICIONES
PANORAMA DEL
MUSEU DE ARTE
MODERNA DE SÃO
PAULO DEDICADAS A
OBRAS
TRIDIMENSIONALES
(1972-1991)**

RESUMO

Sob uma visada feminista, o artigo investiga a presença de artistas mulheres nas edições do Panorama de Arte Atual Brasileira (programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo) dedicadas ao campo tridimensional, entre 1972 e 1991. O objetivo é verificar de que modo a justaposição desses indicadores produz um campo de obliteração generificado, raramente abordado pela historiografia. A partir de amplo diagnóstico quantitativo da participação delas e de artistas homens, teceu-se comparações por gerações e níveis de legitimação, buscando entender as razões socioestruturais dos desequilíbrios de gênero do sistema da arte no período. De par com isso, analisou-se o conjunto de obras selecionadas, de modo a identificar certas recorrências e singularidades e como elas foram incorporadas pelo sistema.

PALAVRAS-CHAVE Panorama de Arte Atual Brasileira; Escultura; Campo tridimensional; Feminismo; Artista Mulher

ABSTRACT

From a feminist perspective, the article investigates the presence of women artists in the editions of Panorama de Arte Atual Brasileira (a program of the Museum of Modern Art of São Paulo) dedicated to the three-dimensional field, held between 1972 and 1991. The objective is to verify how the juxtaposition of these two indicators produces a gendered obliteration field, rarely addressed by historiography. Based on a broad quantitative diagnosis of their participation in relation to men's, comparisons were made by generations and levels of legitimacy, seeking to understand the socio-structural reasons for the gender imbalances within the art system during the 1970s and 1980s. Alongside this, the group of selected works was analyzed in order to identify certain recurrences and singularities and how they were absorbed by the art system.

KEYWORDS Panorama de Arte Atual Brasileira; Sculpture; Three-Dimensional Works; Feminism; Women Artists

RESUMEN

Desde una perspectiva feminista, el artículo investiga la presencia de artistas mujeres en las ediciones del Panorama de Arte Atual Brasileira (programa del Museu de Arte Moderna de São Paulo) dedicadas al campo tridimensional, entre 1972 y 1991. El objetivo es verificar de qué manera la yuxtaposición de esos indicadores produce un campo de obliteración generificado, raramente abordado por la historiografía. Partiendo de un amplio diagnóstico cuantitativo de la participación de ellas y de artistas hombres, se establecieron comparaciones por generaciones y niveles de legitimación para entender las razones socio-estructurales de los desequilibrios de género del sistema del arte en el período. Conjuntamente, fue analizado el conjunto de obras seleccionadas, a fin de identificar ciertas recurrencias y singularidades y su incorporación por el sistema.

PALABRAS CLAVE Panorama de Arte Atual Brasileira; Escultura; Campo tridimensional; Feminismo; Artista mujer

Artigo inédito
Tatiana Sampaio Ferraz*

<https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>

*Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188228>



Este artigo buscou esmiuçar a presença de artistas mulheres dentro do sistema da arte brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, a partir do estudo das edições do Panorama de Arte Atual Brasileira, realizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se dedicaram à produção tridimensional. Nesse sentido, pretendeu-se engrossar o caldo das pesquisas sobre o campo tridimensional e sobre as artistas mulheres, duas áreas pouco exploradas pela literatura sobre arte no Brasil¹. Debruçar-se sobre as exposições do Panorama foi um recurso facilitador quanto ao recorte da especificidade da produção “escultórica” no país, pois, além de ser um programa desenvolvido pelo museu desde 1969 (de algum modo, capaz de acompanhar a arte brasileira ao longo do tempo), teve edições dedicadas à produção tridimensional, área pouco historicizada se comparada à pintura, e frequentemente vista como “terreno masculino”.

Do ponto de vista contextual, relativo ao aspecto “redistributivo” pautado pelos movimentos feministas na luta por igualdade de direitos, buscou-se investigar se a condição de mulher modifica o acesso ao circuito artístico comparativamente aos homens; se tal condição altera a disponibilidade de envolvimento com a profissão; se dificulta o reconhecimento da produção; e se as desigualdades de gênero do campo tridimensional equivalem às de outras linguagens.

Já do ponto de vista “artístico-discursivo”, relacionado a aspectos subjetivos e/ou identitários, buscou-se investigar se haveria certas recorrências e/ou preferências por linguagens, materiais e processos artísticos; se a condição de mulher induziria o fazer a certas escalas e formalizações; que assuntos eram trazidos à tona e se as obras carregavam discursos de gênero.

Esses questionamentos são decantados da minha experiência como artista, produzida a partir de São Paulo desde 2000 e conduzida pela docência universitária há 5 anos. Ao longo do tempo, a prática e os estudos foram evidenciando uma assimetria de possibilidades para a mulher em relação ao homem. A hipótese inicial é de que isso seja ainda mais desigual no campo tridimensional, cujas condicionantes do labor são comumente vinculadas à força, à escala e à capacidade física de articulá-las. Apesar de sentir “na pele” tais desigualdades, num cotidiano feminino multitarefas, foi somente nos últimos anos que fui mobilizada pelas pautas feministas – seja pelas reivindicações de alunas no Curso de Artes Visuais da UFU desde 2016 ou, mais recentemente, pelas leituras de Rosalyn Deutsche, Ana Paula Simioni, Nancy Fraser, Talita Trizoli, Linda Nochlin, Griselda Pollock, bell hooks, Maria Lugones e Silvia Federici (nesta ordem). A nova “onda feminista” (FRASER, 2007, p. 291-308) coincide com a intensificação

de eventos e publicações de arte sobre o tema nos últimos anos no Brasil. É no encontro de desejos como equidade de gênero e valorização da produção tridimensional que esse artigo se lança na aventura de desvendar os mistérios quantitativos e qualitativos, críticos e historiográficos, subjetivos e identitários, sociais e políticos que caracterizam a atuação *delas* no campo.

Tal como aponta Pollock, faz-se urgente a recuperação de artistas mulheres devido ao constante apagamento de sua atividade na história da arte; porém, é preciso ao mesmo tempo valorizar a produção individualmente e perceber suas especificidades a partir da estruturação da diferença social e da produção do espaço social construídos no tempo².

Para não aderir ao estereótipo feminino, que homogeneiza o trabalho das mulheres como algo determinado pelo gênero biológico, devemos enfatizar a heterogeneidade da arte das mulheres, a especificidade das produtoras individuais e dos produtos. Ainda assim, precisamos reconhecer aquilo que as mulheres compartilham – como resultado de sua criação, e não da natureza, ou seja, os sistemas sociais historicamente

variáveis que produzem a diferenciação sexual. (POLLOCK, 2019, p. 127)

Portanto, o estudo procurou identificar todas as artistas que integraram as mostras, tecendo análises circunstanciadas em períodos e gerações, comparativamente aos homens, no intuito de clarificar as proporcionalidades socialmente estruturadas numa economia capitalista, bem como as transformações socioculturais que abriram caminho para a crescente, ainda que incipiente, representatividade delas. A partir do mapeamento, as análises se debruçaram sobre as obras expostas, suas filiações, formalizações, materiais etc. A perspectiva feminista foi um eixo importante de tradução do conjunto abordado, a fim de decifrar os mecanismos de diferenciação e reconhecimento do sistema da arte.

Sabe-se que o campo tridimensional é um terreno opaco. Desde as vanguardas, nomear certos trabalhos como “escultura” tem sido um problema linguístico e conceitual. Em meados dos anos 1970, Rosalind Krauss alertou para o problema da escultura, identificando-a como uma categoria histórica, incapaz de abarcar os trabalhos tridimensionais surgidos a partir de 1960. O esgarçamento e o hibridismo provocados por artistas foram tamanhos que os

trabalhos passaram a ser caracterizados por sua “negatividade”. No Brasil, Ferreira Gullar foi provocado pelas invenções de Lygia Clark, teorizando o *não-objeto* como termo possível para abordar os bichos articulados da artista, a serem manipulados pelo público. Outros abalos seguiram a partir daí: a condição objetual lançada pelas neovanguardas; os materiais sintetizados pela indústria; a edição de múltiplos e sua aceitação no mercado; as contingências da vida urbana contemporânea; a conquista do corpo... tudo isso contribuiu para a quebra do paradigma de ser ou não “escultura”. Esses alargamentos foram igualmente perseguidos na identificação das obras que integraram os panoramas do MAM-SP para compreender como certas artistas empreenderam rupturas e como as instituições as absorveram.

IDENTIFICANDO LACUNAS

A arte moderna é, nas origens, empresa de pintores.

Walter Zanini (1971, p. 17)

É notório no Brasil a parca bibliografia dedicada à escultura e seu campo ampliado, aqui designado como “campo tridimensional”. Dentre elas, os livros sobre o séc. XX mais citados são *Escultura moderna*, de Herbert Read (1959), *A linguagem da escultura*, de William Tucker (1974) e *Caminhos da escultura moderna*, de Rosalind Krauss (1977), traduzidos respectivamente em 2003, 1999 e 1998. Todos dedicam-se a analisar a arte moderna entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Nos livros escritos por homens não há qualquer reprodução de obra feita por mulher; já no livro de Krauss, que se estende até os anos 1960, foram reproduzidas obras de Louise Nevelson, Barbara Hepworth, Meret Oppenheim, Yvonne Rainer e Eva Hesse.

Paralelamente, poucas publicações nacionais se dedicaram a fazer um apanhado histórico sobre a escultura, a saber: *Tendências da escultura moderna*, de Walter Zanini (1971); *Em torno da escultura no Brasil*, de Pietro Maria Bardi (1989); *Tridimensionalidade: arte brasileira no séc. XX*, do Itaú Cultural (1999); *O espaço moderno*, de

Alberto Tassinari (2001)³; os catálogos da 5ª *Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço* (2005); e, mais recentemente, *Escultura contemporânea no Brasil*, de Marcelo Campos (2017). Publicadas a partir de 1970, e em décadas subsequentes, essas fontes podem fornecer algum sintoma dos desdobramentos da linguagem nos últimos 50 anos. À exceção de Campos, todas abordam a produção moderna.

A partir dos anos 1990, as publicações monográficas editadas no país tornaram-se cada vez mais recorrentes, incluindo aquelas sobre artistas do tridimensional⁴. Contudo, houve pouco esforço editorial em se publicar livros panorâmicos sobre a produção nacional que abordassem a linguagem tridimensional – o que pode estar relacionado tanto à tendência a um hibridismo de linguagens no período quanto ao pouco interesse do mercado de arte, ou ainda ao papel preponderante da curadoria a partir desta década, lançando mão de outras abordagens.

Numa primeira mirada sobre as seis publicações editadas no país, é possível levantar alguns números esclarecedores quanto às obras reproduzidas:

TABELA 1.
Número de obras reproduzidas
nas publicações nacionais
dedicadas ao tridimensional⁵

| Fonte | Ano | N. Homens | N. Mulheres | % Mulheres |
|---------------|------|-----------|-------------|------------|
| Zanini | 1971 | 23 | 0 | 0 |
| Bardi | 1989 | 57 | 16 | 21,9 |
| Itaú Cultural | 1999 | 44 | 21 | 32,3 |
| Tassinari | 2001 | 43 | 3 | 6,5 |
| 5ª Bienal | 2005 | 31 | 17 | 35,4 |
| Campos | 2017 | 66 | 26 | 28,3 |

Dentre os livros dedicados à produção nacional (1989, 1999, 2005 e 2017), a porcentagem de mulheres que tiveram suas obras reproduzidas é de 29% do total. Essa média é semelhante ao índice de ocorrência de mulheres no livro mais recente, o que indicaria o pouco avanço dos anos 1980 para cá. Se olharmos as publicações dedicadas à arte moderna, os números são alarmantes: no livro de Zanini, inexistem reproduções de obras feitas por mulheres; no de Tassinari, de um total de 45 artistas com obras reproduzidas, há apenas 2 mulheres, Alice Neel e Mira Schendel.

Numa aproximação aos escritos produzidos pela crítica de arte brasileira sobre escultura no período (considerando apenas aqueles cujo título inclui o termo), nota-se a recorrente ressalva de que fazer escultura requer dinheiro, muito dinheiro, tendo um custo mais alto do que outras linguagens. Em “O grande crescimento da escultura brasileira” (1976), Francisco Bittencourt (2016, p. 254) considera que “uma arte cara como a escultura dificilmente sobrevive sem uma forte dose de patrocínio oficial ou de setores particulares”. Da mesma forma, em “Escultura brasileira” (1981), Aracy Amaral aponta que o trabalho escultórico exigiria um alto grau de investimento:

Há áreas da arte, como a escultura, por sua natureza internacionalista em seu elitismo, forçada, na maioria de seus praticantes, que demanda base financeira sólida para seu exercício, pelo alto custo de seus materiais, equipamento e procedimento. Em consequência, mais que outros gêneros convencionais, é muito mais vinculada ao encomendismo, dependente da oficialidade, suas iniciativas e patrocínios. (AMARAL, 2013, p. 348)

Ora, seria a condição financeira um fator limitante para que uma mulher optasse pela criação tridimensional? Se considerarmos que as mulheres, ainda hoje, ganham significativamente menos que os homens⁶, esse parece ser um ponto a considerar nos desequilíbrios de gênero do campo tridimensional. Do ponto de vista da legitimação e circulação da obra pelo mercado, a produção tridimensional também se mostra desprivilegiada, sendo bem menos aceita pelo colecionismo privado – quer por seu alto valor comercial (decorrente em parte dos altos custos), quer por requerer um espaço considerável a ser “instalada”, para além da parede da sala.

Somando-se às análises de Bittencourt, o artigo “A escultura (e o objeto) no Brasil”, de Roberto Pontual, de 1975, aponta outro aspecto interessante, ligado ao custo: segundo ele, houve um ressurgimento da escultura no país nos anos 1970 devido em parte ao fomento dessa produção pelo poder público e por iniciativas particulares localizadas. Tanto Bittencourt como Pontual citam o projeto da empreiteira Lopes-Rio, que, em 1975, sob curadoria de José Roberto Teixeira Leite⁷, organizou uma exposição com representantes da escultura contemporânea brasileira, com os quais pretendia trabalhar nos empreendimentos imobiliários. Segundo Pontual, a iniciativa correspondia ao *boom* imobiliário no Rio de Janeiro, quando o

mercado da construção civil valorizara seus projetos por meio do comissionamento de obras.

Do ponto de vista do mecenato público, ambos autores consideram os anos 1930 como o primeiro período impulsionador da produção escultórica, por meio de encomendas para figurar em locais públicos, com destaque para o ministro Gustavo Capanema. O ápice nacional de integração arte-arquitetura culminaria na gestão ministerial de Wladimir Murtinho quando da construção de Brasília, quando mobilizara o governo para equipar a nova sede do Ministério das Relações Exteriores com o que havia de mais moderno na produção nacional, de mobiliário a obras de arte⁸. Dentre os artistas escolhidos, figuraram: Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi, Athos Bulcão, Bruno Giorgi, Emanuel Araújo, Franz Weissmann, Maria Martins, Mary Vieira, Paulo Werneck, Pedro Correia de Araújo, Roberto Burle Marx, Rubem Valentim, Sérgio Camargo e Victor Brecheret. Na seleção, grande parte eram escultores, dentre os quais havia apenas duas mulheres, Martins e Vieira.

Entre final dos 1960 e início dos 1970, o meio artístico viu surgir com força um novo estatuto objetual da arte – a exemplo das mostras “Proposta 66” (1966) e “Nova Objetividade Brasileira” (1967) e do concurso de caixas da Petite Galerie (1967). Neste terreno

fértil, decantado dos tensionamentos entre obra e objeto, a década de 1970 se mostrara promissora à criação tridimensional a partir de sua valorização institucional e mercantil. Em 1972, Teresa Nazar e Edla Van Steen fundaram uma galeria de objetos múltiplos, a Galeria Múltipla de Arte. Em 1976, Sarah Teperman abriu uma galeria especializada em São Paulo, a Skultura Galeria de Arte. Ao final da década, Daisy Peccinini reuniu a produção objetual na mostra “O Objeto na Arte: Brasil anos 60”, realizada no Museu de Arte Brasileira da FAAP.

É neste contexto que surge o programa de exposições Panorama de Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujas edições variaram entre pintura, gravura/desenho e escultura/objeto até o início dos anos 1990. A curiosidade de radiografar as edições dedicadas ao tridimensional, comparativamente às demais linguagens, levou à escolha do presente estudo, na tentativa de compreender quantas edições lhe foram dedicadas, até quando duraram, quem participava delas, quais eram os critérios de seleção, quantas mulheres e o que elas produziam à época.

OS PANORAMAS DO MAM-SP

O Panorama de Arte Atual Brasileira iniciou em 1969 por ocasião da inauguração da nova sede do MAM-SP sob a marquise do Parque Ibirapuera. O programa foi idealizado pela Diretora Técnica do museu, Diná Lopes Coelho, como forma de adquirir obras para o acervo por meio de premiações e doações. Entre 1969 e 1981, a coleção passou de 80 a 1394 obras (CINTRÃO, 2000). Os panoramas tinham em sua origem uma organização semelhante à dos salões, com comissões que selecionavam os inscritos e premiavam as obras a serem incorporadas à coleção¹⁰.

É importante lembrar que o mesmo museu realizara em 1960 a exposição "Contribuição da mulher às artes plásticas no país", primeira mostra brasileira a reunir apenas mulheres. Organizada por Mário Pedrosa e Paulo Mendes de Almeida, trouxe 67 artistas, representadas por pinturas (51%), esculturas (28%), gravuras (15%), fotografias (2%) e artes aplicadas (4%). Dentre as que expuseram esculturas, estavam: Anésia Pacheco e Chaves, Clélia Cotrim Alves, Euridyce Bressane, Felícia Leirner, Georgina de Albuquerque, Helou Motta, Henrietta Bagley, Hilde Weber, Isabel Pons, Judith Lauand, Liuba Wolf, Odilla Mestriner, Pola Rezende, Renée Lefèvre, Renina Katz, Rita Rosenmayer, Teresa D'Amico, Wega Nery e Yara Tupynambá.

A tese de Marina Cerchiaro sobre escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo recupera um trecho do texto de Pedrosa publicado no catálogo da mostra, segundo o qual a exposição vinha “[...] demonstrar algo que estava passando despercebido aos nossos melhores observadores: a importância, realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil” (PEDROSA *apud* CERCHIARO, 2020, p. 23). Segundo ele, essa contribuição vinha crescendo desde a década de 1920 tanto em número quanto em qualidade, abarcando todos os gêneros, mesmo os menos “femininos”, como a escultura (CERCHIARO, 2020, p. 23).

A primeira edição do Panorama, realizada em 1969, reuniu diferentes linguagens numa mesma mostra, porém seu catálogo foi setorizado em: pintura (52), desenho (21), gravura (21), escultura/objeto (5) e tapeçaria (3). Do total de 99 artistas, 31 eram mulheres. Dos cinco artistas listados na seção “objeto/escultura”, duas eram mulheres: Maria Guilhermina e Zélia Salgado. Esses números revelam que houve pouquíssimas obras tridimensionais na primeira edição (5%). Por outro lado, já em 1969 houve um número expressivo de mulheres (30%), número ainda maior se considerarmos dentre as obras tridimensionais (40%).

Apartir da segunda edição, as mostras anuais foram organizadas por linguagens, na ordem: “pintura”, “gravura/desenho” e “escultura/objeto”. As edições dedicadas a esta última categoria foram organizadas em 1972, 1975 e 1978; em 1981, a edição restringiu-se à “escultura”. Esse primeiro ciclo¹¹ corresponde à gestão de Diná, durante a qual o museu esteve empenhado em cobrir as lacunas do acervo. Como veremos adiante, apesar do estatuto do museu indicar a difusão da arte “atual” como uma de suas missões, a participação e a consagração de obras nos panoramas eram ainda vinculadas ao gosto moderno.

[...] no novo estatuto do museu, de 1963, os dirigentes e conselheiros já demonstraram estar atentos à responsabilidade da instituição na ‘difusão’ da ‘arte contemporânea’. No entanto, o mesmo estatuto confirmava o desejo da instituição em constituir um acervo de ‘obras modernas’ (e não contemporâneas). (SIGNORELLI, 2017, p. 96)

O ano de 1985 marcaria uma nova fase de abertura ao contemporâneo, com a mudança sintomática do nome das edições – de “escultura” a “formas tridimensionais” –, realizadas em 1985, 1988 e 1991. No início dos anos 1990, o museu enfrentou uma grave

crise institucional e financeira, tendo a edição de 1992 sido cancelada, mudando a periodicidade do programa para bienal a partir de 1993. O museu extinguiu o modelo de edições separadas por linguagens em 1995, e, sob a direção técnica de Cacilda Teixeira da Costa, passou a adotar a figura do curador, sendo o primeiro deles Ivo Mesquita. A mostra de 1995 marcava um novo ciclo do programa, suprimindo o termo “atual”. De lá pra cá, duas curadorias insinuaram um vínculo com o campo tridimensional: a 33ª edição, “Formas únicas da continuidade no espaço”, realizada em 2013 sob curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia, que recupera o título da escultura de Umberto Boccioni; e a 35ª edição, “Brasil por multiplicação”, realizada em 2017 sob curadoria de Luiz Camillo Osório, que celebra os 50 anos do texto de Hélio Oiticica “Esquema Geral da Nova Objetividade”.

Assim, se considerarmos as edições do Panorama que se dedicaram à linguagem tridimensional, temos ao todo sete edições, mapeadas a seguir (gráfico 1).

Em termos numéricos há dois picos no gráfico que correspondem às edições de 1975 e 1988. As edições de 1981 e 1991 tiveram o menor número de artistas. A edição de 1981 se restringiu à escultura, podendo ser um dos indicativos da redução do número de artistas neste ano, sob o pano de fundo de crise financeira institucional, que coincidiria com a

GRÁFICO 1.
Participação de artistas nos Panoramas dedicados ao tridimensional

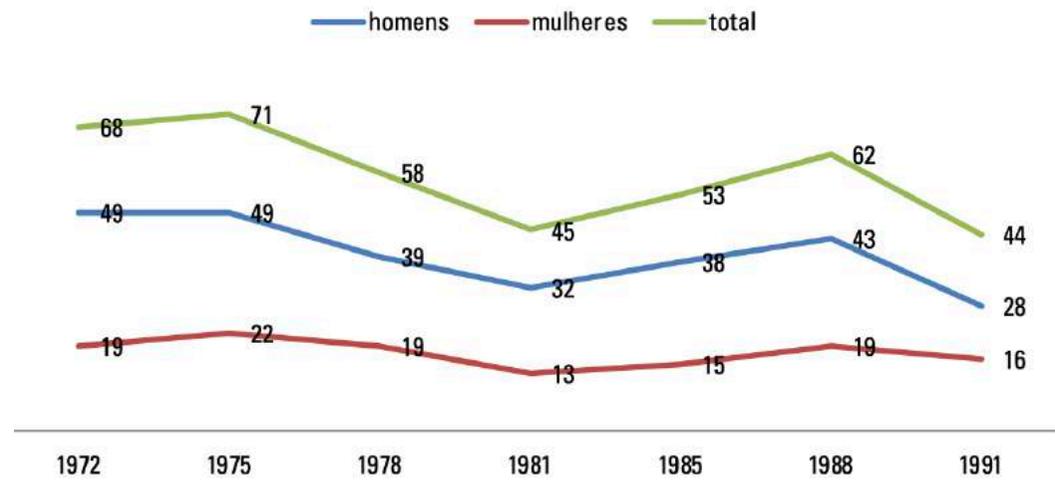


GRÁFICO 2.
Participação de artistas nos Panoramas dedicados à pintura

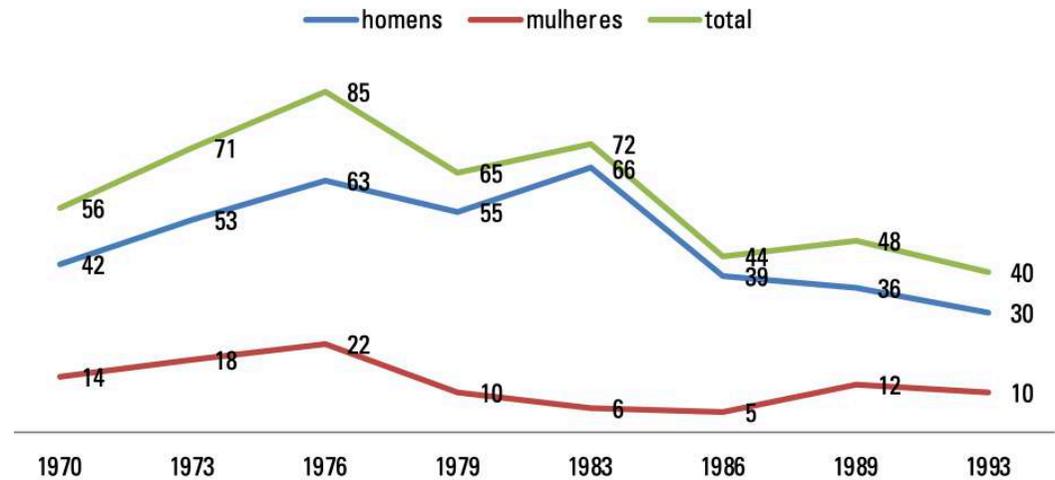
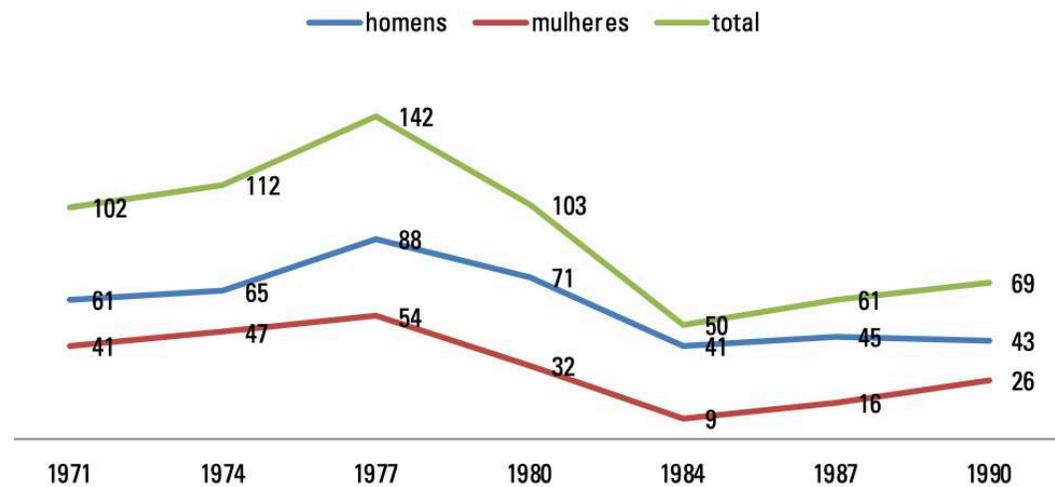


GRÁFICO 3.
Participação de artistas nos Panoramas dedicados ao desenho/gravura



saída de Diná da direção. Da mesma forma, o número reduzido em 1991 está relacionado a restrições orçamentárias, sendo a primeira edição a não editar um catálogo. O mesmo gráfico revela que a diferença entre o número de homens e mulheres diminuiu entre 1972 (29%) e 1991 (36%), apontando uma tendência de ligeiro aumento do percentual de mulheres nas mostras tridimensionais. Em média, a proporção de mulheres que participaram desses panoramas foi de 31%.

Curiosamente, se compararmos no mesmo período o número de artistas mulheres que participaram dos panoramas tridimensionais em relação ao das edições de pintura, a presença nestas últimas é ainda menor: em média, as artistas representaram 17% do total de expositores entre 1970 e 1993. Das oito mostras dedicadas à pintura, apenas quatro mulheres foram premiadas: Wanda Pimentel (1943-2019), em 1973; Wilma Martins (1934-), em 1976; Tomie Ohtake (1913-2015), em 1979; e Maria Tomaselli (1941-), em 1983.

Já nos panoramas dedicados às obras gráficas (desenho/gravura), a incidência de mulheres é mais próxima das edições tridimensionais: em média, entre 1971 e 1990, elas representaram 32% dos artistas. Todas as edições gráficas premiaram mulheres: Maria Bonomi (1935-), em 1971 e 1987, Anna Letycia (1929-2018), Ivone

Couto (1949-), Marlene Hori (1939-), Renina Katz e Ester Grinspum (1955-).

Se compararmos a proporcionalidade de artistas mulheres entre as três categorias, houve maior reconhecimento nas edições gráficas dos anos 1970 e nas edições tridimensionais dos anos 1980, com expressivo desequilíbrio entre homens e mulheres nas edições de pintura nos anos 1980. Conclui-se preliminarmente que o reconhecimento da prática pictórica, especialmente em um sistema ainda impregnado pela arte moderna, era ainda mais estruturado socialmente pelo gênero que as demais linguagens, ressoando as impressões de Zanini (“empresa de pintores”).

Se a pintura é, então, terreno menos privilegiado para as mulheres do que a escultura, o que determinaria as desproporcionalidades de gênero no campo tridimensional? Como vimos, o dado orçamentário parece ter peso considerável na opção pelo campo. Porém, é preciso somá-lo a um diagnóstico minucioso da participação das 73 artistas que integraram os panoramas tridimensionais, a fim de compreender os critérios utilizados para a seleção e premiação, as recorrências de nomes e as especificidades das obras.

Em termos geracionais, essas artistas cobrem cinco gerações. Para entender como se dava o reconhecimento e a inserção delas no

TABELA 2.

Lista de artistas mulheres que participaram dos panoramas tridimensionais

| Nome | Ano | 1972 | 1975 | 1978 | 1981 | 1985 | 1988 | 1991 | Idade no 1º |
|---------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------------|
| Ada T. Yamaguishi | 1953 | | | | | x | x | | 32 |
| Amelia Toledo | 1926 | | x | | x | | x | | 49 |
| Ana Maria Pacheco | 1943 | x | | | | | | | 29 |
| Ana Maria Tavares | 1958 | | | | | | x | x | 30 |
| Anca (Annamaria Capanari) | 1930 | | | x | x | | | | 48 |
| Annarrê Smith | 1949 | | | | | | | x | 42 |
| Astrid Hermann | 1936 | | x | | | | | | 39 |
| Carmela Gross | 1946 | | | | | | | x | 45 |
| Carmen Bardy | 1934 | x | x | x | | | | | 38 |
| Celeida Tostes | 1929 | | | | | x | x | x | 56 |
| Clélia Cotrim Alves | 1921 | x | x | x | | | | | 51 |
| Cybèle Varela | 1943 | x | | | | | | | 29 |
| Denise Milan | 1954 | | | | | | x | | 34 |
| Dorée Camargo Corrêa | 1938 | x | x | | | | | | 34 |
| Eliane Prolik | 1960 | | | | | | | x | 31 |
| Elke Hering Bell | 1940 | x | | | | | | | 32 |
| Elvira de Almeida | 1945 | | | | x | | | | 36 |
| Evany Fanzeres | 1940 | | x | | | | | | 35 |
| Felícia Leirner | 1904 | | | | x | | | | 77 |
| Frida Baranek | 1961 | | | | | | x | x | 27 |
| Gerty Saruê | 1930 | | x | | | | | | 45 |
| Gilka Vianna | 1928 | | x | | | | | | 56 |
| Helena Townsend | 1926 | | | x | | | | | 52 |
| Ilsa Monteiro | 1935 | x | x | | | | | | 37 |
| Iole de Freitas | 1945 | | | | | | x | x | 43 |
| Ione Saldanha | 1919 | x | x | | | | | | 53 |
| Isabelle Rochereau | 1929 | | | x | | | | | 49 |
| Jac Leirner | 1961 | | | | | | x | | 27 |
| Jacqueline Terpins | 1950 | | | | | | x | | 41 |
| Jandyra Waters | 1921 | | x | | | | | | 54 |
| Jeanete Musatti | 1944 | | | | | x | x | x | 44 |
| Joyce Schleiniger | 1947 | x | | | | | | | 25 |
| Lia Menna Barreto | 1959 | | | | | | | x | 32 |
| Lídia K. Sano | 1951 | | | | | x | x | | 34 |
| Lilian Amaral | 1960 | | | | | | x | | 28 |

| Nome | Ano | 1972 | 1975 | 1978 | 1981 | 1985 | 1988 | 1991 | Idade no 1º |
|--------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------------|
| Liuba Wolf | 1923 | x | x | x | x | x | | | 49 |
| Lourdes Cedran | 1930 | x | x | | | | | | 42 |
| Lucia Fleury | 1933 | x | x | x | x | x | x | | 39 |
| Lúcia Porto | 1947 | | | x | x | x | | | 31 |
| Lygia Pape | 1927 | | | | | | x | | 58 |
| Márcia Barroso do Amaral | 1943 | | x | | | | | | 32 |
| Mari Yoshimoto | 1931 | x | x | x | | x | x | | 41 |
| Maria Bonomi | 1935 | x | | | | | | | 37 |
| Maria Bueno | 1964 | | | | | | | x | 27 |
| Maria Guilhermina | 1932 | x | x | x | x | x | | | 40 |
| Maria M. de Moura | 1952 | | | x | | | | | 26 |
| Maria Teresa | 1924 | | | x | | | | | 54 |
| Maria Tomaselli | 1941 | | | | | x | x | | 44 |
| Maria Villares | 1940 | | | | | | | x | 51 |
| Marília Kranz | 1937 | | x | x | x | | | | 38 |
| Mary C. Dritschel | 1934 | | | | | x | | | 51 |
| Mary Vieira | 1927 | | | x | x | | | | 51 |
| Miriam Obino | 1937 | | | | | | | x | 54 |
| Moussia | 1910 | x | | x | | | | | 62 |
| Nazareth Pacheco | 1961 | | | | | | x | x | 27 |
| Ninca Bordano | 1914 | | | | x | | | | 67 |
| Pietrina Checcacci | 1941 | | | x | x | x | | | 37 |
| Regina Silveira | 1939 | | | | | | x | | 52 |
| Rita Zurita | 1954 | | | | | | x | | 34 |
| Rosana Mariotto | 1957 | | | | | | | x | 34 |
| Rose Lutzenberger | 1929 | | x | | | | | | 49 |
| Sandra Tucci | 1964 | | | | | | | x | 27 |
| Solange Escosteguy | 1945 | | x | | | | | | 30 |
| Sonia Ebling | 1918 | | x | x | x | | | | 57 |
| Sonia von Brüsky | 1941 | | | x | | | | | 40 |
| Stela Barbieri | 1965 | | | | | | | x | 26 |
| Teresa Nazar | 1936 | x | | | | | | | 36 |
| Teresinha Soares | 1927 | x | | | | | | | 45 |
| Theca Portella | 1947 | | | | | x | x | | 38 |
| Valeska Soares | 1957 | | | | | | | x | 34 |
| Valquíria Chiarion | 1953 | | | | | x | | | 32 |
| Vilma Rabello Machado | 1930 | | x | x | | | | | 45 |
| Zélia Salgado | 1904 | x | | | | | | | 68 |

sistema da arte, analisamos a seguir a idade de cada uma quando da primeira participação em um Panorama (tabela 2). Em geral, nota-se que as mulheres das gerações antecedentes eram mais velhas quando foram selecionadas; ao longo das décadas, percebe-se que a idade média vai decaindo, e seu reconhecimento vai se dando cada vez mais cedo.

Diante desse movimento “rejuvenescedor”, levanta-se algumas hipóteses. No geral, a instituição paulistana passou a legitimar as “jovens” artistas a partir de meados dos anos 1980. No Panorama de 1981, cinco tinham menos de 40 anos (38%); na edição de 1985, sete tinham menos de 40 anos (47%); já na edição de 1988, 12 estavam abaixo dos 40 anos (63%). Antes de 1988, apenas quatro artistas com menos de 30 anos tinham participado de uma edição tridimensional. A geração nascida a partir de 1960 foi em média reconhecida pela primeira vez aos 27 anos. Já as gerações de mulheres mais velhas, nascidas entre 1900 e 1920, tinham em média 56 anos em sua aparição inicial. Quais teriam sido os motivos que retardaram sua entrada no circuito? Atividades do cuidado, comumente vinculadas à mulher, as teriam impedido de se dedicarem ao fazer artístico? Os primeiros júris de seleção teriam predileção por artistas mais maduras (modernas?) em detrimento da produção jovem?

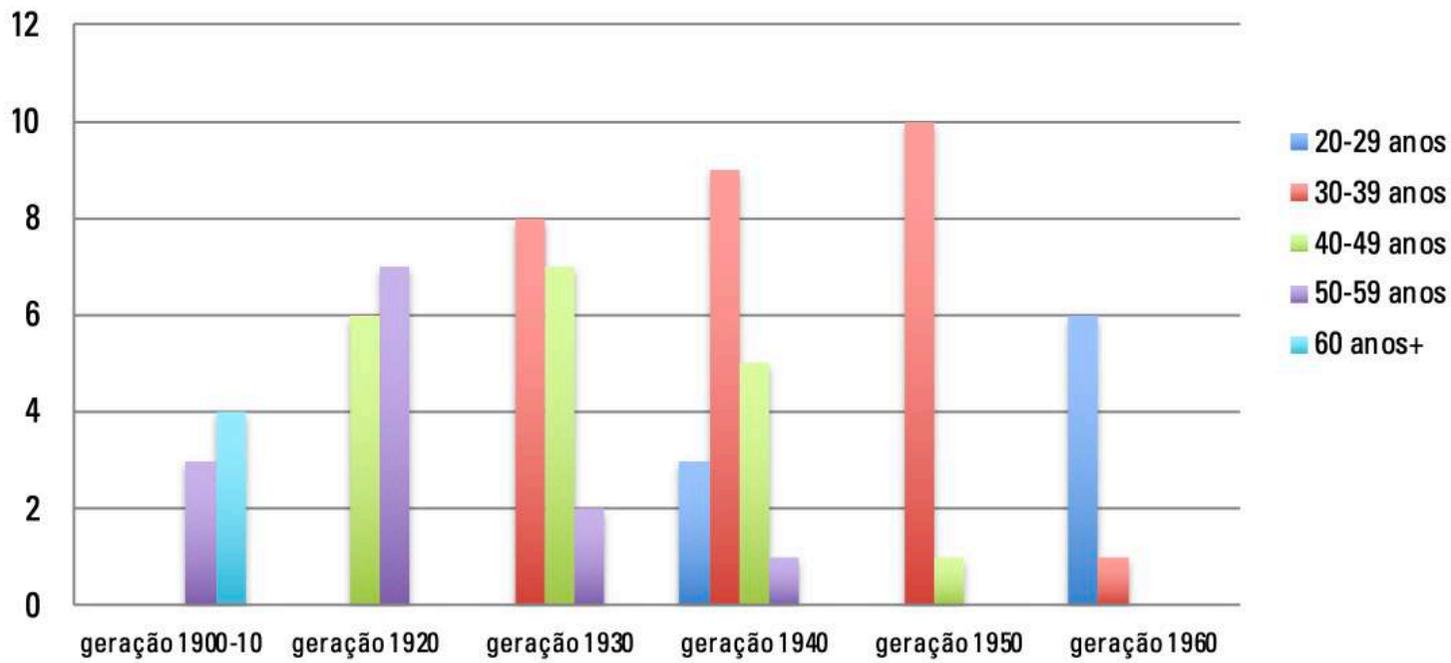


GRÁFICO 4.

Faixa etária em que mulheres participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento

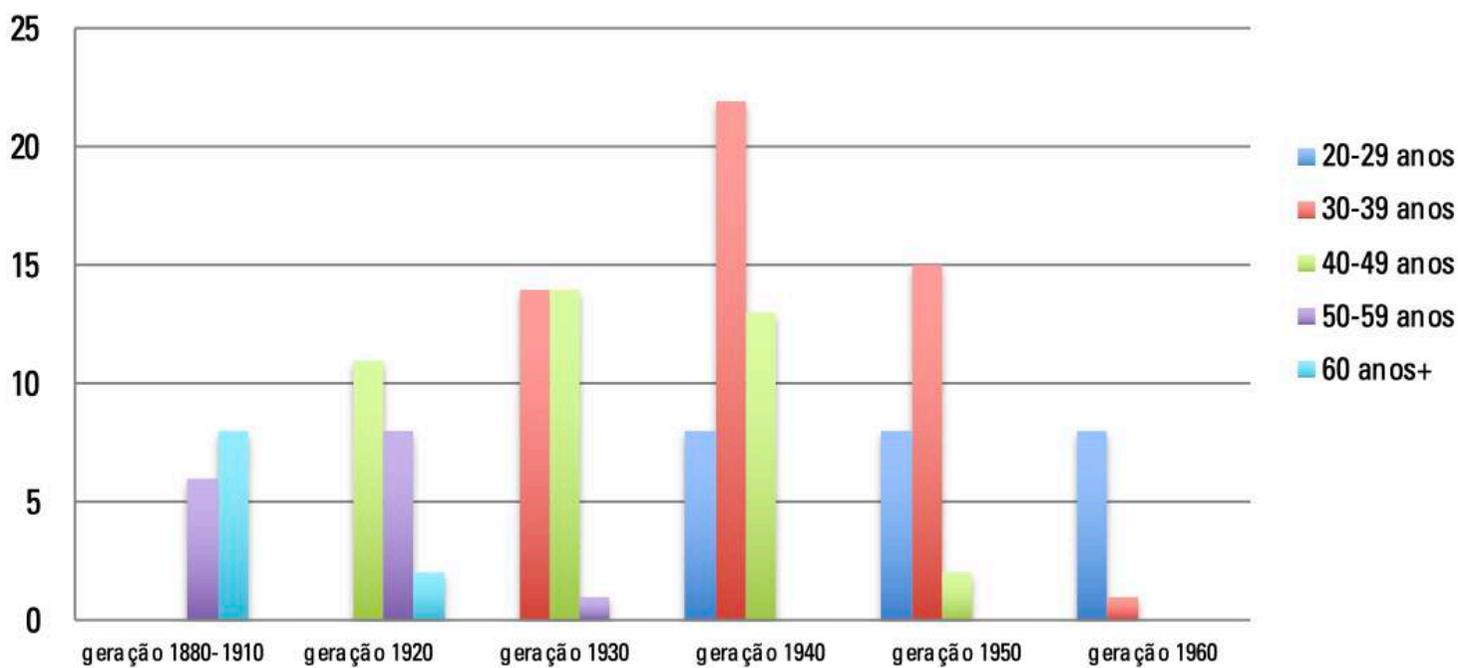


GRÁFICO 5.

Faixa etária em que homens participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento

Para que possamos vincular tal rejuvenescimento no campo tridimensional ao longo das décadas de 1970 e 1980 às mudanças geracionais da condição feminina – que, de certa forma, foi conquistando o mercado de trabalho para além das atividades que lhes eram atribuídas social e culturalmente –, é importante comparar os dados delas aos dos homens.

Se compararmos os gráficos 4 e 5, notam-se diferenças nas gerações nascidas nas décadas de 1920, 1940 e 1950. Na geração dos anos 1920, a maioria dos homens tinha entre 40-49 anos em contraposição à maioria de mulheres na faixa dos 50-59 anos. Na geração dos anos 1940, apesar da faixa etária mais recorrente de homens e mulheres ser de 30-39 anos, elas se fazem presentes na faixa dos 50-59 anos, o que não ocorre com eles. Na geração dos anos 1950, a maioria está na faixa entre 30-39 anos, sendo 90% das mulheres e 60% dos homens; porém, os homens são os únicos que aparecem com a faixa 20-29 anos (32%). Já em termos de consagração geracional, ao longo das décadas ambos foram sendo legitimados cada vez mais cedo pelo museu, com a ressalva de que as nascidas nos anos 1920 foram incorporadas mais tardiamente ao sistema do que os homens, e os nascidos nos anos 1950 foram incorporados mais precocemente do que as mulheres. Apesar da diferença etária desaparecer a partir da geração nascida nos anos

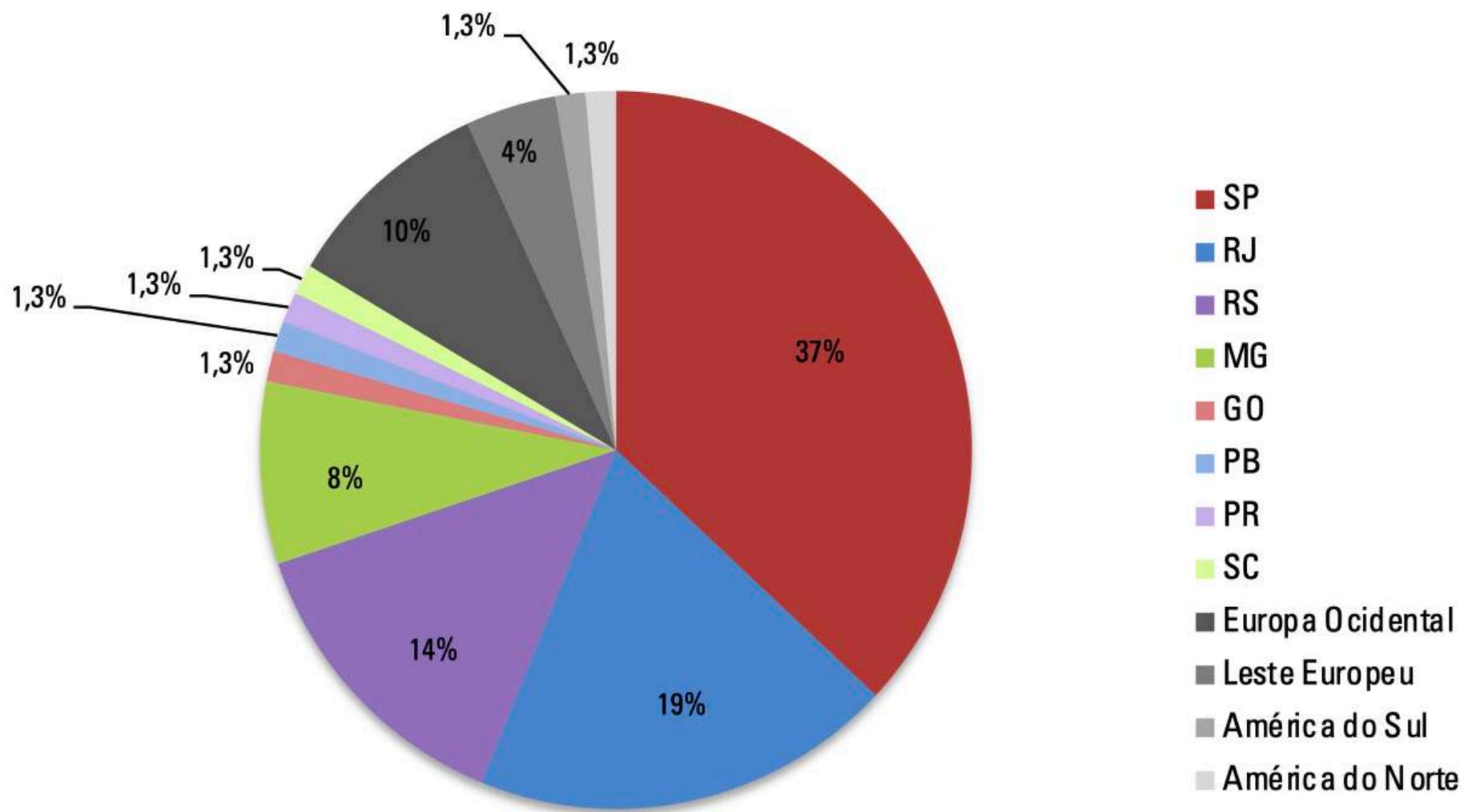
1960, os desequilíbrios quantitativos entre homens e mulheres nas exposições do Panorama ainda permanecem na faixa dos 36% no início dos anos 1990.

Outro dado interessante a ser adicionado à variável geracional é o da naturalidade das artistas. Ao longo das edições tridimensionais, três estados de origem estiveram presentes em todas as edições: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O Rio Grande do Sul aparece em seis das sete edições. Os outros estados brasileiros presentes nas mostras são Goiás, Santa Catarina, Paraíba e Paraná, todos aparecendo uma única vez. Além disso, percebe-se a grande recorrência de artistas estrangeiras, presentes nas seis primeiras edições, oriundas da Alemanha, Argentina, Áustria, Bulgária, Estados Unidos, França, Itália, Polônia e Rússia.

No Gráfico 6, nota-se que Minas Gerais, apesar de ter representação em todas as edições tridimensionais, contribuiu com um número menor de artistas (8%) se comparado ao Rio Grande do Sul (14%), que não teve representação constante. As estrangeiras somam o número expressivo de 16,6%¹², indicando que as imigrações do pós-guerra contribuíram de modo significativo para o meio artístico brasileiro, concentrando-se nos estados de SP, RJ e RS. A grande presença das paulistas (37%)¹³ é em grande parte explicada pela

GRÁFICO 6.

Ocorrência de artistas mulheres nos panoramas tridimensionais por local de nascimento



proximidade regional com o MAM, facilitando o acesso à informação e o custeio do transporte das obras em tempos de crise. Soma-se à isso a capitalização paulistana de um grande contingente de artistas pós-bienal, consolidando-se como polo atrator do meio artístico nacional.

Quanto à premiação, as edições tridimensionais laurearam 20 homens e seis mulheres, correspondendo estas a 23%. Receberam prêmios aquisitivos: Ascânio MMM e Yutaka Toyota, em 1972; Franz Weissmann, Rubem Valentim, José Resende e Sérgio Augusto Porto, em 1975; Amílcar de Castro, Avatar Moraes, Mary Vieira, Mario Cravo Neto e Wilson Alves, em 1978; Emanuel Araújo e Nicolas Vlavianos, em 1981; Genilson Soares, Hisao Ohara e Valquíria Chiarion, em 1985; Ada T. Yamaguishi e Lídia K. Sano, Joaquim Tenreiro e Mauro Fuke, em 1988; e Ernesto Neto e Osmar Dalio, em 1991. A edição de 1971 foi a única a atribuir menções honrosas (Clóvis Peretti, Geraldo Jürgensen, José Resende, Ilsa Monteiro e Lucia Fleury).

Tanto a seleção como a premiação eram estabelecidas por comissões, das quais participavam representantes do MAM-SP e convidados/as externos/as. Segundo o regulamento, a comissão de seleção deveria ser composta por dois críticos de arte e um representante do museu. Nas edições da década de 1970, a comissão de seleção contou com a participação de apenas uma mulher, Diná; na edição

de 1981, os trabalhos contaram com a participação de Sônia Guarita, dentre os nove membros. Essas quatro edições do Panorama tiveram comissões de premiação com cinco membros, todos homens. A partir de 1985, a Comissão de Arte passou a ser responsável igualmente pelas premiações. Nesta edição, dentre os oito membros, havia duas mulheres, Valu Oria (Coordenação Geral) e Stella Teixeira de Barros. Na edição de 1988, a comissão teve nove membros, com três mulheres, Maria Alice Milliet, Stella Teixeira de Barros e Camila Duprat. Por fim, em 1991, dentre os nove membros, havia três mulheres, Camila Duprat (Direção Técnica), Stella Teixeira de Barros e Lisbeth Rebolo Gonçalves.

Se confrontarmos a participação de mulheres na comissão de premiação nos anos de 1970 e 1980, percebe-se que, até 1981, a ausência de mulher nas comissões correspondeu a um único prêmio aquisitivo para uma artista (Mary Vieira). A partir de 1985, a presença de mulheres na posição de consagradoras concebeu prêmios aquisitivos para mulheres em duas das três edições. Isso quer dizer que, apesar da crise institucional vivida pelo MAM-SP a partir do segundo ciclo, iniciado em 1982 sob a gestão de Aparício Basílio da Silva, o aumento proporcional de mulheres na comissão coincide com o aumento proporcional no número de “escultoras” premiadas.

A consagração delas também pode ser mensurada pelo número de vezes em que participam das edições tridimensionais. Na Tabela 2 é possível identificar certas predileções na seleção que fizeram com que alguns nomes se repetissem, principalmente nas primeiras edições, sendo as mais recorrentes Lucia Fleury (seis), Liuba Wolf (cinco), Mari Yashimoto (cinco) e Maria Guilhermina (cinco). Alguns desses nomes estão presentes na relação de artistas mais mencionadas na documentação sobre exposições realizadas entre 1950 e 1990, levantada por Daiana Schwartz em sua tese. A pesquisadora catalogou 63 mulheres que trabalharam com escultura no período, sendo as mais frequentes: Sonia Ebling (12), Liuba Wolf (12), Felícia Leirner (dez), Pola Rezende (oito), Lygia Clark (oito), Moussia Pinto Alves (sete), Maria Guilhermina (seis) e Maria Martins (seis). Nota-se que elas representam duas vertentes modernas, uma de feição figurativa e outra construtiva. Dos oito nomes levantados por Schwartz, cinco aparecem nos panoramas¹⁴. Apesar da consagração, a maioria continua apagada pela história da arte.

Uma mirada sobre os textos dos catálogos das edições tridimensionais adiciona novas pistas quanto à valorização da produção tridimensional a partir dos anos 1970, incluindo os critérios

utilizados na seleção de artistas, a participação das mulheres e as especificidades de suas produções.

Na primeira edição dedicada à escultura/objeto, de 1972, Paulo Mendes de Almeida apresenta-a como uma “modalidade mais recente de especulação”. Quanto aos critérios de seleção, menciona que não houve inscrições abertas e que os nomes foram indicados pela Comissão de Arte, subsidiada por uma consulta ao “grande número de militantes da crítica especializada”. A grande novidade da mostra estaria no setor de objetos,

(...) aquele em que mais direta e entrosadamente se manifesta a indução da tecnologia nos domínios da arte. Essa circunstância atrairá sem dúvida um particular interesse à exposição, quando o surto de progresso, em novas e ousadas técnicas, no campo industrial, caracteriza a época em que vivemos. (ALMEIDA, 1972, n.p.)

Como vimos, a modalidade “objeto” é uma tendência da escultura na passagem da década de 1960 à de 1970, impulsionada pela cultura do consumo e suas mercadorias. O acento tecnológico nos objetos destacado por Mendes de Almeida é deflagrado nas fichas

técnicas da seção “objetos” do catálogo, onde o material mais recorrente era o acrílico; já na seção “escultura”, o mais frequente era o bronze. Apesar de 1972 já ter visto experiências de neovanguarda no país, a maioria das obras ainda carregava aparência e fatura modernistas, com peças autoportantes, geralmente apoiadas sob base, esticando o debate entre figuração e abstração, iniciado pelo MAM em 1949.

Das 19 artistas mulheres dessa edição, 12 tiveram suas obras classificadas como escultura (63%), nas quais utilizaram bronze (três), pedra (duas), madeira (uma), metais (três) e plásticos (duas). Já as outras sete que fizeram objetos (37%) empregaram com recorrência acrílico (quatro) e madeira (duas). Deste conjunto, para além das formulações modernas, vale destacar a irreverência em maior ou menor grau das obras de Cybèle Varela (1943-), Elke Hering (1940-94), Ione Saldanha (1919-2001), Teresa Nazar (1936-2001) e Teresinha Soares (1927-). A mais velha, Ione Saldanha, é das cinco a mais consagrada, com obras que conduziram sua pesquisa cromática em novos suportes tridimensionais, tais como ripas, bambus e bobinas, parte delas expostas no MAM. A carioca Cybèle Varela, apesar de ter participado da edição com uma caixa-objeto composta por palavras e imagens, direcionou sua produção à pintura, carregada de cores vibrantes e de aspecto objetual, como na série de *puzzles* em que o público

podia manipular cenas urbanas em que a mulher era protagonista. A catarinense Elke Hering participou com três obras de grande escala em plavinil – *Caneta* (fig. 1), *Lesma* e *Vaso*, sob influência da *pop* estadunidense e dos objetos do cotidiano e da natureza. A mineira Teresinha Soares foi a que adentrou mais tardiamente no circuito (aos 42 anos), quando passou a desenvolver as temáticas do feminino, da política e da religião. Na obra do Panorama, uma bandeja oferece o corpo da mulher entre grãos de feijão preto e arroz. A argentina Teresa Nazar iniciou sua carreira pela pintura, mas logo abriu-se ao hibridismo de linguagens, agregando outros materiais ao suporte pictórico, como chapas de metal, estopas e plásticos, conferindo uma carga objetual à obra¹⁵. Sua liberdade em misturar materiais e linguagens também produziu uma série de objetos, alguns deles expostos no Panorama (fig. 2).

Em entrevista a Daisy Peccinini em 1977, Nazar conta que decidiu interromper sua produção em meados da década de 1970: “Não queria ficar trabalhando aos finais de semana...”. Neste período, além da maternidade e de lecionar na FAAP, ela já se dedicava à direção da Galeria Múltipla. Na mesma entrevista, Teresa revela a dificuldade da mulher em trabalhar com escultura: “Sinceramente, para uma mulher é muito mais complicado a escultura, como também montar

FIGURA 1.

Elke Hering, *Caneta*, 1972. Plástico e metal, 174 x 110 x 110 cm. Coleção: MAM São Paulo, doação da artista. Foto: Rômulo Fialdini



um ateliê de escultura, requer força e requer um capital maior. [...] é um trabalho que requer uma série de máquinas, uma oficina...” (NAZAR, 1978).

Na edição tridimensional seguinte, participaram 22 mulheres (10 delas já expostas em 1972), sendo 50% com esculturas e 50% com objetos. Dentre as esculturas, aparecem apenas duas em bronze e uma em pedra, sendo a maioria feita em metais (quatro) e plásticos (três). Dentre os objetos, os materiais mais utilizados foram madeira (seis)



**FIGURAS 2, 3 E 4.
(PÁG. ANTERIOR)**

Teresa Nazar, *Através das bambolinas*, 1972. Materiais diversos, 80 cm (altura). Obra extraviada. Foto: Acervo da artista

e acrílico (quatro). Nota-se uma diminuição do uso de materiais da tradição e um aumento de metais e plásticos. Tal mudança é apontada, ainda que de forma discreta, por Paulo Mendes de Almeida no texto do catálogo:

[...] no rumo que a especulação (ou melhor “pesquisa”, para usar uma expressão muito em voga) em arte vem tomando, todo um elenco de distinções formais ou doutrinárias vai se esfumando, inclusive pela introdução de novos materiais de trabalho, como que a colaborar no sentido de um certo hibridismo ou ambiguidade. (ALMEIDA, 1975, n.p.)

A tendência a um hibridismo também é sinalizada por Olívio Tavares de Araújo em seu texto publicado no catálogo, no qual faz referência a um transbordamento dos limites estabelecidos pelas categorias tradicionais da arte próprio dos anos 1970. Apesar disso, defende a continuidade da divisão dos panoramas por linguagens já que “vários estratos de criação” seriam detectados a médio prazo, mesmo que se tenham servido de processos já convencionais. Ambos os autores sinalizam que apesar de terem consciência da tendência

multimídia, a organização dos panoramas traria uma certa equidade entre as linguagens, fortalecendo aquelas mais desfavorecidas.

[...] ao adotar como campo de observação a escultura e o objeto, [o panorama] repõe em evidência as duas categorias menos vistas, menos conhecidas, menos estudadas e, de certa maneira, menos amadurecidas de toda a arte brasileira. [...] Nesse sentido, houve um significativo depoimento de Amílcar de Castro durante os debates do recente X Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Perguntado por uma das assistentes por que expunha tão pouco, Amílcar desabafou: “Ah, minha filha! A escultura é tão pesada, tão cara; dá tanto trabalho para montar; e os caras acabam não comprando. No fim, nem vale a pena expor.” (ARAÚJO, 1975, n.p.)

Na referência ao depoimento de Amílcar de Castro aparece o mesmo ponto de contato entre as dificuldades enfrentadas por artistas que optam pela escultura – peso, escala, custos, montagem, espaço físico, transporte, comercialização... “Tudo conspira para que o ato de esculpir – muito mais que o de pintar ou de gravar – se transforme num exercício de sacrifício” (Ibidem), conclui Olívio.

Como consequência, diz ele, há pouca produção crítica sobre esta linguagem.

Apesar de 1975 verificar um tímido crescimento no número de mulheres, a produção delas não trouxe grandes novidades quanto à pesquisa plástica para além das formalizações figurativas e abstratizantes. Dentre as artistas mais irreverentes da seção “objetos” estavam Jandyra Waters (1921-), Solange Escosteguy (1945-) e Gerty Saruê (1934-). Os três objetos de Escosteguy apresentados como *caixas-relevos*, produzidos na escala do corpo, já tinham sido expostos na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967; nessas pequenas arquiteturas, a artista mistura uma geometria tropical à profusão luminosa de cores. Natural de Sertãozinho, Waters não teve a oportunidade de estudar arte quando criança. Aos 24 anos viaja para a Europa como missionária do pós-guerra, estudando pintura em Sussex, e retorna a São Paulo em 1950. Nos anos 1960 sua obra dá uma guinada, passando a um abstracionismo formal inédito. A série de templos apresentada em 1975 mistura um aspecto cósmico à geometria construtiva.

Olívio chama a atenção para o “problema” objetual desta edição, ao apontar um “componente emocional” por imbuir-se menos de monumentalidade que a peça escultórica:

Tende a ocupar menor espaço, e a se tornar mais confessional e intimista. Exige um diálogo mais próximo e discreto. Não demonstra uma vocação necessária para o ar livre. Não exige materiais nobres – o mármore, a pedra, o metal. Emprega de preferência a madeira ou plásticos, resinas sintéticas e acrílicos. Um de seus recursos mais frequentes reside na *assemblage* ou na colagem. [...] Permite, enfim por seu menor custo e maior rapidez de execução, um nível mais acentuado de experimentalismo. (ARAÚJO, 1975, n.p.)

Gerty Saruê, de origem suíça e radicada no Brasil em 1953, é conhecida por sua produção multimídia, na busca de processamentos tecnológicos do desenho e da imagem. Apesar de ter feito cursos de história da arte e de pintura, considera-se autodidata. Aos 45 anos, participou da edição com uma grande instalação em madeira, alumínio e espelho.

Na seção “esculturas”, vale destacar as obras de Amélia Toledo (1926-2017), que, aos 49 anos, participa com três trabalhos, dentre eles *Interferência para calçada*, um relevo em concreto armado composto de 5 placas de 120 x 60 cm, onde moldou pés semienterrados na areia

da praia misturando liberdade poética e cerco político, durante o período em que viveu na cidade do Rio de Janeiro.

No Panorama tridimensional de 1978, houve uma queda brusca na participação de homens, enquanto que a diminuição de mulheres foi menor. Dentre elas, 15 mostraram esculturas e quatro, objetos. Havia esculturas em bronze (sete), em metal (três), em pedra (duas) e em polímeros (duas), prevalecendo a figuração em dez das 15 obras, sendo as demais composições abstratas, com exceção da obra de Lucia Porto, que tinha um caráter instalativo. Quanto aos objetos, os materiais empregados variaram entre aço inox, acrílico, alumínio e madeira, cujas operacionalidades tinham uma feição ora *pop*, ora construtiva.

O texto do catálogo, assinado por Mário Schenberg, traz algumas considerações a serem adicionadas aos números identificados na mostra. Logo de início Schenberg anuncia as incertezas postas pelos artistas na distinção entre escultura e objeto e faz a ressalva de que a função panorâmica teria se esgotado, dada a diversidade da produção nacional. Ainda assim, aponta que a edição trouxe “personalidades consagradas da escultura brasileira” ao lado de artistas jovens, pouco conhecidos, mas que apontavam novos caminhos. De fato, dentre as mulheres abaixo dos 40 anos, figuravam apenas quatro nomes

(21%): Pietrina Checcacci, Sonia von Brusky, Lucia Porto e Maria M. de Moura. Segundo Schenberg, o número reduzido de jovens se dava sobretudo a fatores econômicos:

Torna-se imprescindível para o desenvolvimento da escultura, e mesmo da pintura, que as autoridades amparem a sua produção pelos artistas mais jovens, fornecendo-lhes facilidades de trabalho e ajuda financeira, como acontece nos países de maior desenvolvimento cultural. Nas condições atuais, apenas o desenho e as artes gráficas podem ser praticados pela imensa maioria dos artistas jovens, com grande prejuízo para a cultura. Cabe, aliás, observar que o número total de escultores brasileiros é também bastante reduzido. (SCHENBERG, 1978, n.p.)

Schenberg constata as mesmas desproporcionalidades entre as linguagens do 1º ciclo (1972-81): fazer escultura exigiria uma disponibilidade em se investir mais do que outras linguagens, independente do gênero. Isso teria determinado o número reduzido de jovens artistas atuantes nas mostras do MAM. Por outro lado, o crítico se coloca otimista em relação a uma produção escultórica

que retorna à figura em detrimento da abstração, relacionado a um desencanto com a industrialização. Apesar do diagnóstico renovador de Schenberg, que integrou a comissão de premiação, dois dos grandes prêmios foram para Amílcar e Mary Vieira, indicando que o museu ainda tinha interesse em colecionar obras modernas.

A essa altura, a paulista Mary Vieira (1927-2001), radicada na Basileia desde 1966, já era uma artista consagrada. Seus primeiros polivolumes datam de 1949; são compostos por lâminas metálicas maleáveis, estruturadas num eixo central, as quais deviam, segundo ela, ser manipuladas pelo público. Apesar da consagração, ainda hoje Vieira tem poucos estudos dedicados à sua obra.

De modo geral, a edição de 1978 não trouxe novidades quanto às produções “modernas” anteriores, tampouco incluiu poéticas mais experimentais. Duas outras artistas se destacam na homogeneidade da mostra. Mari Yoshimoto (1931-92), vinda de uma experiência com o Grupo Guanabara nos anos 1950, apresentou três grandes esferas de aço inoxidável. Apesar de ter sido uma das artistas mais recorrentes nas edições tridimensionais, há pouquíssimos escritos sobre ela. A segunda é Pietrina Checcacci (1941-), italiana baseada no Rio de Janeiro desde 1954. Checcacci exibiu três esculturas em bronze polido que traziam pernas femininas invertidas, como se estivessem

semienterradas. Sua obra escultórica foi uma das poucas feitas por mulheres incluídas no livro de Bardi de 1989.

O início da década de 1980 foi um período conturbado para o museu, marcado por dificuldades institucionais e financeiras, com duas trocas de presidência em 1980 e 1982. Tais crises impactaram o Panorama de 1981, edição tridimensional com o menor número de artistas: dos 45 participantes, 13 eram mulheres (28%); dentre estas, nove já tinham participado de edições tridimensionais, indicando a pouca renovação. A redução do Panorama também foi sentida no seu recorte, se restringindo à “escultura”. Com uma exposição enxuta, o texto do catálogo, assinado por Luis Antonio Seraphico, traz o cenário de crise geral, não só da instituição, mas do meio artístico e da sociedade:

[...] devo sublinhar o que pra mim é grata surpresa: talvez a sobrevivência de demonstrações de cultura nesse padrão revele que algo do nosso inconsciente coletivo permanece intocado, tornando possível fazer sobreviver e estruturar-se nosso corpo social asfixiado. (CARVALHO, 1981, n.p.)

Em depoimento a Antônio Gonçalves Filho (1981, p. 29), Diná comenta que a mostra de 1981 dispôs, de um lado, as esculturas de compromisso com o figurativo e, de outro, as propostas mais experimentais, em que o crítico incluía Ninca Bordano (1914-). Dentre as mulheres, a alemã é uma das mais experimentais da edição (chama atenção sua idade madura, à época com 67 anos). Ninca expôs quatro obras de grandes dimensões, em que mistura madeira, metais, corda, poliéster e vidro. Porém, a ausência de informações sobre sua produção nos impede de conhecer mais sobre sua trajetória. Vale citar ainda as obras de Toledo e Vieira, artistas que já tinham se destacado em edições anteriores.

A partir de 1982, iniciou-se um novo ciclo quanto à condução do museu, sob a presidência de Aparício Basílio da Silva – empresário e artista plástico que permaneceu no cargo até 1991. Tal gestão implementou logo de início mudanças nos nomes dos panoramas – o de “desenho/gravura” passou a “arte sobre papel” e o de “escultura/objeto”, a “formas tridimensionais”. A partir de 1985 incluiu-se pela primeira vez o termo “contemporâneo” no regulamento, além das edições organizarem uma sala especial em homenagem a artistas de grande importância para o gênero das mostras¹⁶.

No texto do catálogo do 16º Panorama, Aparício apresenta as razões da adoção “formas tridimensionais”: “Essa mudança se fez necessária pela abertura cada vez maior e mais abrangente, de materiais e técnicas, e a denominação mais genérica teve a intenção de abrir mais essas fronteiras” (SILVA, 1985, n.p.). Ao final, ele chama a atenção para a diversidade da escultura: um “segmento de arte particularmente eclético e dispersivo, e onde a qualidade dos materiais e o acabamento artesanal também têm seu peso” (Ibidem).

Em matéria publicada na *Folha de S. Paulo*, a diretora Valu Oria também sustentou a mudança do nome com o objetivo de abarcar “obras tridimensionais que não eram esculturas” (MAM abre seu panorama, 1985, p. 3), a exemplo dos objetos e das instalações. Oria explicou que o conjunto de obras daquela edição foi resultado tanto do edital nacional quanto de convites diretos. A Comissão de Arte selecionara 35 artistas (que deveriam apresentar obras inéditas) de um total de aproximadamente 100 inscrições. O número baixo de inscritos, segundo ela, retratava o meio artístico brasileiro, com bem menos escultores que pintores devido aos altos custos de sua produção.

O primeiro panorama das “formas tridimensionais” contou com 15 mulheres (28%). Nota-se uma inversão na renovação de nomes em relação à edição anterior: das 15 artistas, apenas seis tinham

participado de edições passadas. Dentre as que expunham pela primeira vez, estavam: a dupla Ada T. Yamaguishi (1953-) e Lídia K. Sano (1951-), Celeida Tostes (1929-95), Jeanete Musatti (1944-), Lygia Pape (1927-2004), Maria Tomaselli (1941-), Mary C. Dritschel (1934-2018), Theca Portella (1947-) e Valquíria Chiarion (1953-). O conjunto de suas obras trouxe uma grande diversidade de linguagens e materiais, diluindo definitivamente a dicotomia figurativos-abstratos das edições do 1º ciclo, além de um aumento geral de escala.

As cariocas Tostes e Pape eram as mais maduras, com 56 e 58 anos, respectivamente. Celeida expôs suas esculturas em argila e solo cimento de dimensões antropomórficas, a exemplo de *Guardião*, uma forma ambígua entre feminino/masculino. Faleceu precocemente em 1995 e só mais recentemente tem sido objeto de estudo. Pape, por sua vez, apresentou três esculturas de grandes dimensões feitas com borracha e metal. A artista já contava com uma vasta obra tridimensional, entre objetos, esculturas e instalações; porém, apesar de sua consagração, não há menção às obras expostas em sua fortuna crítica. A estadunidense Mary Dritschel participou com a instalação *Vasos lacrados puros e simples*, composta por 4 vasos brancos com fraldas, elemento que remete à maternidade. Dritschel residiu em São Paulo de 1978 a 1986, onde participou ativamente do circuito, com

individuais na Galeria Luisa Strina e no MAC-USP e obras nas 16^a e 17^a edições da Bienal. Em meados de 1970 passou a criar instalações, com motivações feministas¹⁷. Ada e Lídia expuseram como dupla por duas vezes nos panoramas, em 1985 e em 1988. A instalação *Planos*, reproduzida no catálogo de 1985, ocupou uma área de 25m² formada por hastes metálicas e peças cerâmicas, criando um dinamismo espacial com poucos elementos. Lídia conta que ambas tiveram que interromper suas carreiras artísticas; enquanto esta seguiu no caminho do ensino de arte, Ada se dedicou ao planejamento urbano.

Valquíria Chiarion, uma das mais jovens, levou o prêmio aquisição de 1985 com a peça *I Beam Series, Table Piece* (fig. 3), cujo título alude à *minimal art*. Essas esculturas de vigas de ferro subvertiam o comportamento inerte do material a partir da ação de curvá-los, transformando-os em superfícies visualmente maleáveis. Apesar da premiação, seu reconhecimento juvenil foi interrompido no final da década por razões ainda desconhecidas.

No texto do catálogo de 1988, Aparício destacou a atuação de três mulheres na organização da mostra: Denise Mattar, diretora técnica; Maria Alice Milliet, que coordenou a montagem no interior do museu; e Emilie Chamie, a cargo da montagem externa, que daria origem ao Jardim de Esculturas. A programação contou ainda

com uma sala especial do escultor Júlio Guerra¹⁸ e com o seminário “A Escultórica no Espaço Urbano”¹⁹. Paralelamente, diante da crise instaurada em meados da década, o museu passou a buscar recursos por meio das recentes leis de incentivo fiscais, o que possibilitou o crescimento nos números de artistas (Gráfico 1) e de doações.



FIGURA 5.
Valquíria Chiarion, *I Beam Series, Table Piece*,
1985. Ferro, 29 x 55, 5 x 15,5 cm. Coleção:
MAM São Paulo, Prêmio Secretaria de Estado
da Cultura, SP – Panorama da Arte Atual
Brasileira, 1985. Foto: Rômulo Fialdini

A segunda edição das formas tridimensionais contou com 19 mulheres (30%). Destas, três tinham participado de pelo menos duas edições tridimensionais – Fleury (5), Yoshimoto (4) e Toledo (2); seis tinham expostos pela primeira vez na edição tridimensional anterior; mas a maioria expunha pela primeira vez num Panorama. Esses números reforçam uma tendência verificada em 1985 de renovação de nomes e de escolhas cada vez mais voltadas à arte contemporânea. Nota-se pela primeira vez a ausência de obras em bronze ou pedra, tendo a maioria dos trabalhos *delas* caráter instalativo e/ou grandes dimensões. Fleury e Yoshimoto, as duas mais maduras, seguiam explorando as possibilidades da forma, renovada com outros materiais – seja com elementos da natureza (galhos), na primeira, ou da vida doméstica (palha de aço), na segunda. Tostes e Iole de Freitas também apresentaram obras que valorizavam a forma, porém traziam, cada uma a seu modo, um tensionamento da tradição – quer pela recuperação da ancestralidade do barro, na *Roda* de Tostes, quer pela organicidade em que Iole moldava elementos metálicos. A dupla Ada e Lídia levou o Prêmio aquisição pela obra *Con Sequências* (fig. 4), um trabalho de grandes dimensões, instalado na parte externa do museu. A sequência modular feita com metal e terracota desenhava círculos no espaço, desafiando o equilíbrio físico da composição.

FIGURA 6.

Ada T. Yamaguishi e Lídia K. Sano, *Con Sequências*, 1988. Alumínio anodizado e terracota, 5 módulos de 80 x 13 x 13 cm (peça em terracota), 106,5 x 12,5 x 12 cm (peça em metal). Coleção: MAM São Paulo, Prêmio Banco Real – Panorama da Arte Atual Brasileira, 1988. Foto: Arquivo MAM-SP



A reportagem de Antônio Gonçalves Filho publicada na *Folha de S. Paulo* explica que o conjunto exposto no interior do museu foi organizado por Milliet segundo três tendências: orgânicos, em transição e geométricos (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 6). Já a seleção de trabalhos que ocupava a área externa tinha inspiração “naturalista”, segundo Chamie, reunindo trabalhos de grandes dimensões. No mesmo texto, percebe-se uma certa resistência à tendência orgânica, “um panorama dividido entre a riqueza formal de alguns geométricos e a miséria estética de uns tantos ‘orgânicos’”

(Ibidem). Em “Panorama do equívoco”, resenha publicada à época, Tadeu Chiarelli também considerou a mostra irregular tanto pelo conceito equivocado de “atualidade” – calcada mais na datação do que no ineditismo da pesquisa plástica –, quanto pelo acúmulo de tendências, resultando em “um amontoado de obras de tendências e qualidades díspares” (CHIARELLI, p. 40, 1988).

Apesar da má receptividade da crítica em 1988, os ventos de renovação trouxeram pela primeira vez um grupo expressivo de jovens artistas mulheres, abaixo dos 30 anos, dentre as quais: Ana Maria Tavares, Frida Baranek, Jac Leirner, Lilian Amaral e Nazareth Pacheco²⁰; essas jovens colocaram questões sobre a natureza da escultura, o estatuto do objeto na sociedade contemporânea, os estereótipos da mulher e a própria história.

No último panorama dedicado às formas tridimensionais, houve participação de 16 mulheres (36%). Destas, apenas seis já tinham exposto em alguma edição. O número reduzido de artistas em 1991 pode ser explicado pela grave crise financeira pela qual o museu passava, levando-o a contingenciar seu orçamento. No início da década de 1990, a crise orçamentária do MAM-SP vinha na esteira da crise política e econômica de Fernando Collor de Melo. O ano de

1991 também marcou o fim do 2º ciclo do museu, com a interrupção da gestão de Aparício, substituído por Eduardo Levy.

Segundo depoimento de Aparício concedido ao *O Estado de S. Paulo* em 17 de setembro, mesmo diante das dificuldades enfrentadas pelo museu, o 20º Panorama reunia com entusiasmo obras inovadoras de artistas predominantemente jovens (63% delas tinham menos de 35 anos). “O resultado é muito animador se considerarmos que num país em crise a escultura é a obra plástica mais prejudicada pelo preço do material, que chega a custar 50% do valor do trabalho”, afirma o presidente (MAM expõe em três dimensões, 1991, p. 75). Mais uma vez, os custos de execução do fazer “escultórico” são destacados como uma das principais razões de desmotivação para a sua opção, ainda mais para as jovens artistas.

Em termos geracionais, seis das 16 artistas tinham idade acima de 42 anos (38%) e 12 tinham entre 26 e 36 anos (62%). Dentre as mais maduras que participavam pela primeira vez de um panorama tridimensional estavam Miriam Obino (1937-), Maria Villares (1940-), Carmela Gross (1946-) e Annarrê Smith (1949-). Das quatro, apenas Carmela tinha uma carreira consolidada, iniciada em meados dos anos 1960, com rápida consagração já na 9ª Bienal, em 1967. Obino fez esculturas, mas se dedicou majoritariamente à cenografia

teatral. Villares frequentara a Escola Brasil nos anos 1970, porém sua produção é irregular e pouco documentada. As demais acima dos 45 anos, Celeida, Jeanete Musatti e Iole, seguiam suas pesquisas plásticas já expostas anteriormente. Do grupo das 12 jovens, sete se apresentavam pela primeira vez – Rosana Mariotto (1957-), Valeska Soares (1957-), Lia Menna Barreto (1959-), Eliane Prolik (1960-), Maria Bueno (1964-), Sandra Tucci (1964-) e Stela Barbieri (1965-), tendo as três últimas entre 26 e 27 anos.

Quanto às obras apresentadas pelas artistas em 1991, na ausência de catálogo, é possível mapeá-las parcamente pelos materiais utilizados e por suas grandezas segundo dados do folder. Novos metais como aço carbono, chumbo e borrachas foram recorrentes (Tavares, Smith, Pacheco, Menna Barreto); o metal em suas diversas ligas e formas também foi amplamente utilizado (Prolík, Baranek, Iole, Villares e Tucci). Nota-se pela primeira vez o uso do termo “técnica mista” nas legendas de 5 delas. Quanto à escala, boa parte possuía grandes dimensões, sendo dois trabalhos caracterizados como “instalação” (Barbieri e Valeska). Apesar das dificuldades da pesquisa em identificar as obras, acentuada pelas titulações “sem título”, é possível perceber uma maior abertura à experimentação, à variedade de formalizações

e à legitimação da produção contemporânea no despontar da década de 1990.

REFLUXOS HISTÓRICOS E AFLUXOS FEMININOS

“As coisas como estão e como estiveram nas artes [...] são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens” (NOCHLIN, [1977] 2016, pp. 8-9). Em 1971, Linda Nochlin se questiona sobre a validade da pergunta “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, que dá título ao ensaio, uma vez que para ela esses apagamentos da história são determinados não só por gênero, mas também (e tão importante quanto) por raça e classe social. Segundo Nochlin, a “questão feminista” é uma problemática produzida a partir de uma construção cultural pelas e nas instituições de poder:

A questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou a “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na

natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (Ibidem, p. 12)

Entretanto, tais aspectos são frequentemente negligenciados pela historiografia da arte, reduzindo a consagração a qualidades técnicas e criativas. Para Nochlin é preciso investigar questões mais amplas, que envolvam por exemplo a sociologia, a fim de revelar a subestrutura romântica, elitista, meritocrática e monotemática na qual a carreira artística foi sempre baseada (“natureza associal”), que enaltece e retroalimenta a figura do gênio, este um homem branco de classe abastada. Para a autora, perguntas cruciais como “De quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos?” devem ser inicialmente postuladas para identificar os motivos pelos quais o acesso ao fazer artístico, às instituições sociais e à notoriedade pelas mulheres pareceu-nos sempre mais restrito.

As provocações de Nochlin vem ao encontro dos pressupostos iniciais deste artigo sobre a atuação das artistas no campo tridimensional. Vimos que a crítica de arte que se debruçou sobre a escultura identificou limitações de ordem financeira e estrutural

(de espaço e equipamentos) para que artistas pudessem desenvolver suas obras. Os textos de apresentação dos catálogos dos panoramas, em diversos momentos, apontaram aspectos orçamentários como limitantes tanto da atividade escultórica quanto da produção jovem, com prejuízo ainda maior devido à crise econômica dos anos 1980.

Tais limitações são ainda mais demarcadas quando olhamos para as mulheres, cujas remunerações salariais eram 60% menores no início dos anos 1970. O raio-x das artistas presentes nos panoramas mostrou como tais restrições impactaram na permanência no meio profissional, sobretudo daquelas que não dependiam de outrem (como em casos parietais), das que não viviam de renda (principalmente as herdeiras), ou ainda das que tinham de se dividir entre o trabalho e a maternidade. Depoimentos das próprias artistas reforçam essa tese, ao sinalizarem certas condições socioculturais generificadas, como as atividades do cuidado, bem como disponibilidades orçamentárias e espaciais determinantes para a continuidade da produção. Por diversas vezes tais aspectos implicaram na obstrução de sua continuidade no meio artístico.

O exame das edições tridimensionais do Panorama realizadas nas décadas de 1970 e 1980 possibilitou um entendimento sobre os processos socioculturais em que se deu a profissionalização da artista

mulher no país (inserção e consagração) para além das condições “trabalhistas” generificadas. Do ponto de vista das instituições legitimadoras, é impossível dissociar a relação de nomes participantes dos critérios da comissão de arte que respondiam à política de acervo da instituição para a escolha das obras premiadas, de maioria masculina. No primeiro ciclo, entre 1972 e 1981, a instituição privilegiou artistas consolidados/as e exemplares modernos, facilmente colecionáveis.

O sopro das neovanguardas verificado no Brasil, ainda que duramente contido pelo governo militar, pouco atingiu o MAM-SP, que parecia, todavia, seguir sob os efeitos entusiastas do desenvolvimentismo trazido pela industrialização. A continuidade de uma política institucional voltada à arte moderna na “década experimental” de 1970 fomentou um sistema ainda mais desigual quanto à participação das mulheres. Curiosamente, a hipótese inicial de que a escultura seria um terreno mais “masculino” do que a pintura não se verificou; foi nos panoramas da pintura que encontramos as maiores desigualdades de gênero, corroborando para a tese de Zanini de que a arte moderna era uma “empresa de pintores” e, mais que isso, de homens brancos. A primazia masculina da pintura parece ter sido construída social e culturalmente dentro do próprio sistema da arte moderna, derivado da diferenciação social da mulher no

despontar da sociedade burguesa, quando mulheres não tinham direito à vida pública²¹. Já os desequilíbrios de gênero presentes nas edições tridimensionais parecem vir menos de um preconceito enraizado culturalmente, e mais de circunstâncias socioeconômicas individuais, embora essas expressassem condições generificadas que se repetiam.

Outro aspecto interessante sobre a participação das artistas nas edições tridimensionais foi a presença, ainda que em número reduzido, de produções ligadas à Nova Figuração. Sim, a Nova Figuração não é feita só de pintura! Boa parte dos trabalhos que trouxeram novidades quanto à pesquisa plástica nas primeiras edições tinham um repertório visual do “novo realismo”, por meio de uma fatura *pop*, feita de materiais sintéticos e cores contrastantes, com temáticas do cotidiano que iam da política à condição das mulheres, da cultura urbana a preocupações com o meio ambiente (Varela, Hering, Nazar, Soares, Checcacci). Frequentemente tinham um frescor lúdico, convocando o público a interagir²².

É justamente dentre essas artistas que surgem temáticas feministas ou que de algum modo expressavam a experiência de ser mulher: as bandeiras *pop* de Varela; a ludicidade dos objetos cotidianos de Hering; a irreverência das silhuetas femininas de Nazar; o erotismo

do corpo comestível de Soares; o cromatismo tropical de Escosteguy... Mesmo nas artistas abstratas, há certo amolecimento da forma, seja na organicidade espacial dos templos de Waters ou no dinamismo interativo dos polivolumes de Vieira. Paralelamente, as formas tridimensionais vão aos poucos ganhando escala, aproximando-se do corpo, abrindo-se ao entorno, impregnando-se do espaço (Saldanha, Saruê, Silveira, Toledo). No terreno do experimental, outras contribuições aparecem em trabalhos que juntam materiais inusitados, aproximando o industrial do natural, o orgânico do inorgânico (Toledo, Bordano, Yashimoto), em composições precárias que desafiavam o equilíbrio dos corpos.

Já no segundo ciclo, entre 1982 e 1991, as gestões passaram a valorizar mais claramente a produção contemporânea. Num panorama de crise econômica, o programa do museu abriu-se a proposições mais experimentais produzidas por artistas cada vez mais jovens. Os trabalhos apontaram uma liberdade em misturar materiais de naturezas diversas, tanto aqueles vindos do cotidiano doméstico quanto outros, advindos de descartes industriais e/ou já processados pelo consumo (Iole, Chiarion, Baranek, Jac). A conquista das escalas do corpo e do espaço se mostrara cada vez mais vigorosa, perseguida por Tostes e Pacheco mas também nas quase-arquiteturas

de Tavares e nas instalações modulares de Yamaguishi e Sano. Não só nos materiais é possível notar a liberdade com que elaboravam os trabalhos; o hibridismo de linguagens e de suportes é amplamente explorado por elas, esgarçando cada vez mais as fronteiras entre as categorias artísticas, adentrando os anos 1990 com as edições do Panorama sem distinção entre elas.

Em um contexto de reabertura política, os trabalhos já não remetiam às condicionantes políticas da sociedade, mas seguiam no desejo de aproximar-se do cotidiano em estado bruto, seja em abordagens oníricas, formalizações *informes*, procedimentos repetitivos, aproximações telúricas ou ainda em subjetivações da vida privada. Peças como as de Tostes, Dritschel e Pacheco exploram o feminino a partir de aspectos transcendentais, passando por proposições críticas sob a condição da mulher, até experiências autobiográficas. Também é possível notar uma fatura generificada nas delicadas peças cerâmicas da dupla premiada, ou ainda no corpo metálico dançante em Iole.

Tal como apontou Sheila Leirner em 1984:

[...] ser mulher coloca a artista numa condição especial e modifica a experiência que se dá por meio da interação complexa

entre elas e as perspectivas que o mundo tem de si. A sua iconografia, temática, representação visual, enfim, prende-se a um processo interno e externo que é sempre ambivalente e do qual a condição feminina faz parte. (LEIRNER, 1984, p. 49)

Espera-se com esse estudo impulsionar o interesse pela produção artística das mulheres, a fim de destacar as desigualdades de gênero ainda presentes em nossa sociedade, colaborando para uma revisão crítica da historiografia relativa ao lugar dessas artistas, de par com a valorização da produção tridimensional como uma expressão plástica potente que merece a atenção dos agentes culturais do sistema e, em especial, das instituições artísticas que fomentam sua produção e sua circulação.

NOTAS

- 1** Estudos monográficos sobre artistas mulheres desenvolvidos a partir da universidade têm sido cada vez mais frequentes no Brasil. Entretanto, ainda são poucos aqueles que se debruçam sobre a produção tridimensional. Vale destacar duas teses recém-defendidas: CERCHIARO (2020) e SCHVARTZ (2019).
- 2** Cabe explicitar que a opção por “artistas mulheres” em detrimento de “artistas feministas” levou em conta o propósito fundamental de realizar um diagnóstico que abarcasse a totalidade das produtoras, independente de suas motivações, na compreensão dos possíveis desequilíbrios nos processos de inserção, legitimação e consagração, na direção equivalente a políticas afirmativas de equidade social que miram uma sociedade mais democrática.
- 3** O livro de Tassinari não trata exclusivamente da escultura, mas enfatiza o dado espacial da produção moderna numa tendência a aproximar-se do mundo real em sua existência tridimensional.
- 4** As monografias editadas pela Cosac Naify sobre artistas nacionais que atuam no campo tridimensional incluem: Anna Maria Maiolino, Artur Lescher, Amílcar de Castro, Abraham Palatnik, Ângelo Venosa, Carlito Carvalhosa, Celso Renato, Cildo Meireles, Edgar de Souza, Eliane Prolik, Elizabeth Jobim, Farnese de Andrade, Franz Weissmann, Iran do Espírito Santo, Iole de Freitas, Jac Leirner, José Resende, Laura Belém, Marcius Galan, Maria Lynch, Maria Martins, Mestre Valentim, Nelson Felix, Paulo Monteiro, Sergio Camargo, Tunga e Waltércio Caldas. Dos 27 artistas, 8 são mulheres (cerca de 30% do total).
- 5** As tabelas e os gráficos apresentados neste texto foram elaborados pela autora.
- 6** Os censos do IBGE realizados entre 1970 e 2000 apontam índices das mulheres bem inferiores quanto à participação no mercado de trabalho em relação aos homens: 18,5% na década de 1970; 26,6%, na de 1980; 34,8% na de 1990 e 44,1% na de 2000. Além disso, em 1970 os salários femininos equivaliam, em média, a 60% dos masculinos; em 2000, a diferença caiu para 70% (DIRETORIA de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2018). Ou seja, nas décadas de 1970 e 1980 eram poucas as mulheres que tinham autonomia orçamentária (22,5%), contribuindo para um perfil profissional de artista com alto poder aquisitivo e generificado.

7 Dos oito nomes citados por Pontual, figuram duas mulheres, Sonia Ebling e Sonia Von Brusky.

8 “Wladimir Murтинho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição [...] para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte de relevantes renome, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil” (ROSSETTI, 2017, p. 34).

9 O MAM-SP foi reinaugurado em 1962, por iniciativa de Arnaldo Pedrosa Horta, Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa, a fim de retomar suas atividades e reinstaurar seu acervo, cujas obras, oriundas grande parte das premiações das bienais e da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, tinham sido transferidas para o novo MAC-USP por ocasião da cisão entre Ciccillo e o conselho do museu. Em 1967, o MAM-SP recebeu uma importante doação do ex-diretor Carlos Tamagni. No ano seguinte, Diná Lopes Coelho, ex-Secretária Geral da Fundação Bienal, assumiu a direção geral, articulando a cessão do espaço da marquise junto à prefeitura e coordenando a adaptação do edifício às normas museológicas. Cf. SIGNORELLI (2017).

10 Apesar do regulamento inicial indicar a participação de artistas por meio de inscrições, as edições foram organizadas hibridamente, entre selecionados/as e convidados/as. A partir dos textos dos catálogos das edições tridimensionais nota-se, contudo, uma certa omissão no modo como as obras eram incorporadas à exposição. Além disso, até 1993, o regulamento previa a possibilidade de venda da obra durante as mostras, tendo o/a artista que doar uma porcentagem da transação ao museu.

11 Ao final desse ciclo, vale citar a realização da reforma do edifício por Lina Bo Bardi entre 1982 e 1983, que ampliou o museu em 900 m² sob a marquise, criando novos espaços (um auditório, um ateliê, uma biblioteca e uma livraria) e substituindo as paredes externas de alvenaria pelo pano de vidro.

12 Em geral, os motivos que levaram as mulheres estrangeiras do Velho Mundo a imigrarem para o Brasil foram as perseguições étnico-raciais e/ou as condições precárias, ambas derivadas do pós-guerra; quanto às emigradas da América, algumas acompanhavam seus

maridos, transferidos pelas empresas multinacionais, e outras vieram contempladas com bolsas de estudo.

13 O contingente paulista é ainda maior se somarmos as estrangeiras e as migrantes que se fixaram na capital paulista: das 37% de mulheres paulistas passamos a 55% de artistas mulheres produzindo a partir de São Paulo nesse período.

14 As ausências de Maria Martins e Pola Rezende nos panoramas podem estar relacionadas a seus falecimentos em 1973 e em 1978, respectivamente. Já Lygia Clark, falecida em 1988, viveu em Paris entre 1970 e 1976; quando retornou ao Brasil, dedicou-se às suas experiências terapêuticas, afastando-se de algum modo da “institucionalidade” do meio artístico.

15 Ainda nos anos 1960, recém-chegada a São Paulo, chama a atenção a participação de Teresa em dois eventos de vanguarda na cidade: a formação inicial do Grupo REX, em 1965, e a “Coletiva Oito Artistas – Apeningue”, na Galeria Atrium, em 1966, ao lado de Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Maria Helena Chartuni, Nicolas Vlavianos, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman. O evento contou com vários *happenings*, termo abraçado com humor para “apeningue”.

16 Cabe mencionar ainda outra mudança implementada pela gestão de Aparício Basílio: a proibição da intermediação de representantes do mercado de arte nas vendas ou montagens das obras, até então permitidas. A venda de obras durante a exposição deveria repassar 30% do valor da transação ao museu, mantendo-se assim até 1993 (SIGNORELLI, 2017, p. 136).

17 Ao lado de Glenna Park e Regina Silveira, Dritschel organizou a exposição “American Women Artists” no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1980 (sobre a mostra, cf. LEIRNER, 1984). Dois anos depois, organizou uma mostra de artistas brasileiras no Clube Nova Mulher, durante o I Festival Nacional das Mulheres nas Artes. O festival também contou com a exposição “Retrospectiva de Mulheres”, organizada por Piero M. Bardi no MASP, e a mostra “Arte & Mulher”, concebida por Zanini no MAC-USP.

18 Julio Guerra é autor do polêmico *Monumento Borba Gato*, recém-atacado pelos movimentos sociais periféricos da capital paulista.

19 O evento paralelo foi coordenado pelo artista Francisco Zorzete e oferecia um seminário com duas mesas redondas – “Produção da escultórica no espaço urbano” e “Preservação do patrimônio escultórico” – e uma série de cursos e visitas organizados por técnicas (plástico, concreto, pedra, vidro e bronze).

20 Sobre a nova geração, Gonçalves Filho considerou que os artistas apresentavam pouco interesse na reflexão e uma quase obsessão pelos materiais, resultando num vazio formal e conceitual. “O tênue fio que separa uma escultura de um objeto se rompeu há tempos e se estabeleceu uma confusão que ameaça, inclusive, o próprio ‘status quo’ do fazer artístico” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 6.).

21 Cf. POLLOCK (2003).

22 Nota-se ainda que tais artistas vinham geralmente do Rio de Janeiro, cidade que, segundo Zanini, capitaneou as tendências novo-realistas no país (ZANINI, 2017, p. 343).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **4º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1972.

AMARAL, Aracy. Escultura brasileira. In AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. [Texto de apresentação]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **7º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1975.

CARVALHO, Luis A. Seraphico de A. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **13º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1981.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Escultoras e bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

BITTENCOURT, Francisco. O grande crescimento da escultura brasileira. In LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (ed.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.

CINTRÃO, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Panorama da Arte Brasileira 1997**. São Paulo: MAM, 2000, pp. 8-11.

CHIARELLI, Tadeu. Panorama do equívoco. **Guia das Artes**, São Paulo, n. 11, p. 40, 1988.

DIRETORIA de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil. **Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica**, IBGE, n. 38, 2018, pp. 1-13. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 2, maio-ago 2007, pp. 291-308.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Novas tendências da escultura. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 1 dez. 1981, p. 29.

GONÇALVES FILHO, Antônio. MAM inaugura “Panorama” com múltiplas tendências. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, 19 nov. 1988, p. 6.

LEIRNER, Sheila. Feminismo: uma nova escola? In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida: críticas selecionadas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MAM abre seu panorama. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 12 nov. 1985, p. 3.

MAM expõe em três dimensões. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 17 set. 1991, p. 75.

NAZAR, Teresa. Entrevista concedida a Daisy Peccinini. São Paulo, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBGXeB-fh0w>>. Aces-

so em: 30 jun. 2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** [1977]. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art.** New York: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia.** São Paulo: MASP, 2019, p. 127.

ROSSETTI, Eduardo P.; RAMOS, Graça. **Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia.** Brasília: ITS, 2017.

SCHVARTZ, Daiana. **Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta.** 2019. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHENBERG, Mário. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **10º Panorama de Arte Atual Brasileira.** São Paulo: MAM, 1978.

SIGNORELLI, Signorelli. **O Panorama de Arte Atual Brasileira MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais.** 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Aparício B. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODER-

NA DE SÃO PAULO. **16º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1985.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix/MAC-USP, 1971.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70 [1994]. In FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2017.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 221-233.

BARDI, Pietro M. **Em torno da escultura no Brasil**. (Arte e Cultura XII). São Paulo: Banco Sudameris/Raízes Artes Gráficas, 1989.

BIENAL DO MERCOSUL, 5. **História da Arte e do Espaço**. Da escultura à instalação / ed. Gaudêncio Fidelis e Paulo Sergio Duarte. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2005.

BITTENCOURT, Francisco. A hora da escultura. In LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (ed.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016, pp. 374-376.

CAMPOS, Marcelo. **Escultura contemporânea no Brasil**: reflexões em dez percursos. Rio de Janeiro: Caramurê, 2017.

CERCHIARO, Marina M.; SIMIONI, Ana Paula C.; TRIZOLI, Talita. The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país" and the silence of Brazilian art criticism. **Artl@S Bulletin**, Paris, v. 8, n. 1, 2019, pp. 210-224.

ITAU CULTURAL. **Tridimensionalidade**: arte brasileira no séc. XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac Naify, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, PPGAV-PUC-RJ, n. 1, 1985, pp. 87-93.

LEIRNER, Sheila. Arte feminina e feminismo [1977]. In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1984, pp. 41-47.

LEIRNER, Sheila. Panorama da crise [1981]. In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MAM: um rico panorama de arte ambiental. **Folha de S. Paulo**, p. 94, 30 nov. 1975.

PEDROSA, Mário. [Texto de apresentação]. In **Contribuição da mulher às artes plásticas no país**. São Paulo: MAM, 1960.

READ, Herbert. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

UMA visão da mulher como tema e como produtora de artes plásticas. **O Estado de S. Paulo**, p. 22, 9 set. 1982.

SOBRE A AUTORA

Tatiana Sampaio Ferraz é artista e professora universitária. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) em 2018. Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes da ECA-USP em 2006. Formou-se bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP, em 2000, e paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade (2002-2007) e na FAAP (1996-1998). Desde 2016 é docente de Escultura do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Em 2019 criou o grupo de pesquisa “O Espaço Delas”, com participação de discentes da UFU e docentes colaboradoras da UFU, USP e UFF.

Artigo recebido em 6 de julho de 2021 e aceito em 9 de novembro de 2021.