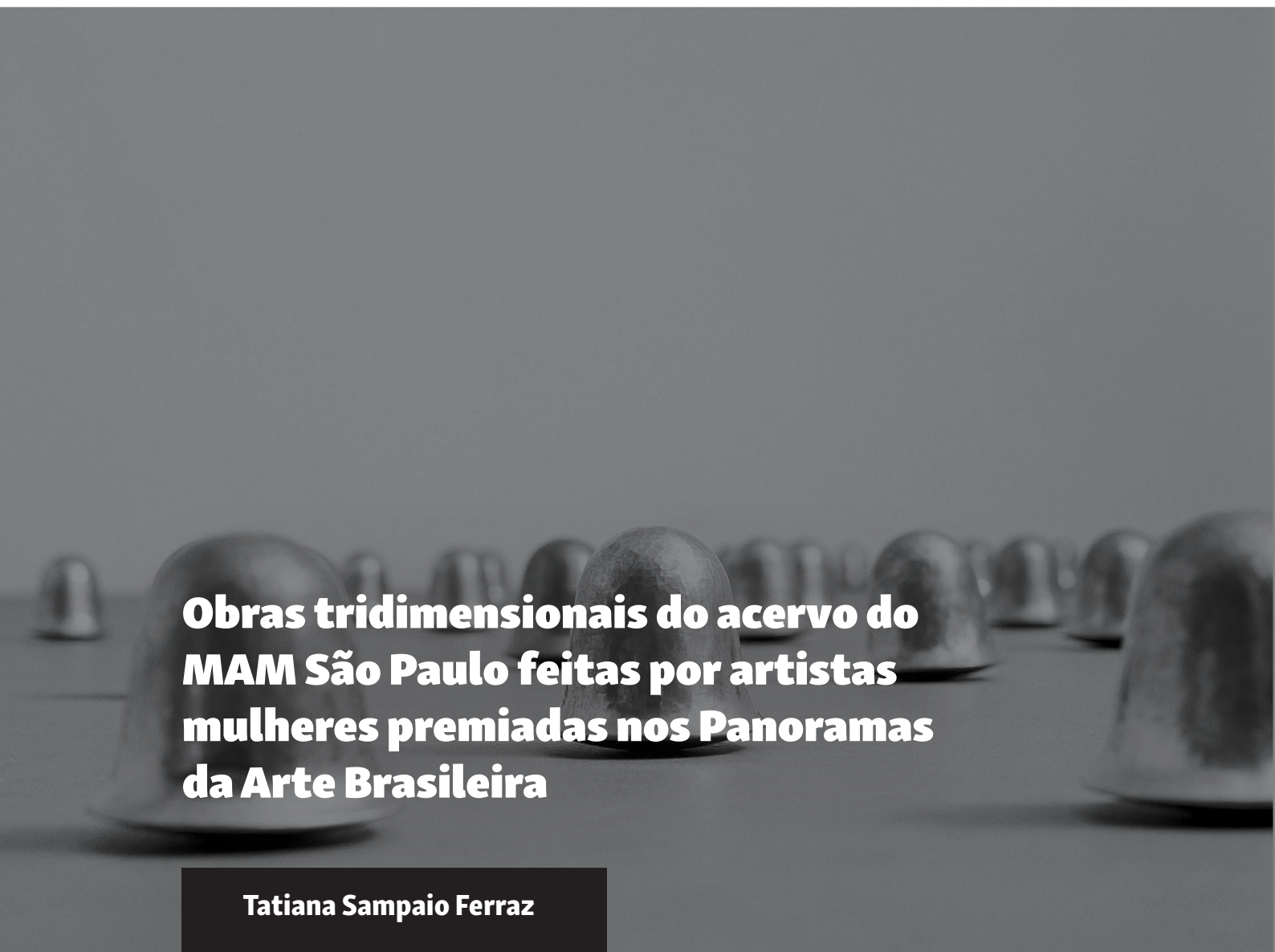




Obras tridimensionais do acervo do MAM São Paulo feitas por artistas mulheres premiadas nos Panoramas da Arte Brasileira

Tatiana Sampaio Ferraz

Como citar:

FERRAZ, T. S. Obras tridimensionais do acervo do MAM São Paulo feitas por artistas mulheres premiadas nos panoramas da arte brasileira. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 54-85, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8673790. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673790>.

Imagem [modificada]: Eliane Prolik, Campânula, 1994, cobre e arroz, instalação e dimensões variáveis. Acervo MAM-SP. [Seleção dos editores]
Fonte: <https://elianeprolik.com/Outros>.

Obras tridimensionais do acervo do MAM São Paulo feitas por artistas mulheres premiadas nos Panoramas da Arte Brasileira

Three-dimensional works from the MAM São Paulo collection made by awarded women in the Panoramas of Brazilian Art

Tatiana Sampaio Ferraz*

RESUMO

O artigo busca contribuir para os estudos sobre o campo ampliado da escultura no Brasil, pouco historicizado entre nós, tomando como objeto o conjunto de obras tridimensionais feitas por artistas mulheres premiadas nos *Panoramas da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo e que foram incorporadas ao acervo do museu. O recorte sobre a produção tridimensional das artistas Mary Viera, Valquíria Chiarion, Ada Yamaguishi e Lúcia Sano, Eliane Prolik, Nazareth Pacheco, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino e Marilá Dardot fortalece o crescente interesse pelos estudos feministas que buscam visibilizar a atuação das mulheres. A pesquisa sobre as aquisições de obras expostas nos *Panoramas* sinaliza a importância do programa institucional para o fomento e a difusão da produção nacional, e foi viabilizada por meio do Edital Laboratório de Pesquisa do museu em 2022.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres artistas. Obra tridimensional. Panorama da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Estudos feministas.

ABSTRACT

The article seeks to contribute to studies on the expanded field of sculpture in Brazil, little historicized among us, taking as its object a group of three-dimensional works made by women artists awarded in the Panoramas of Brazilian Art of the Museum of Modern Art of São Paulo and which were incorporated into the museum's collection. The focus on the three-dimensional production of artists Mary Viera, Valquíria Chiarion, Ada Yamaguishi and Lúcia Sano, Eliane Prolik, Nazareth Pacheco, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino and Marilá Dardot strengthens the growing interest in

feminist studies that seek to make their work visible. The research on acquisitions of works exhibited in Panoramas highlights the importance of the MAM São Paulo program for the promotion and diffusion of national production, and was possible through the museum's Research Laboratory Award in 2022.

KEYWORDS

Women artists. Three-dimensional work. Panorama of Brazilian Art. Museum of Modern Art of São Paulo. Feminist studies.

Provocada pelas alunas em sala de aula desde 2016, fui buscar mapear a presença de artistas mulheres na historiografia da arte dedicada à escultura e seu campo ampliado. A parca bibliografia de referência dedicada ao tema e traduzida no Brasil concentra-se nos livros de Herbert Read (*Escultura moderna*, de 1959), William Tucker (*A linguagem da escultura*, 1974) e Rosalind Krauss (*Caminhos da escultura moderna*, 1977), vertidos para o português respectivamente em 2003, 1999 e 1998. As três edições abordam o período da arte moderna entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX; dentre os autores homens, há 16 artistas mulheres com obras reproduzidas em Head (15% do total), e nenhuma mulher na edição de Tucker; já no livro de Krauss, foram reproduzidas obras de Louise Nevelson, Barbara Hepworth, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Yvonne Rainer e Eva Hesse, que correspondem a 19% do total de artistas com obras ilustradas no livro.

Quanto às poucas edições nacionais que se propuseram a fazer um apanhado histórico sobre a escultura, há o livro de Walter Zanini, *Tendências da escultura moderna* (1971); de Pietro Maria Bardi, *Em torno da escultura no Brasil* (1989); do Itaú Cultural, *Tridimensionalidade: arte brasileira no séc. XX* (1999); de Gaudêncio Fidelis, *Histórias da Arte e do Espaço – 5ª Bienal do Mercosul* (2005); e, mais recentemente, de Marcelo Campos, *Escultura contemporânea no Brasil* (2017). Publicadas a partir dos anos 1970, em décadas subsequentes, elas fornecem um panorama dos desdobramentos da linguagem nos últimos 50 anos. Dentre os livros dedicados à produção

nacional, 29% dos artistas com obras reproduzidas são mulheres; essa média é semelhante ao índice de ocorrência de mulheres no livro mais recente, o que indicaria o pouco avanço de lá para cá. Se olharmos a única publicação dedicada à arte moderna, de autoria de Zanini, os números são alarmantes: inexistem reproduções de obras feitas por mulheres.

A partir dos anos 1990, as publicações monográficas editadas no país tornaram-se cada vez mais recorrentes, incluindo aquelas sobre artistas do tridimensional. 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 papel preponderante da curadoria a partir desta década, lançando mão de outras abordagens.

É nesse sentido que o presente artigo busca contribuir para os estudos sobre as práticas escultóricas e as poéticas tridimensionais no Brasil, tomando como estudo de caso o conjunto de obras dessa natureza feitas por artistas mulheres premiadas nas edições do *Panorama da Arte Brasileira* realizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e que foram incorporadas ao acervo do museu¹. O estudo das aquisições de obras expostas nos *Panoramas* também pretende afirmar a importância do programa do MAM São Paulo dedicado à arte contemporânea para o fomento e a difusão da produção, em termos de regularidade e duração no contexto institucional brasileiro, bem como suprir as lacunas historiográficas sobre o programa e sobre o acervo. Assim, o recorte sobre a produção tridimensional de artistas mulheres fortalece o interesse crescente nos estudos feministas que buscam dar maior visibilidade à atuação delas e joga luz sobre a produção tridimensional pouco historicizada entre nós.

O *Panorama da Arte Brasileira* do MAM São Paulo existe há mais de quatro décadas, o que faz dele uma política institucional louvável diante do cenário brasileiro. Criado em 1969, quando da inauguração da nova sede do museu sob a marquise do Parque Ibirapuera, o programa expositivo foi idealizado por Diná Lopes Coelho e pretendia restaurar o acervo do MAM

por meio de prêmios aquisitivos e doações². Inicialmente, o programa foi instituído sob o título *Panorama da Arte Atual Brasileira*, o que marcava naquele momento um certo compromisso com a produção recente; porém, veremos ao longo do artigo que tal promessa não se verificou nas primeiras duas décadas, cujas predileções tinham um gosto ainda “moderno”. As edições desse período (aqui caracterizadas como o 1º ciclo dos *Panoramas*) eram anuais e organizadas separadamente por linguagens: pintura; desenho/gravura (posteriormente intitulada obra gráfica); escultura/objeto (posteriormente intitulada formas tridimensionais). Em meados da década de 1990, num contexto onde a arte se hibridizava cada vez mais, abandona-se a divisão por linguagens e as edições passam a ser organizadas de dois em dois anos sob a forma curatorial (entendidas como o 2º ciclo dos *Panoramas*). Paradoxalmente, é nesse ambiente de uma crescente presença contemporânea nas mostras – seja pela dissolução das linguagens, seja pela participação de artistas cada vez mais jovens – que a instituição elimina o termo “atual” do programa.

Numa primeira fase, o estudo realizou o levantamento das artistas premiadas nos *Panoramas* e que participaram com obras tridimensionais, bem como daquelas que participaram das edições e tiveram suas obras tridimensionais incorporadas ao acervo por outras formas. Para tanto, no 1º ciclo considerou-se somente as edições tridimensionais (1972, 1975, 1978, 1981, 1985, 1988, 1991) e, no 2º ciclo curatorial, incluiu-se todas as edições realizadas entre 1995 e 2019³. O levantamento identificou uma diversidade de ocorrências na forma de entrada dessas obras no acervo: obras adquiridas por meio de premiações aquisitivas (prêmios instituídos no programa do *Panorama*); obras adquiridas por meio de doação de artistas premiadas com prêmio estímulo; obras adquiridas por meio de indicação da Comissão de Arte do MAM São Paulo e compradas pelo Núcleo Contemporâneo; obras adquiridas por meio da seleção da comissão do museu e compradas com verba de terceiros; obras que integraram as edições e foram doadas pelas próprias artistas; obras que integraram as edições e foram doadas por

terceiros, variando entre antes ou depois de serem expostas nos *Panoramas*; obras expostas nas edições e adquiridas posteriormente por meio de comodato.

Ano	Artistas mulheres	Linguagem predominante	Tipo de aquisição
1969	Maria Leontina	pintura	prêmio aquisitivo
1971	Maria Bonomi	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1972	Ilsa Monteiro Lucia Fleury	tridimensionais	menções de estímulo
1973	Wanda Pimentel	pintura	prêmio estímulo
1974	Anna Letycia	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1976	Wilma Martins	pintura	prêmio aquisitivo
1977	Ivone Couto	desenho/gravura	prêmio estímulo
1978	Mary Vieira	tridimensional	prêmio aquisitivo
1979	Tomie Ohtake	pintura	prêmio aquisitivo
1980	Marlene Hori	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1983	Maria Tomaselli	pintura	prêmio aquisitivo
1984	Renina Katz	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1985	Valquiria Chiarion	tridimensional	prêmio aquisitivo
1987	Maria Bonomi	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1988	Lidia Sano e Ada Yamaguishi	tridimensional	prêmio aquisitivo
1990	Ester Grinspum	desenho/gravura	prêmio aquisitivo
1995	Eliane Prolík Paula Trope Rochelle Costi	tridimensional fotografia fotografia	prêmio estímulo prêmio aquisitivo prêmio aquisitivo
1997	Vera Chaves Barcellos Rosana Paulino Nazareth Pacheco	tridimensional tridimensional tridimensional	prêmio aquisitivo prêmio estímulo grande prêmio aquisitivo
1999	Jac Leirner	tridimensional	aquisição**
2007	Marilá Dardot Laura Lima Lucia Koch e Gabriel Azevedo	tridimensional performance vídeo	prêmio aquisitivo prêmio aquisitivo prêmio aquisitivo

TABELA. 1. Relação de artistas mulheres premiadas nos *Panoramas* do Museu de Arte de São Paulo. Fonte: Autora, 2023.

** Apesar de Jac Leirner ter participado do Panorama com uma obra objetual, excepcionalmente no ano de 1999 sua obra foi adquirida pelo museu sem lhe consagrar o título de artista premiada; isso deve-se a uma opção do curador da edição, Tadeu Chiarelli, em abolir o termo naquela mostra.

O levantamento também trouxe alguns dados interessantes quanto às políticas institucionais do museu implementadas ao longo das décadas e às linguagens desenvolvidas pelas artistas laureadas nas edições do programa: a atribuição de prêmios se deu até 2007, após isso as obras passaram a ser adquiridas pelo Núcleo Contemporâneo, sem laurear artistas⁴. Entre 1969 e 2007, houve 29 *Panoramas* que atribuíram premiações; destas edições, nove não premiaram mulheres (1970, 1975, 1981, 1986, 1989, 1991, 1993, 2001 e 2005). Nas 20 edições que premiaram artistas mulheres, cinco delas participaram com pintura, sete com desenho/gravura, 11 com obra tridimensional, duas com fotografia, uma com vídeo e uma com performance.

A tabela 1 acima traz a relação de mulheres artistas premiadas; nele, percebe-se a preponderância de obras de caráter tridimensional incorporadas ao acervo, fato que será analisado mais adiante. Chama a atenção a grande ocorrência de obras instalativas a partir dos anos 1990, coincidindo com o 2º ciclo de exposições do *Panorama* (a partir de 1995), cujas edições abandonam a divisão por linguagens e passam a se organizar sob a forma de curadorias.

A partir deste levantamento, selecionou-se um conjunto de nove obras presentes no acervo do MAM São Paulo, feitas por nove artistas mulheres (sendo duas delas uma autoria única, como dupla de artistas), e que atendiam aos seguintes critérios: obras cujas autoras tenham sido premiadas em edições dos *Panoramas*, ou seja, artistas mulheres que foram laureadas pela instituição; obras incorporadas à coleção quer por prêmios aquisitivos ou por prêmios estímulos, doadas a posteriori; obras de caráter escultórico e/ou objetual, ou ainda aquelas com certo grau de hibridismo, mas que em sua formalização revelassem com maior ênfase um aspecto “escultórico”, uma preocupação objetual ou mesmo uma natureza espacial.

A segunda fase da pesquisa, então, passou às análises dos trabalhos das seguintes artistas premiadas: Mary Vieira (1978); Valquíria Chiarion (1985); Ada Yamaguishi e Lúcia Sano (1988); Eliane Prolik (1995); Nazareth Pacheco (1997); Vera Chaves Barcellos (1997); Rosana Paulino (1997); Marilá

Dardot (2007). Cabe observar que, excepcionalmente, Prolík e Paulino foram contempladas com Prêmio Estímulo, sendo suas obras incorporadas posteriormente ao acervo por meio da doação das artistas, atendendo aos dois principais critérios no recorte sobre as obras analisadas – de titulação da artista e de aquisição da obra pelo museu pós-exibição no *Panorama*.

De par com o interesse em investigar os mecanismos de reconhecimento e consagração por parte do museu, os recortes de gênero e de linguagem aqui utilizados poderiam nos indicar se existem aspectos singulares que distinguem essas produtoras de obras tridimensionais dos demais artistas participantes das edições dos *Panoramas*. Além disso, importa abordar as premiações dos *Panoramas* como ações institucionais do museu quanto à sua política de formação de acervo, pressupostos fundamentais que orientaram a escolha das obras e a reconstrução da coleção a partir dos anos 1970.

A partir desse recorte institucional de consagração das artistas que tiveram suas obras tridimensionais incorporadas ao acervo, buscou-se entender os aspectos que distinguem as obras musealizadas umas das outras. A intenção inicial era tentar desvendar os critérios utilizados pelas Comissões de Arte para conceber os prêmios. Para tanto, foi necessária uma busca nos arquivos documentais do MAM (atas de reunião, relatórios anuais, contratos, correspondências, dentre outros) a fim de elucidar essas escolhas; porém, tal tentativa se frustrou, não sendo possível identificar na documentação analisada os critérios de escolha das premiações⁵.

Na ausência de informações sobre os critérios de premiação na documentação analisada, buscou-se outras pistas sobre as escolhas das Comissão de Arte dos *Panoramas* por meio de depoimentos de antigos membros. Foram realizadas entrevistas com três agentes consagradores⁶ de três diferentes períodos do museu, respectivamente, o período em que os *Panoramas* eram organizados por linguagem (1969-1993); o primeiro período curatorial das edições (1993-2005); e o período mais recente (entre meados dos anos 2000 e 2010).

Sobre o 1º ciclo, houve informações pouco precisas por se tratar de um esforço enorme de recuperação da memória pessoal sobre um período longínquo. O modo como as escolhas se davam variava bastante e tinham critérios muito subjetivos – às vezes com imposições pessoais, às vezes com escolhas afetivas. Além disso, havia um certo rebatimento das consagrações da Bienal nas edições do Panorama⁷.

O período entre meados de 1990 e meados de 2000 é marcado pelo início da profissionalização do MAM São Paulo, com destaque para a atuação de Maria Alice Milliet, e corresponde à transição do formato dos *Panoramas* de salão para curatorial. Quanto à formação do acervo, o museu consegue fortalecer sua política aquisitiva a partir da criação das leis de incentivo fiscal nos anos 1990, tal como a Lei Sarney, e de iniciativas pontuais capazes de agregar valor ao orçamento.

Os anos decorrentes após a virada do milênio marcam uma nova política aquisitiva para o MAM São Paulo. O museu deixa de consagrar artistas por meio de titulações. Neste sentido, tal mecanismo, ligado aos tradicionais salões, parece não agregar mais valor no contexto artístico cultural do novo milênio. A abolição dos prêmios aquisitivos marca uma distinção entre premiação e aquisição: a primeira visa conferir um título e a segunda, ampliar a coleção. As aquisições passam a ser feitas a partir de discussões no Conselho Consultivo, e consideram artistas e obras em função do tema da curadoria.

A pesquisa também teve acesso às pastas das artistas arquivadas no Setor de Acervo do MAM São Paulo. Nelas, foram identificados recibos de pagamento, notas fiscais, correspondências entre artista e curador-chefe do museu, correspondências entre galeristas representantes de artistas e museu, listas de empréstimos de obras para outras instituições, participações das obras em outras curadorias depois de serem musealizadas, dentre outros tipos de documento, o que ajudou a construir a fortuna crítica de cada obra. A constituição das análises de obras e seu entorno cultural

de produção também foram subsidiados por visitas às reservas técnicas do MAM São Paulo, nas quais tive acesso às obras tridimensionais premiadas.

Reunidos os dados coletados na documentação do Acervo, na biblioteca do museu, nas entrevistas e nas visitas técnicas, a pesquisa optou por abrir mão de tecer as análises a partir dos critérios das comissões de arte; ao invés disso, centrou foco no contexto da trajetória de cada artista laureada, imediatamente anterior à sua consagração no *Panorama*; no seu entorno artístico, em especial, no conjunto de obras da edição do *Panorama* em que participara (incluindo a proporcionalidade entre linguagens e entre gêneros); na repercussão sobre as edições dos *Panoramas* na mídia impressa (reportagens de jornais e revistas); bem como na especificidade da produção sob a perspectiva da crítica feminista.

Artistas premiadas, suas obras e seus entornos

Mary Vieira foi a primeira artista mulher a ser premiada com uma obra tridimensional. No *Panorama* de 1978, Vieira já tinha uma longa trajetória estabelecida e uma carreira constituída internacionalmente como artista, professora e designer gráfica. Desde as primeiras *Bienais de São Paulo*, Vieira era selecionada pelo júri para participar na seção Representação Nacional – Brasil, tendo sido premiada na segunda edição, em 1953 (Prêmio Aquisição Nacional – Escultura)⁸, ao lado de seu mestre e professor Franz Weissmann. Naquele ambiente dos anos 1950, conheceu a obra de Max Bill, vindo a estudar com ele na Escola de Ulm, na Suíça, por meio do qual se aproximou do Grupo Allianz em meados da década. A escultura premiada e presente no acervo do MAM São Paulo data deste período, em que investigou a forma unindo seus estudos plásticos e gráficos, aproximando-se das conquistas tecnológicas da indústria.

No início da década de 1970, sua consagração foi coroada com uma homenagem na Bienal de Veneza, onde teve uma sala especial com suas

obras. Apesar de toda consagração, sua premiação no *Panorama de 1978*, pela categoria “objeto”, não teve boa aceitação na imprensa especializada. No geral, a repercussão da crítica nos jornais impressos teve duas reações concomitantes quanto à premiação da artista: considerou os exemplares expostos como obras não merecedoras da premiação, pois reproduzirem um concretismo já há muito conhecido, quase “pastiche”; porém, reconheceu que Mary Vieira era um nome merecedor de um prêmio. Por outro lado, Amílcar, seu colega de Escola Guignard, apesar de uma mesma linhagem construtiva, não sofreu tais duras críticas, com sua obra premiada extensivamente estampada nas reportagens e exaltado na mídia com um grande escultor.

A obra premiada de Vieira, *Espaço-luz: tempo de um movimento*, traz o movimento linear curvo (de um semicírculo) feito por incisões precisas realizadas pela máquina, numa trajetória que desenha em progressão geométrica, do perímetro da superfície ao seu interior, o traço tendendo ao zero. Esse movimento progressivo e curvo confere um dinamismo vibrante calcado sobre a superfície quadrada da chapa de inox. Tal como aponta Almerinda Lopes (2014: 88), a artista alcançava “a interação entre espaço, luz, tempo e movimento”, com maestria formal e técnica, encontrada na temporada dos estudos suíços. Esse mesmo artifício para gerar uma sensação de movimento também aparece em sua obra pertencente à coleção do Palácio do Itamaraty, cuja instalação tem grande destaque logo no saguão de entrada do edifício.

Chama a atenção, como artista mulher no período, seu interesse pelo mundo industrial, tanto dos materiais, quanto das “engenhocas” mecânicas para se conferir movimento à forma tridimensional. Vale lembrar, por exemplo, da sua exposição em Araxá, no final dos anos 1940, em que exhibe sua primeira obra cinética. Já neste período, realizando seus estudos em terras mineiras, Mary teve a oportunidade de se aproximar das oficinas da então Companhia Siderúrgica Belgo Mineira, empresa que

possuía as mais modernas instalações industriais do país (Lopes, 2014: 84), facilitando sua aproximação com a cultura desses materiais metálicos e sua operacionalidade.

Dentro do contexto das obras selecionadas pela comissão e expostas no *Panorama de 1978*, é possível identificar ainda naquele período uma predileção do museu por uma geração “moderna”, ligada às vertentes construtivas do país, premiando tanto Vieira quanto Amílcar de Castro na edição. Talvez seja nesse ponto que incidem as críticas negativas de Fernando Lemos, Sheila Leirner ou mesmo de Radha Abramo. Na chamada década experimental, da desmaterialização e dos conceitualismos, da cultura pop e dos novos realismos, o programa do MAM parecia seguir no reconhecimento de obras “modernistas”, mais preocupado em reconstruir seu acervo pós-Ciccillo do que em fomentar a produção nacional “atual”⁹.

Apesar das críticas sofridas à época da premiação, a obra de Mary Vieira tem sido exposta com regularidade pelo museu, principalmente a partir dos anos 1990, revelando ser uma das obras tridimensionais premiadas feitas por mulheres de maior visibilidade no acervo. De fato, com a primeira retrospectiva de Vieira em solo nacional, organizada por Denise Mattar entre 2004 e 2005, poucos anos após a morte da artista, sua obra tem despertado o interesse da crítica e de historiadores da arte, e nos últimos anos tem ganhado especial atenção dos estudos de gênero, principalmente no campo da sociologia da arte¹⁰.

De modo geral, diferentemente das edições da década de 1970, o primeiro Panorama das formas tridimensionais, realizado em 1985, trouxe uma diversidade de poéticas e materiais, com expressiva incidência de obras instalativas e de grande escala, estas expostas no recém-inaugurado Jardim de Esculturas. No texto de apresentação do catálogo, o presidente do MAM, Aparício Basílio da Silva, sustenta a adoção do termo “formas tridimensionais”, ao justificar que a mudança era necessária dada a abertura cada vez maior e mais abrangente de materiais e técnicas, abrindo essas fronteiras. De fato, houve uma renovação em relação às edições anteriores,

inclusive com a inclusão pela primeira vez do termo “contemporâneo” no regulamento. Além disso, apareceram novos nomes na relação de artistas participantes, com diversas mulheres expondo pela primeira vez num *Panorama*: 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). Outro sinal de renovação aparecia na premiação dos jovens Hisao Ohara, Genilson Soares e Chiarion.

Valquíria Chiarion levou o prêmio aquisitivo de escultura em 1985, com a obra *Sem título (Table piece, I Beam Series)*, feita em viga metálica torcida. Não foram localizadas críticas específicas sobre a obra premiada de Chiarion quando da exposição no *Panorama*, apenas um comentário genérico de Casimiro Xavier de Mendonça sobre os artistas premiados: “navegam num universo demasiado conhecido da produção atual”, “[as formas] não têm força suficiente para serem lembradas depois de uma visita ao museu” (Mendonça, 1985).

O artigo de Olney Kruse aponta para um aspecto geral da edição de 1985 como um conjunto de obras que flerta com o minimalismo e a pura geometria (Kruse, 1985). Se recuperarmos a trajetória da artista, podemos achar pistas deste flerte. Em 1982, após consagrações em salões em São Paulo e Rio, Chiarion ganha uma bolsa do CNPq para estudar nos EUA, pela qual muda-se para Nova York, onde realiza seu Master in Arts na New York University na área de escultura. A lida com o metal já era uma prática em sua pesquisa poética desde os anos de formação na FAAP; provavelmente essa aproximação com a cena artística estadunidense, herdeira da *minimal art*, contaminou sua produção. O título da obra reforça a referência à geração minimalista, mais especificamente à obra de Robert Morris *Untitled (L'Beams)*, de 1965.

Apesar de não haver comentários específicos sobre a obra à época da premiação, a artista teve relativa repercussão na imprensa nesse mesmo ano de 1985 por ter realizado sua primeira individual em Nova York, no mês

de junho. Fizeram parte de sua exposição nova-iorquina as peças em ferro. Sobre essa produção, a artista comenta: “Ao contrário dos que estranham minha preferência pelo ferro, vejo na falta de maleabilidade dele um belo desafio. Adoro contradizer a propriedade do material criando objetos do cotidiano” (Veja, 1985).

Em outra nota sobre sua individual nos Estados Unidos, publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 6 junho de 1985, comenta-se sua predileção pelo ferro e suas referências urbanas: “Valquíria como que subverte a estrutura física do material, laminando-o como se fosse maleável ou orgânico. O ponto de referência de grande parte das esculturas de Valquíria são fragmentos distorcidos da paisagem urbana”.

Desde sua aparição nos primeiros salões de arte no Brasil, em meados de 1978, a artista trabalhara com o imaginário da cidade – alçapão de rua, tampas de esgoto, vigas metálicas, padronagem paulista dos pisos em pedra portuguesa, luminosos em neon, portas de garagem – apropriando-se deles em fotografia, gravura, escultura e objetos instalativos. Em 1980, Chiarion foi premiada no 1º *Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais* com Prêmio Menção Especial, ao lado de Celeida Tostes. Das três obras premiadas, uma foi incorporada ao acervo na Pinacoteca (*Sem título II*, uma porta de ferro de enrolar com neon) e as outras duas estão no acervo do Museu de Arte Brasileira da FAAP.

Tais reconhecimentos entre final da década de 1970 e início da década de 1980 sedimentaram um ambiente institucional propício para sua inclusão no *Panorama de 1985*, levando-a à consagração com o Prêmio Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Porém, apesar da jovem consagração com prêmios importantes pelos quais suas obras passaram a integrar os acervos de três grandes museus paulistas – Pinacoteca, MAB e MAM – sua produção é pouquíssimo conhecida. Não foi identificada a inclusão dessas obras premiadas em exposições do acervo desses museus paulistas nos últimos anos. Como hipótese podemos ventilar que a mudança para os Estados Unidos a tenha distanciado do circuito nacional. Por outro lado, mesmo num

cenário favorável, de reconhecimento internacional e acesso ao circuito artístico nova-iorquino, Chiarion desistiu da sua carreira de artista. Em 2021, contactei a artista que mencionou ter interrompido sua trajetória por “múltiplas razões pessoais”.

Sem saber ao certo os motivos pessoais que a levaram a desistir da profissão artista (Maternidade? Cuidados domésticos? Remuneração?) num contexto aparentemente favorável, fica a certeza de seu apagamento na chamada Geração 80 e sua consagração no circuito paulista. A jovem artista parecia ter energia de sobra para produzir trabalhos em grande escala e enfrentar certas dificuldades operacionais na lida com os materiais. A oportunidade de impulsionar sua carreira nos Estados Unidos não foi suficiente para mantê-la produzindo arte.

Na segunda fase do ciclo de edições organizadas por linguagens, entre 1982 e 1991, após um longo período sob a direção de Diná Lopes, as gestões do MAM passaram a valorizar mais claramente a produção contemporânea. Tendo uma crise econômica como pano de fundo, 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 de Freitas, Chiarion, Frida Baranek, Jac Leirner).

A conquista das escalas do corpo e do espaço se mostrara cada vez mais vigorosa, perseguida por Celeida Tostes e Nazareth Pacheco, mas também nas quase-arquiteturas de Ana Maria Tavares e nas instalações modulares da dupla Ada Yamaguishi e Lúdia Sano. Não só nos materiais é possível notar a liberdade com que elaboravam os trabalhos; os hibridismos de linguagens e de suportes são amplamente explorados 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.

Ada Yamaguishi e Lúdia Sano já tinham participado da edição anterior, de 1985, com a instalação *Planos*, em que misturavam metal e cerâmica, porém

de menor escala: formada por hastes metálicas e peças cerâmicas, criava um dinamismo espacial com poucos elementos. No *Panorama* tridimensional seguinte, a dupla levou o Prêmio Banco Real, tendo incorporada ao museu a obra *Con Sequências*. O trabalho de grandes dimensões, instalado na parte externa do museu, era constituído por uma sequência modular de cinco arcos de metal e terracota, pela qual desenhavam círculos no espaço sustentados pelas peças cerâmicas, desafiando o equilíbrio físico da composição.

Com a premiação da dupla, verificava-se a tendência do museu a consagrar uma produção jovem, em ascensão. Além disso, a oportunidade de expor no recém-inaugurado Jardim das Esculturas, em meio ao Parque Ibirapuera, abriu a possibilidade de artistas enviarem trabalhos de grande escala, tais como o da dupla.

Em 2021, entrei em contato com Lídia Sano, que atualmente vive em sua cidade natal Fernandópolis, no interior paulista, onde dirige uma loja de artesanato. Ela conta que ambas tiveram que interromper suas carreiras artísticas por não conseguirem viver exclusivamente como artistas. Lídia graduou-se em Artes pela FAAP, onde conheceu Walter Zanini, que lhe convidou a participar de algumas edições da *Jovem Arte Contemporânea*, no MAC-USP (7ª JAC, em 1973, e 8ª JAC, em 1974). Dali em diante, passou a frequentar um grupo de artistas orientado pelo seu professor, iniciando sua trajetória artística. Ada, por sua vez, formou-se em Arquitetura e Urbanismo, e vive hoje entre Brasil e França, onde passa longas temporadas depois de se aposentar como servidora pública na área de planejamento urbano e transportes.

Segundo reportagem de Angélica de Moraes (1988: 167), as duas teriam se conhecido num curso de cerâmica do Grupo Sakai, no Embu das Artes, e a partir daí decidido criar obras em conjunto, iniciando uma trajetória de consagração ascendente que começou em 1980, quando o primeiro trabalho da dupla foi selecionado para o 1º *Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais*.

A obra *Con Sequências* foi descontinuada do acervo do MAM São Paulo, porém não foram localizados detalhes sobre o processo. Há relatos

da equipe do museu de que, instalada no Jardim de Esculturas, ela sofria recorrentemente avarias pelo público, que se pendurava nos arcos de metal com o intuito de se balançar. Segundo o setor de museologia, há um projeto de restauro e adaptação da montagem da instalação no Jardim das Esculturas, feito provavelmente por Ada, arquiteta de formação, não executado. Ainda hoje a instituição segue na busca de informações precisas sobre o processo de descontinuidade da obra e seus motivos.

Eliane Prolik tomou parte em duas edições dos *Panoramas*, num momento de transição do formato da mostra e da própria política cultural do museu. Sua primeira participação foi em 1991, última edição do *Panorama das formas tridimensionais*, com duas peças feitas em metal. Naquele momento, Prolik tinha 10 anos de formada e uma obra reconhecida relativamente jovem – a exemplo de sua participação na Bienal paulista de 1987 (quando a bienal ainda organizava a seleção de artistas mediante inscrições prévias), de algumas premiações em salões, e de mostras individuais no Rio e São Paulo.

Em 1995, a artista foi convidada pelo curador Ivo Mesquita a integrar o rol de artistas do primeiro *Panorama* organizado de modo curatorial. A edição laureou os prêmios principais a dois “escultores”, Carlos Fajardo e José Resende, e decidiu distribuir quatro prêmios estímulos a “jovens” artistas, dentre os quais Prolik, com valores bem inferiores. A obra *Campânula*, exposta no *Panorama de 1995* e pertencente ao acervo, foi doada pela artista *a posteriori*. Observa-se que apesar da artista ter montado a obra em 1995 com 100 peças, foram doadas apenas 50 peças (a quantidade de peças doadas provavelmente resultou de um ajuste monetário feito pela artista para viabilizar a doação).

No mesmo ano da premiação, Prolik realizou uma exposição individual, cujo texto foi escrito por Ivo Mesquita, curador do *Panorama*, e reproduzido no catálogo da edição, o que mostra a proximidade entre o curador e a artista naquele ano. No texto, Ivo ressalta a qualidade do bronze polido como um

aspecto importante para o trabalho, que produz um apelo sensorial captado pelo observador de corpo inteiro. As peças de *Campânulas* têm ao mesmo tempo um aspecto objetual e escultórico – o primeiro, por replicar a forma de um sino episcopal; o segundo, pela artesanabilidade do material moldado e polido, cuja superfície deixa indícios do gesto que a construiu. A presença de grãos de arroz encapsulados em cada uma das peças deixa uma dúvida no ar – a presença desses grãos seria revelada apenas pela ficha técnica ou seria possível manipulá-las durante a exposição? Outra surpresa foi a escala das peças em visita à reserva técnica: cabem na palma da mão, reportando a miniaturas de sinos de igreja.

A obra premiada teve relativa repercussão na imprensa, reproduzida em duas das cinco reportagens encontradas sobre a edição de 1995. Tanto Mesquita quanto Prolik ressaltam a forte presença de trabalhos tridimensionais na edição, em contraponto ao domínio da pintura na década anterior. A artista considera que por não se fixar a padrões, a escultura teria uma riqueza maior.

Quanto ao *Panorama de 1997*, a repercussão da imprensa à época abordou dois aspectos marcantes na edição sob curadoria de Tadeu Chiarelli: a tridimensionalidade dos anos 1990, em contraponto à Geração 80 da pintura; e as temáticas recorrentes do corpo, da memória e da identidade. De fato, a edição seguia na tendência de profusão das poéticas tridimensionais, em especial de trabalhos escultóricos de caráter instalativo, que se “hospedavam” nas paredes e pisos do museu, e como resultado criavam uma espécie de microclima em cada ambiente da exposição. Boa parte delas era feita por mulheres – tais como Cristina Salgado, Iolanda Mazzotti, Keila Alaver, Marta Strambi, Monica Rubinho, Nazareth Pacheco, Rosana Monnerat e Vera Chaves Barcellos (vale lembrar que nesta edição, as mulheres representaram 47% do total de artistas participantes).

Nazareth Pacheco se encaixava nas duas tendências trazidas à tona pela curadoria de Chiarelli, e representava a tradução poética da experiência corpórea do mundo, subjetiva, cultural e ética:

Observando a cena artística brasileira atual e vivenciando sua produção nos últimos dois anos (...), foi visto que um eixo possível para reunir os artistas para essa edição seria, como foi dito, optar por agrupar obras que, de alguma forma, evidenciassem a supremacia de parâmetros capitaneados pelo corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo. Dentro desse contexto, optou-se por trazer ao público do MAM São Paulo, por meio do *Panorama*, artistas que, tendo o seu estar no mundo como parâmetro, trabalhassem com o corpo ou com a sua imagem, com os resíduos de sua ação no mundo e/ou com as emanções de sua memória afetiva, cultural e étnica (Chiarelli, 1997: 14).

A artista participou de três edições do *Panorama*, sendo duas delas ainda como “formas tridimensionais”. Nas edições de 1988 e 1991, expôs obras feitas com borracha, típicas da sua fase inicial, nas quais explorava a natureza dos materiais e sua plasticidade, bem como a superfície das peças tridimensionais como pele de um corpo. Objetos filiformes, “herdeiros das tradições *povera* e pós-minimalista” (Chiarelli, 1997b). No *Panorama* de 1997, no qual levou o Grande Prêmio, apresentou sua série de objetos autobiográficos, feitos com instrumentos cortantes e materiais brilhantes, criando uma ambiguidade entre perversidade e sedução.

A edição de 1997 teve curadoria de Tadeu Chiarelli, com quem Nazareth já tinha uma relação de proximidade, por este ter escrito vários textos para catálogos de exposições da artista. Além disso, no mesmo ano, a artista ganhou uma mostra individual na Galeria Valu Oria, cuja marchand teve um histórico importante em comissões de *Panoramas* anteriores, estabelecendo uma grande proximidade com o museu.

Tanto os vestidos, como os colares, eram tramados com cristais, miçangas, anzóis e agulhas de sutura, com grande apelo visual dado o brilho com que reluziam tais “joias”. As peças traziam indícios de perfurações, às quais a artista teve que se submeter durante as diversas cirurgias sofridas ao longo dos anos para corrigir “imperfeições” do corpo. Para Chiarelli,

(...) uma viagem que a artista fazia dentro de si mesma e de sua biografia, à procura de uma verdade possível, capaz de fazê-la transcender seu

próprio drama individual e encontrar, no espaço da criação, o significado para continuar existindo enquanto indivíduo, mulher e artista. (Chiarelli, 1997b: 116)

Os objetos sedutores de Nazareth se insinuam dentro do conjunto de obras premiadas aqui analisadas como o primeiro trabalho a abordar o corpo feminino, podendo ser lidos dentro de uma perspectiva feminista como uma crítica aos padrões de beleza e aos estereótipos da mulher.

De todas as artistas aqui abordadas, Pacheco é sem dúvida a que mais foi consagrada pelo museu e a que teve sua obra mais difundida pela instituição: foi reproduzida em diferentes materiais do MAM São Paulo e integrou diversas exposições coletivas, realizadas pelo museu e solicitadas por terceiros. A ponto de a obra premiada *Sem título [vestido]* tornar-se uma espécie de “cartão-postal” da coleção.

Vera Chaves Barcellos é a artista mais velha do grupo analisado quando da premiação no Panorama, com 59 anos, evidenciando a consagração de uma artista em constante invenção. Em 1997, Barcellos já tinha uma longa trajetória de reconhecimento, com passagens pela *Bienais* de São Paulo (1967, 1977, 1989) e Veneza (1976), bem como por duas edições do 1º ciclo do *Panorama* – em 1971 e em 1974, ambas dedicadas ao desenho/gravura. Sua produção inicial explorou a gravura e outras formas de impressão, aproximando-se de vertentes conceitualistas, e chegando nos anos 1980 com uma produção em fotografia extremamente madura – tal como em *Personas* (1980-1982), exposta na *Bienal de Havana* em 1984, em que aborda o feminino a partir do enquadramento de pernas de mulheres.

Os hibridismos dos anos 1990 e sua tendência a poéticas tridimensionais, tal como destacadas pelos curadores das edições de 1995 e 1997, corroboraram para Vera explorar a imagem fotográfica em diversos formatos instalativos, com acento narrativo e ficcional, a exemplo da instalação premiada *O que restou da passagem do tempo II*. A instalação premiada em 1997 é um ambientação composta por uma série de 6 fotografias

do corpo da artista em movimento (tomadas por terceiros), um frasco de vidro transparente com a inscrição “éter”, uma caixa de vidro com penas rosas, uma moldura de vidro recheada com tecido em cetim rosa drapeado e uma peça retangular em mármore com a inscrição do título em baixo-relevo rosa. De acordo com depoimento da artista, trata-se da segunda versão da instalação criada em 1993 para a inauguração do espaço Angelot, em Barcelona. Naquela ocasião, a artista tinha recebido uma encomenda para a inauguração do espaço e deveria trabalhar a partir do tema do anjo. Os registros do corpo (da própria artista) foram tomados por terceiros, porém a máquina fotográfica foi preparada por Barcellos com velocidade lenta para que o resultado fosse imagens trêmulas, rastros de movimentos, efêmeros como um anjo. A ideia do anjo foi complementada com outros elementos, as plumas, o tecido drapeado, a frase e o ar (éter).

O depoimento da artista confirma a sedução da efeméride da passagem do “anjo”, figura enigmática, insinuada pelos objetos de cena. Os objetos de tonalidade rósea presentes na instalação narram a passagem do anjo, encenado por um corpo feminino, cuja presença é apenas insinuada pelo panejamento esvoaçante captado nas fotografias. O corpo desejado está em movimento, e na impossibilidade de capturá-lo, deixa rastros nos objetos criados pela artista para a ambientação. A obra de Barcellos, assim, alude ao corpo feminino podendo ser lida como uma releitura feminista da figura simbólica do anjo barroco. Presente na edição de 1997, lado a lado com os objetos sedutores de Nazareth Pacheco, ela reafirma as duas tendências enunciadas pela curadoria do *Panorama*, coroadas pelas premiações.

Rosana Paulino é a única negra dentre as nove artistas premiadas aqui estudadas. Tal como Prolik, Paulino foi laureada com Prêmio Estímulo em 1997, o que a coloca na época como uma artista promissora em “início” de carreira (apesar de possuir 30 anos naquela edição, a artista era recém-graduada em Artes Plásticas). Sua formação em gravura na ECA-USP em 1995 foi aos poucos abrindo espaço para novas linguagens, tais como o

desenho, a fotografia, a cerâmica e a instalação.

Dentro do recorte curatorial do *Panorama de 1997*, a obra de Rosana se destaca como exemplar de uma certa tendência ao hibridismo e à tridimensionalidade – no caso dela, pela apropriação de objetos do cotidiano, banais e ao mesmo tempo carregados culturalmente pelo ambiente doméstico e familiar da artista – e as temáticas recorrentes do corpo, da memória e da identidade.

Rosana Paulino, apesar de uma artista recém-formada, já mostrava uma obra tocante e “verdadeira”, tal como ela mesmo expõe em texto publicado no catálogo do *Panorama de 1997*:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. (Paulino in Chiarelli, 1997: 117)

Ao lado de Barcellos e Pacheco, Paulino também traz à tona questões sociais ligadas à condição feminina, neste caso específico, da mulher negra.

Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.¹¹

A obra exposta em 1997, e doada posteriormente pela artista, traz uma sequência de seis bastidores de costura, sobre os quais a artista imprimiu retratos de mulheres negras, juntando o saber aprendido na infância com a mãe aos estudos de transferência de imagem realizados no curso de graduação em gravura na Universidade de São Paulo à época. Após o processo de transferência de imagem, Rosana costura partes do corpo de cada uma delas – olhos, bocas, gargantas – que remetem a um longo processo de violência e silenciamento contra essas protagonistas, tal como o abuso sexual, o racismo e tantas outras questões sociorraciais presentes no dia

a dia dessas mulheres. As fotografias são recuperadas do arquivo pessoal da artista, mas também remetem ao trabalho assistencial que sua irmã realizava no período com mulheres vítimas de violência.

Para além do aspecto familiar generificado da aprendizagem de um saber artesanal, passado de mãe para filha, o bastidor é um elemento feminino que remete à ideia de enxoval (Bevilacqua, 2018: 150-151), ou seja, de um projeto de construção familiar, de uma promessa de afeto e cuidado entre o futuro casal, cuja essência é posta em xeque pelo silenciamento dos órgãos da visão e da audição, bloqueados pela costura. O impedimento de um projeto familiar é trazido à tona pela denúncia de silenciamento dessas vozes, vítimas de violência no seu próprio lar.

A obra de Rosana Paulino, tal como a de Nazareth, tem sido frequentemente solicitada a participar de mostras coletivas organizadas pelo museu e por terceiros, e amplamente difundida em materiais institucionais, tendo se tornado uma obra de destaque do acervo.

Os anos 2000 inauguram uma década em que os *Panoramas* do MAM São Paulo ganham subtítulos, enunciando temáticas curatoriais – Desarrumado, Academia Contemporânea, Contraditório... Tais mostras já não tinham a missão de representar uma amostragem da arte brasileira; no lugar, propunham olhares sobre a produção nacional sob um ponto de vista temático-conceitual. “Contraditório” foi o subtítulo encontrado por Moacir dos Anjos para reunir os artistas na edição de 2007:

A noção de uma arte contemporânea brasileira contrasta, então, com a ideia de uma produção artística que seria apenas ‘feita no Brasil’ segundo um conjunto de códigos criados em regiões hegemônicas. Antes de denotar a expressão espacializada de uma arte que se outorga a condição de ser ‘internacional’, é uma noção que busca afirmar a alteridade que persiste ou se refaz no atrito com o outro. Delinear seus aspectos marcantes requer, por conseguinte, empreender o esforço de identificar, nas obras dos artistas do país, questões que evidenciem a articulação entre o que é pensado por aqueles como pertencente ao Brasil e o que, a todo o tempo, questiona e subverte essa ideia de distinção. (Anjos, 2007: 26)

O trabalho de **Marilá Dardot** premiado em 2007 localiza-se nesse contexto curatorial, de uma certa brasilidade contraditória na produção nacional. *Terceira margem* é um livro-objeto, composto por uma pilha de papéis em branco, em cujas extremidades laterais opostas a artista fixa duas encadernações feitas com tecidos de tonalidade cinza diferentes; a simetria das “margens” acinzentadas e o alongamento das páginas em branco insinuam um rio. O título remete ao livro de Guimarães Rosa (sua aproximação com a literatura surge justamente no período), e traduz “escultoricamente” o rio (papéis) e suas margens (capas); porém, a artista omitira “o rio” do título numa aproximação alusiva à margem em si do papel, do livro, embaralhando as referências conceituais da obra-objeto. O livro em branco é equivalente à navegação sem fim do personagem de Guimarães, rumo ao desconhecido, um não-lugar criado pelo autor. Mas também pode remeter a uma história por ser escrita, uma história em aberto, imaginária – tal como Marilá comenta sobre sua fascinação objetual por livros (especialmente, suas capas e guardas), acondicionados em bibliotecas cujo idioma não acessa.

Em 2007, Dardot já tinha participado da edição anterior do *Panorama*, sob curadoria de Chaïmovich. Graduada em Artes Plásticas no final dos anos 1990, Marilá logo foi reconhecida institucionalmente, tomando parte no programa Rumos do Itaú Cultural em 2002, e realizando uma exposição individual no Museu da Pampulha, fruto de uma premiação. O ano de 2004 também a consagrou com diversos prêmios, colocando-a no circuito artístico nacional, cujo reconhecimento foi coroado dois anos mais tarde na Bienal de São Paulo.

Apesar das consagrações da artista no período, pouco se comentou acerca da obra *Terceira Margem* na imprensa. Tampouco foram encontradas na pasta sobre Dardot presente no Acervo menções à participação da obra em exposições depois de 2007.

Considerações finais

De modo geral, nas cinco décadas de existência dos *Panoramas da Arte Brasileira* do MAM São Paulo, a aquisição de obras pelo programa privilegiou aquelas feitas por homens, que somaram aproximadamente 80% do total de obras. Ao analisar a documentação sobre as premiações aquisitivas do 1º ciclo (1969-1993), a primeira conclusão é a de que nessas exposições, organizadas anualmente pela alternância de linguagens, nota-se uma maior consagração de mulheres nas edições gráficas (32% do total de artistas premiados), seguidas pelas edições tridimensionais (31% do total) e, por último, pelas edições de pintura (17% do total), sendo essas últimas as mais desiguais sob o ponto de vista das premiações musealizadas. Quando olhamos as proporcionalidades de gênero nas edições tridimensionais do período, como vimos somente quatro mulheres foram premiadas – Mary Vieira (1978), Valquíria Chiarion (1985), e Ada Yamaguishi e Lídia Sano (1988) – em contraposição a 16 artistas homens.

Em termos “estilísticos”, a obra premiada *Luz-espço: tempo de um movimento* de Mary Vieira ainda dá sinais de uma forte presença da arte construtiva no país em meados da década de 1970, espelhando o “gosto” moderno dos integrantes da comissão de premiação, num período em que o MAM São Paulo estava determinado a reconstruir seu acervo com obras de artistas consagrados (além de Mary, as obras tridimensionais incorporadas à coleção tinham em geral uma aparência “abstrato-geométrica”, como as de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Yutaka Toyota, Ascânio MMM e Rubem Valentim). Premiada lado a lado com seu ex-colega da Escola Guignard, Amílcar, a consagração de Vieira reverberou certas predileções generificadas tanto da crítica negativa publicada na imprensa, já mencionada, quanto do próprio programa institucional, ao diferenciar os valores atribuídos aos prêmios aquisitivos: enquanto a premiação para escultura era de 70 mil cruzeiros, laureada para Amílcar, a premiação para objeto e conferida à Vieira era de 35 mil, demarcando não só uma hierarquia

entre as linguagens, como também uma atribuição diferenciada às obras de caráter construtivo de ambos (seria a obra de Vieira menos escultórica que a de Amílcar?). Tais considerações ressoam na crítica feminista da historiadora da arte Griselda Pollock (Pollock, 2019), ao evidenciar as diferenciações de gênero socialmente construídas na modernidade, onde a genealidade do artista moderno corresponde a um homem branco privilegiado, e também ecoam nas ausências mapeadas nos livros e expostas no início deste texto.

Já na década de 1980, em que Valquíria, Ada e Lídia receberam prêmios aquisitivos, percebe-se uma mudança no perfil das premiações no decorrer dos anos, com a incorporação de artistas mais jovens. As obras tridimensionais dessas artistas trouxeram novidades em relação ao contexto abstrato-figurativo das décadas anteriores; enquanto as esculturas de Chiarion feitas em viga metálica trazem um repertório urbano da construção civil e lembram certas obras minimalistas norte-americanas, a dupla de artistas nipo-brasileiras apresenta uma obra em grande escala, exposta no jardim, anunciando ao final daquela década a forte presença da instalação dos anos subsequentes, ao mesmo tempo em que renovam a artesanidade da terracota na modulação ritmada das peças e na mistura com outros materiais, como o metal.

A mudança estrutural do programa em 1995 – substituindo a organização por linguagens por abordagens curatoriais – abriu caminho para as novas práticas contemporâneas. As tradicionais linguagens artísticas que pautaram o 1º ciclo abriram-se a contaminações cada vez maiores entre si na direção de um hibridismo, com interesse crescente em dialogar com outras áreas do conhecimento. No 2º ciclo (1995-2019) são frequentes as imbricações com a fotografia, com a pintura e com a performance. Tal mudança reverbera igualmente nas obras incorporadas ao acervo das artistas premiadas (tendo sido inclusive fator dificultador na seleção de obras tridimensionais premiadas analisadas neste estudo).

Os anos 1990 foram os que mais tiveram mulheres premiadas com obras tridimensionais em números absolutos (4) – Prolik, Barcellos, Paulino e Pacheco –, variando entre instalações com peças ligadas à artesanidade, passando por trabalhos que reúnem uma miríade de linguagens, até objetos apropriados e/ou deslocados e reconfigurados na obra final. Em linhas gerais, as edições reuniram um grande contingente de obras tridimensionais (independente do gênero), com destaque para as instalações. Textos curatoriais e reportagens na mídia jornalística destacam a produção tridimensional no cenário geral da arte, a exemplo do *Panorama de 1995*, com curadoria de Ivo Mesquita,

Além da abertura para novas linguagens, outra característica a ser ressaltada no *Panorama 95* é a forte presença de trabalhos tridimensionais. O maior grupo de artistas selecionados é de escultores. Para o curador, isso é o reflexo de uma espécie de “movimento” que acontece no país. “Nos anos 1980 se trabalhou muito a pintura, agora, os artistas estão se voltando mais para a escultura”, analisa. (Guimarães, 1995)

e do *Panorama de 1999*, com curadoria de Tadeu Chiarelli,

Talvez de forma ainda mais clara do que nas outras modalidades artísticas, o campo convencional da escultura é o que dá mais sinais de transbordamento de seus limites na cena atual e, igualmente, de captador de soluções estéticas e procedimentos artísticos antes devidamente compartimentados em domínios fechados. Todos os artistas presentes neste segmento tiveram suas origens marcadas pela atuação no campo da escultura (já genérico, desde, sobretudo, o pós-guerra), o que não significa que todos eles, como visto, permaneceram ou permanecem ainda na exploração desse terreno.

Na verdade, o que os une não é o fato de que um dia eles foram, ou ainda o são (de alguma maneira, ou sob determinadas formulações), escultores; o que os une é o fato de serem José Resende, Daniel Acosta, Yiftah Peled, Marcelo Coutinho, Gustavo Rezende e Jac Leirner artistas comprometidos, justamente, no aprofundamento das fissuras causadas nas categorias artísticas e estéticas nas últimas décadas, artistas que, ao ampliarem essas fissuras, desvendam o que deveria interessar a todos, a própria manifestação artística, sem rótulos ou categorias. (Chiarelli, 1999: 37)

Dentre as cinco edições realizadas na década de 1990, destaca-se a do ano de 1997, com curadoria de Chiarelli, por premiar proporcionalmente o maior número de mulheres do campo tridimensional – Pacheco, Barcellos e Paulino. Ao me debruçar sobre as pastas com documentação sobre as artistas e obras localizadas no museu, é possível notar que, sob o ponto de vista da circulação, a obra *Sem título*, 1997 [vestido], de Nazareth Pacheco, é frequentemente solicitada para integrar curadorias dentro e fora do MAM São Paulo. Outro aspecto interessante é que as obras dessas três artistas possuem um certo conteúdo da intimidade e/ou autobiográfico: em *O que restou da passagem do anjo*, Barcellos relata que as fotografias que compõem a obra são fragmentos do corpo dançante da artista tiradas por ela; *Sem título*, 1997, de Rosana Paulino, reúne 6 xerografias impressas em bastidores de costura, cujas imagens trazem mulheres negras silenciadas, censuradas, anuladas... condições vividas pela própria artista; e as duas obras *Sem título*, de 1997, de Nazareth Pacheco, trazem objetos cortantes que seduzem por seu brilho e remetem aos diversos procedimentos cirúrgicos invasivos enfrentados por ela ao longo da vida.

Nas edições da primeira década do novo milênio, de modo geral, houve um avanço, ainda que sutil, na diminuição dos desequilíbrios de gênero em termos participativos. Os *Panoramas* de 2001 e 2019 aparecem como as edições mais equitativas, sendo que a partir de 2001 passam a incorporar a produção de coletivos de artistas.

Apesar da recorrência cada vez maior de obras de caráter instalativo, os anos 2000 premiaram apenas uma artista com trabalho tridimensional, Marilá Dardot, cujo objeto-livro foi incorporado ao acervo do museu. A delicadeza e o primor com que o objeto foi manufaturado (seria esta uma qualidade feminina?) destaca o objeto em meio às obras expostas no *Panorama* de 2007, onde boa parte tinha grandes dimensões e características efêmeras. Por outro lado, o trabalho premiado de Marilá reatualiza o interesse pelo estatuto objetual da obra e das práticas de apropriação na arte, que se fortaleceram a partir dos anos 1960 e 1970 no Brasil com as

exposições de neovanguarda da Nova objetividade e da Nova Figuração. E nos mostra sobretudo que o diálogo com outros campos de conhecimento e de criação pode ser muito frutífero, neste caso, com a literatura e o uso da palavra (ou melhor, sua ausência).

Vimos que a expansão das linguagens no 2º ciclo foi acompanhada por uma crescente participação de artistas mulheres nas exposições dos *Panoramas* e nas aquisições do museu, e as obras tridimensionais representaram um contingente significativo dentro da produção contemporânea musealizada. A partir de meados dos anos 2000 a política de premiações aquisitivas dos *Panoramas* foi substituída por uma política de aquisições diretas, cujas obras passam a ser incorporadas por intermédio do Núcleo Contemporâneo do MAM¹². Resta o compromisso, assim, de dar visibilidade às artistas mulheres presentes nos acervos museológicos, e tencionar o sistema da arte atual para que caminhemos na direção de uma equidade entre gêneros, consagrando mais e mais artistas mulheres, no sentido mesmo de uma sociedade mais justa e democrática.

Referências

- ANJOS, M. dos. Contraditório. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 2007*. São Paulo: MAM, 2007, p. 24-63.
- AMARAL, A. Escultura brasileira. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 348-351.
- BARDI, P. M. *Em torno da escultura no Brasil*. (Arte e Cultura XII). São Paulo: Banco Sudameris/Raízes Artes Gráficas, 1989.
- BEVILACQUA, J. R. S. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, V.; NERY, P. (cur.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018, p. 150-161.
- 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, F. *Arte-dinamite*. Org. Fernanda Lopes e Aristóteles A. Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.
- CAMPOS, M. *Escultura contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*. Rio de Janeiro: Caramurê, 2017.

CERCHIARO, M. M. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte do MAC-USP, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-17062021-114037/pt-br.php>. Acesso em 18 de abril de 2023.

CHIARELLI, T. Panorama 97: a experiência do artista como parâmetro. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama de Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: MAM, 1997a, p. 12-14.

_____. Uma realidade dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 97*. São Paulo: MAM, 1997b, p. 116-117.

_____. Panorama 99: o acervo como parâmetro. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 99*. São Paulo: MAM, 1999, p. 24-43.

FERRAZ, T. O espaço delas: a participação de artistas mulheres nos panoramas tridimensionais do MAM-SP (1972-1991). *ARS*, São Paulo, n. 43, ano 19, p. 155-226, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188228>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/188228/179101>. Acesso em 20 jun. 2023.

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

GUIMARÃES, M. Panorama contemporâneo. *Gazeta do Povo*, 3 set.1995.

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

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRUSE, O. Escultura, da seriedade à provocação. *O Estado de S. Paulo*, 12 nov. 1985.

LOPES, A. da S. A escultura cinética de Mary Vieira e a conexão entre arte e tecnologia. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 78-94, jan.-jun. 2014.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Safra de hoje. Com 50 artistas, um painel da escultura brasileira. *Veja*, 1985.

MORAES, Angélica de. Hiato no caos: duas escultoras salvam o Panorama paulista. *Veja*, 7 dez. 1988, p. 167.

POLLOCK, G. A modernidade e os espaços da feminilidade [1988]. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p.121-150.

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

SANTOS, P. A. V. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-09092015-105553/pt-br.php>. Acesso em 18 setembro 2023.

SIGNORELLI, P. R. A. *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte do MAC-USP, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/pt-br.php>. Acesso em 18 setembro 2023.

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

ZANINI, W. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, 1971.

Notas

* Doutora em História da Arte pela FAU-USP (2008); Mestre em História da Arte pela ECA-USP (2006); Bacharel em Artes Plásticas pelo IA-UNESP (2000). Paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). Desde 2016 é docente do Curso de Artes Visuais da UFU. Como artista atua na fronteira entre arte, arquitetura e cidade, produzindo esculturas, objetos e instalações. Em 2019 fundou o grupo de pesquisa “O Espaço Delas”, que investiga as artistas do campo tridimensional. E-mail: tsferraz@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>. Lattes ID: 7418850625833514.

- 1 Tais estudos foram viabilizados por meio do Edital Laboratório de Pesquisa do MAM São Paulo, pelo qual fui contemplada com o projeto de pesquisa em 2022. Ao longo de um semestre, pude me debruçar no mapeamento dessas artistas mulheres premiadas e nas análises in loco das suas produções tridimensionais incorporadas ao acervo do museu.
- 2 O MAM-SP tinha sido reinaugurado em 1962, numa iniciativa de Arnaldo Pedrosa Horta, Paulo Mendes de Almeida e Mario Pedrosa, para retomar as atividades do museu 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. A primeira ação da nova diretoria ocorreu em 1967, quando o museu recebeu uma importante doação da coleção de Carlos Tamagny. No ano seguinte, o “novo” museu convidou Diná Lopes Coelho, que havia sido Secretária Geral da Fundação Bienal entre 1963 e 1965, para assumir o cargo de Diretora Técnica do MAM. Logo em 1969, Diná articulou a cessão do espaço da marquise junto à prefeitura e coordenou a adaptação do edifício às normas museológicas da época para a inauguração da nova sede do MAM, cujo projeto ficou a cargo de Giancarlo Palanti (Signorelli, 2017). É neste contexto que o programa do Panorama Atual da Arte Brasileira foi criado.
- 3 As definições estabelecidas para que uma obra fosse entendida como “pertencente” ao campo tridimensional consideraram o aspecto geral majoritário da obra, sua existência objetual e/ou espacial preponderante.
- 4 Por exemplo, apesar de Fernanda Gomes participar com uma instalação em 2017 que foi adquirida por meio do Núcleo Contemporâneo, o MAM não a concedeu o título de premiada, o que indica uma política institucional diferente das décadas anteriores, na qual o reconhecimento não se dá mais pela premiação, mas por outros mecanismos de consagração, como circulação em residências internacionais, salas especiais em feiras de arte ou ainda em vendas recordes de leilões.

- 5 As únicas atas das comissões dos *Panoramas* localizadas na biblioteca do MAM foram as das edições de 1985 e 1988, porém elas se restringiram a detalhar os métodos de seleção, sem mencionarem os critérios de premiação.
- 6 Uma vez que a pesquisa não obteve autorização para publicar nominalmente os depoimentos dos agentes entrevistados, optou-se por omitir os dados nominiais, preservando suas identidades.
- 7 A relação entre *Bienais* e *Panoramas* me levou a buscar mais informações sobre as artistas premiadas no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal, onde pude consultar os dossiês das mesmas e identificar dados importantes sobre o momento imediatamente anterior à consagração delas pelo MAM.
- 8 A obra premiada *Cubos em Espaços Abertos* (1952) teria sido incorporada ao acervo do MAM-RJ e, décadas mais tarde, perdida no incêndio do museu.
- 9 Poucas obras se destacam na homogeneidade da mostra, vale citar aqui como contraponto a artista Pietrina Checcacci (1941), italiana baseada no Rio de Janeiro desde 1954, que exibiu três esculturas em bronze polido que traziam pernas femininas invertidas, como se estivessem semienterradas. Com apelo lúdico e sensual, sua obra escultórica foi uma das poucas feitas por mulheres incluídas no livro de Pietro Maria Bardi publicado em 1989, um dos raros livros dedicados à escultura.
- 10 Vale destacar as pesquisas de Pedro Augusto Vieira Santos, *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil* (dissertação defendida na FAU-USP em 2005); e Marina Mazze Cerchiaro, *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra* (tese defendida no MAC-USP em 2020).
- 11 *Idem*.
- 12 Segundo texto publicado no site do museu: “O grupo foi criado em 2000 para colaborar na ampliação do acervo de arte contemporânea do MAM. Os recursos arrecadados com as anuidades pagas pelos sócios são usados na aquisição de obras para a coleção do museu. Desde a sua criação o Núcleo Contemporâneo já adquiriu mais de 200 obras para a coleção do MAM.”

Artigo submetido em junho de 2023. Aprovado em setembro de 2023.