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

MARINA MAZZE CERCHIARO

ESCULTORAS E BIENAS:
A CONSTRUÇÃO DO RECONHECIMENTO ARTÍSTICO NO PÓS-GUERRA

São Paulo
2020

MARINA MAZZE CERCHIARO

**ESCULTORAS E BIENNAIS:
A CONSTRUÇÃO DO RECONHECIMENTO ARTÍSTICO NO PÓS-GUERRA**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Agência de fomento: FAPESP nº de processo 2016/21513-4 e 2018/19315-5

São Paulo

2020

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

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

C412e Cerchiaro, Marina
ESCULTORAS E BIENAS: A CONSTRUÇÃO DO
RECONHECIMENTO ARTÍSTICO NO PÓS-GUERRA / Marina
Cerchiaro ; orientador Ana Paula Simioni. - São
Paulo, 2020.
393 f.

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

1. Mulheres na arte. 2. Escultura. 3. Bienais de
arte. 4. Reconhecimento artístico. 5. Circulação
internacional. I. Simioni, Ana Paula, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

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

Nome do(a) aluno(a): Marina Mazze Cerchiaro

Data da defesa: 29/10/2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Ana Paula Cavalcanti Simioni

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

São Paulo, 28/12 /2020

Assinatura do(a) orientador(a)

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Ana Paula Cavalcanti Simioni por ter despertado meu interesse pela sociologia e pela história da arte e me incentivado a pesquisar mulheres escultoras. Foi inspirada por suas publicações que em 2011 resolvi me aventurar por esses domínios que até então me eram desconhecidos. Como professora, ela me forneceu as ferramentas teóricas e conceituais necessárias para a pesquisa nesse campo. Como orientadora, me guiou nesses anos todos, durante meu mestrado e doutorado, sempre me estimulando e me instigando a aprofundar as investigações, dando generosas contribuições ao trabalho. Sou muito grata pela amizade, pelo aprendizado constante e pelo encorajamento.

A minhas professoras de pós-graduação, Ana Gonçalves Magalhães, Helouise Costa, Ana Avelar, Dária Gorete Jaremtchuk, Maria Arminda do Nascimento Arruda, Joana Mello de Carvalho e Silva e Ana Claudia Veiga de Castro, cujas disciplinas – realizadas no Museu de Arte Contemporânea, na Escola de Comunicação e Artes, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – enriqueceram profundamente minha formação e a bibliografia desta tese. Constituíram também o primeiro espaço onde pude discutir minha pesquisa.

A Ana Gonçalves Magalhães e Heloisa Pontes pelo estímulo e pelas importantes contribuições que me deram na banca de qualificação. A elas e a Isabel Plante, Maria de Fátima Morethy Couto e Maria Amélia Bulhões por terem integrado a banca de defesa e ainda pelos comentários generosos, pelo incentivo e pelas instigantes provocações e ideias para o desdobramento da pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) por ter me concedido bolsa de doutorado no país (nº. do processo 2016/21513-4) e no exterior (nº. do processo 2018/19315-5). Assim como para muitos outros mestrandos e doutorandos, esse apoio foi decisivo para o desenvolvimento da pesquisa. A Paulo, Neusa e Joana, da secretaria do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, que me ajudaram inúmeras vezes nas várias questões burocráticas que o doutorado exige.

A todos os arquivos e bibliotecas de São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Rennes e Veneza visitados. Meu reconhecimento a essas instituições e a seus funcionários, que,

apesar do quadro bastante reduzido que algumas delas apresentavam, me receberam atenciosamente. Em especial a Elisabete Marin Ribas, funcionária do arquivo do IEB USP e amiga querida; a Ana Paula Marques, coordenadora do arquivo Wanda Svevo da Bienal de São Paulo e a toda a sua equipe, que me acolheram com muita gentileza durante os vários meses de pesquisa; e a Aline Siqueira, coordenadora do Arquivo do MAM do Rio de Janeiro, sempre muito solícita, tendo inclusive atendido à minha solicitação de ampliação de dias para consulta sem prévio agendamento. Neste momento de sucateamento das instituições arquivísticas e de acervos museológicos, gostaria de ressaltar que, sem eles e a dedicação de seus profissionais na preservação e difusão do patrimônio, esta pesquisa jamais existiria.

A Béatrice Joyeux-Prunel, na época professora da École Normale Supérieure de Paris, rue d'Ulm, que foi minha supervisora durante meu estágio de pesquisa na França e me acolheu junto ao grupo Artl@s. A ela e ao grupo sou grata pelas reuniões e seminários e também pelos comentários e sugestões, que auxiliaram em muito na concepção e no aprofundamento do primeiro e segundo capítulos desta tese. Entre os membros do grupo Artl@s agradeço especialmente à professora Catherine Dossin, do Purdue University's College of Liberal Arts, e a Léa Saint-Raymond, pelo aprendizado e pelo diálogo.

À Maison du Brésil e seus funcionários, por terem me abrigado durante esse período de estágio em Paris, e aos muitos amigos e vizinhos de quarto, que fizeram da minha estada na casa uma vivência alegre e frutífera, que enriqueceu minha bagagem acadêmica e pessoal. O meu agradecimento especial a Luciana Vieira pelas conversas sobre nossos trabalhos e pela apresentação conjunta de nossas pesquisas no ciclo de Conferências da Maison du Brésil. Em Paris, tive ainda a feliz oportunidade de contar no primeiro mês com a companhia de Mariana Sacon Frederico, com quem pude dividir os preparativos da viagem, realizar pesquisas e visitar vários museus e bibliotecas numa convivência intensa, generosa e afetuosa.

A minha irmã, Júlia, e aos vários amigos que de longe e de perto acompanharam esta pesquisa, entre eles Roberta, Maria Isabel, Gabriela, Samuel, Valéria, Francislei, Talita, Bárbara, Michelli, Andrea, Eduardo, Morgana e Fernando. A este último agradeço também pelas sugestões e pela leitura de trecho desta tese. Aos queridos amigos que também fazem pesquisas sobre as Bienais de São Paulo, Marcos Pedro Rosa, Mariana Leão e Tálisson Melo, pelos inúmeros diálogos, sugestões de bibliografia, de documentos e ideias sobre esse assunto que nos reúne. A Tálisson Melo agradeço particularmente pela leitura de parte do primeiro capítulo. A Fabrício Novelli Duro, por ter me acompanhado

nesses anos e me auxiliado com os preparativos para a bolsa no exterior, pelas conversas sobre métodos quantitativos em história da arte e por ter lido o primeiro capítulo da tese e dado sugestões.

A Carlos Rogério Lima Junior por ter trilhado comigo esta aventura que é o doutorado. Ingressamos e finalizamos juntos nossas pesquisas, compartilhando as alegrias e angústias desse longo percurso, dando apoio, inclusive, para enfrentar o grande desafio que foi terminar a escrita da tese em meio à pandemia da Covid-19. O diálogo constante, o companheirismo, a leitura de diversas partes do texto, suas sugestões e correções contribuíram muito para o aprimoramento deste trabalho.

Aos meus pais, Sidney e Sueli, e ao meu companheiro, Paulo, por terem me ajudado de diversas maneiras na realização desta tese – seja cuidando das tarefas domésticas para que eu pudesse me dedicar à escrita, seja revisando o texto e checando as tabelas – e pelos muitos estímulos que me deram. A minha mãe, agradeço pela leitura entusiasmada das diversas versões. Suas sugestões e trocas de ideias engrandeceram em muito este texto. Aos três agradeço também pela atmosfera de afeto que me ajudou a superar as adversidades da atividade de pesquisa.

Resumo

Desde a década de 1970, a história da arte feminista tem demonstrado que as mulheres participaram de diversos modos do sistema de produção artística. Muitos estudos procuram analisar os obstáculos enfrentados pelas mulheres artistas em suas tentativas de construção de carreira, bem como o obscurecimento de suas trajetórias e a ausência de seus nomes no cânone. No entanto, são raras as investigações a respeito do reconhecimento das artistas. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre como as escultoras, em particular as atuantes no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, construíram seu nome, tratando, mais precisamente, de como as dinâmicas de gênero incidem no processo de reconhecimento artístico. Esta tese está estruturada em três escalas. Na primeira, mais abrangente, busca-se analisar de modo comparativo e quantitativo as premiações das Bienais de São Paulo e Paris no período de 1951 a 1967, dando ênfase às dimensões de nacionalidade e de gênero dos laureados. Na segunda, de caráter intermediário, são investigadas as trajetórias das escultoras premiadas nas duas Bienais, buscando compreender o papel das premiações na projeção da carreira dessas artistas e na consolidação do reconhecimento delas. Na terceira, a microescala, o foco é direcionado para as trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark – escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo que tiveram maior reconhecimento e circulação internacional. São abordados o ingresso delas no mundo artístico, algumas de suas obras, as diversas estratégias adotadas para a construção de reconhecimento, com especial atenção para as exposições realizadas, a recepção crítica, o trânsito internacional, as redes de contato constituídas e a construção de suas identidades como artistas.

Palavras-chave: gênero; escultura; Bienais; reconhecimento artístico; trânsitos internacionais

Abstract

Since the 1970s the history of feminist art has shown that women participated in various ways of artistic production system. Many studies have tried to analyze the obstacles faced by women artists in their career building efforts, and the obfuscation of their trajectories and the absence of their names in the canon. However, there are few studies regarding the recognition of the women artists. The main objective of this research is to reflect on how women sculptors, particularly those working in Brazil in the 1950s and 1960s, built their name, focusing in how gender dynamics affect the construction of the artistic recognition process. This thesis is structured on three scales. In the first, more comprehensive, we seek to analyze in a comparative and quantitative way the awards of the Biennials of São Paulo and Paris in the period from 1951 to 1967, emphasizing the dimensions of nationality and gender of the women artists awarded. In the second, the trajectories of the sculptors awarded in the two Biennials are investigated, seeking to understand the role of the prizes in the projection of the career of these artists and in the consolidation of their recognition. In the third, the microscale, the focus is directed to the trajectories of Maria Martins, Mary Vieira and Lygia Clark - Brazilian sculptors awarded in the Biennials of São Paulo that had greater recognition and international circulation. We analyze the beginning of their careers, some of their works, the various strategies adopted for the construction of recognition, with special attention to the exhibitions, the critical reception, the international circulation, the contact networks and the construction of their identities as artists.

Keywords: gender; sculpture; Biennials; artistic recognition; international circulation

Lista de figuras

Figura 1.1. Guerrilla Girls, <i>Benvenuti alla Biennale Feminista</i> , 2005, poster. COPYRIGHT © 1985-2020 GUERRILLA GIRLS.	39
Figura 1.2. Gráfico da distribuição do júri internacional por delegação nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	85
Figura 1.3. Gráfico da distribuição do júri internacional por delegação nas Bienais de Paris (1959-1967).....	85
Figura 1.4. Gráfico dos prêmios aquisição por modalidade artística e por edição nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	87
Figura 1.5. Gráfico dos prêmios das delegações estrangeiras por modalidade nas Bienais de Paris (1959-1967).....	88
Figura 1.6. Gráfico dos prêmios internacionais das Bienais de Paris distribuídos por modalidade artística e por edição.....	89
Figura 1.7. Gráfico da distribuição dos prêmios nacionais atribuídos a mulheres por categoria artística e tipo de prêmio nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	90
Figura 1.8. Gráfico da distribuição dos prêmios nacionais atribuídos aos homens por categoria artística e tipo de prêmio nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	91
Figura 1.9. Gráfico da distribuição dos prêmios por delegação na I Bienal de São Paulo.....	92
Figura 1.10. Gráfico da distribuição dos premiados estrangeiros por sexo nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	94
Figura 1.11. Gráfico da distribuição dos premiados da delegação brasileira nas Bienais de São Paulo (1951-1965), por sexo.....	95
Figura 1.12. Gráfico da distribuição dos prêmios internacionais por sexo nas Bienais de Paris (1959-1967).....	97
Figura 1.13. Gráfico da distribuição dos prêmios da delegação francesa por sexo nas Bienais de Paris (1959-1967).....	97
Figura 1.14. Gráfico da distribuição dos premiados nas Bienais de Paris por sexo e edição. .	100
Figura 1.15. Gráfico da distribuição do júri internacional nas Bienais de Paris (1956-1967), por região.....	101
Figura 1.16. Gráfico da distribuição dos premiados por sexo e edição nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	102
Figura 1.17. Gráfico da distribuição do júri de premiação nas Bienais de São Paulo (1951-1965) por região.	103

Figura 2.1. Adaline Kent, Presence, 1947, cimento Sorel, Collection SFMOMA© Estate of Adaline Kent	110
Figura 2.2. Ateliê de Isabelle Waldberg em Paris, 1960.....	110
Figura 2.3. Barbara Hepworth, Two Figures, 1954-1955, madeira e pintura, 144,8 x 61 x 44,4 cm, © Bowness, © Photo: Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago	111
Figura 2.4. Marta Pan, <i>Sculpture Flottante</i> , 1960-1961, resina de poliéster reforçada com fibra de vidro e alumínio, Otterlo, Holanda.....	111
Figura 2.5. A artista Claire Falkenstein e sua obra <i>Sculptured Water</i> , instalada em uma fonte. Los Angeles, Califórnia, 1965.....	112
Figura 2.6. Ruth Asawa cercada por suas obras. Novembro, 1954. Nat Farbman/Time & Life Pictures, via Getty Images.....	112
Figura 2.7. Lee Bontecou, sem título, 1961. MoMA, Nova York.....	112
Figura 2.8. Niki de Saint Phalle, Ela – A Catedral, 1966, Moderna Museet, Estocolmo. Foto: Hans Hammariskiöld / Moderna Museet © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt	114
Figura 2.9. Jeanne Spiteris Veropoulou, <i>Quimera</i> , circa 1963, bronze, 32,7 x 44 x 23 cm. Prêmio-aquisição VII Bienal de São Paulo. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP	121
Figura 2.10. (à esquerda) Germaine Richier, <i>A Floresta</i> , 1946, bronze, 119 cm x 30 cm x 26 cm. Prêmio-aquisição I Bienal de São Paulo. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP	124
Figura 2.11. (à direita) Alicia Penalba, <i>Chrysalide (2)</i> , 1956-1961, bronze, 45 x 83 x 46,5 cm. Coleção Centre Pompidou, Paris.....	124
Figura 2.12. Barbara Hepworth, <i>Single Form</i> , 1964. Secretaria das Nações Unidas. Fotografia da inauguração, 11 jun. 1964	126
Figura 2.13. Régine Petit, <i>Après la Torture</i> , 1965, terracota.....	129
Figura 2.14. Valentina Cruz, <i>Homme Débout (à frente)</i> e <i>Homme Assis</i> , obras expostas na Bienal de Paris, 1964, tecido rústico e cimento. Foto: Arquivo da Bienal de Paris ACA, Rennes	133
Figura 2.15. Valentina Cruz, <i>Pieles de Mujeres Fieles a Ser Examinadas por el Doctor de Turno</i> , 1966. Museo de la Solidaridad	134
Figura 2.16. Maria Irene Vilar, <i>O Cerco</i> , 1965, madeira. Fotografia pertencente ao arquivo da Bienal de Paris, ACA Rennes	135
Figura 2.17. (à esquerda) Olga Jančić, <i>Maternité</i> , 1957, pedra.....	137
Figura 2.18. (à direita) Olga Jančić, <i>L'amour des Formes</i> , 1959, bronze. Fotografia pertencente ao arquivo da Bienal de Paris, ACA, Rennes.....	137

Figura 2.19. Liuba Wolf, Pássaro, 1963, bronze. Prêmio-aquisição VII Bienal de São Paulo. Coleção MAC/USP, São Paulo. Foto: Marina Cerchiaro	146
Figura 2.20. Vista da exposição de Liuba Wolf no MAM do Rio de Janeiro, 1965. Fotografia do arquivo da biblioteca do MAM do Rio de Janeiro	146
Figura 2.21. Obras de Felícia Leirner (ao fundo) e obra de Liuba Wolf (frente) expostas na VII Bienal de São Paulo, 1963. Fotografia de Athayde Barros. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.....	149
Figura 2.22. Felícia Leirner, Moça em Pé, 1954, bronze. Prêmio aquisição III Bienal de São Paulo. Coleção MAM do RJ. Fotografia pertencente a biblioteca do MAM-RJ.....	151
Figura 2.23. Obra de Felícia Leirner exposta na VII Bienal de São Paulo, 1963. Fotografia Athayde de Barros. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.....	152
Figura 2.24. (à esquerda) Zélia Salgado, Forma em Alumínio, 1953, 123 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Medalha de Prata no IV Salão de Arte Moderna de SP, 1955.....	154
Figura 2.25. (à direita) Zélia Salgado, Composição em Aço Inoxidável, 1959. Obra perdida. Exposta na V Bienal de São Paulo.	154
Figura 2.26. Zélia Salgado, Variações sobre o Oval nº 2, 1953. Mármore preto. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	156
Figura 2.27. Zélia Salgado, Aglãe, 1957. Mármore Brezina Fiorito, 110 cm. Coleção MAM, Rio de Janeiro (destruída no incêndio de 1978).....	156
Figura 2.28. Maria Martins com sua obra Salomé, Washington DC, 1941. Photo de Herbert Gehr/The LIFE Images Collection via Getty Images.....	161
Figura 2.29. Maria Martins com sua escultura <i>Ma Chanson</i> , 1943-1944 (circa). Fotografia: Embaixada brasileira em Whashington, DC. Coleção do Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Estados Unidos	162
Figura 2.30. Alice Brill. Felícia Leirner e sua obra, 1951 (circa), São Paulo, SP, Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART1208	164
Figura 2.31. Felícia Leirner ao lado da obra Minha Mãe, bronze, 1964, Museu Felícia Leirner	165
Figura 2.32. Felícia Leirner trabalhando em seu ateliê, Museu Felícia Leirner.....	166
Figura 2.33. Zélia Salgado trabalhando em seu ateliê em Ipanema, Rio de Janeiro, 1956 (circa)	167
Figura 2.34. Zélia Salgado trabalhando em seu ateliê em Ipanema, Rio de Janeiro, 1957 (circa)	167
Figura 2.35. Liuba em seu ateliê, Rua Suíça, São Paulo, 1967 (circa). Foto de Ernesto Wolf .	168
Figura 2.36. (à direita) Liuba Wolf na inauguração de sua exposição individual na Galeria São Luiz, São Paulo, 1962	169

Figura 2.37. (à esquerda) Foto de Liuba Wolf, 1970 (circa).....	169
Figura 2.38. Lygia Clark ao lado de sua escultura da série Bichos, 1962 (circa).	170
Figura 2.39 Lygia Clark com Bicho Projetado para um Planeta, no MAM-RJ.	170
Figura 2.40. Mary Vieira realiza cinco interações da sua escultura Polivolume: Concâvo Convexo, alumínio anodizado, Belo Horizonte 1948-Basileia 1967. Fotografia do Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Mary Vieira	171
Figura 2.41. Mary Vieira com o Polivolume Ponto de Encontro. Brasília, abril 1970. Foto Marcel Gautherot	172
Figura 2.42. Mary Vieira com seu Polivolume: Disco Plástico, déc.1960.....	172
Figura 3.1. Recorte da coluna "Arquivos implacáveis de João Condé", de 9 de julho de 9 de julho de 1955. Foto de Maria Martins quando aluna do Colégio Sion, em Petrópolis.	174
Figura 3.2. Maria Martins, Cristo, 1941, madeira de Jacarandá, 240 x 48.2 x 49.5 cm. Doação Nelson Rockefeller, MoMa, Nova York.	180
Figura 3.3. Celso Antônio de Menezes, Moça Reclinada, 1937. Arquivo Celso Antônio.	181
Figura 3.4. (à esquerda) Maria Martins, Samba, c.a 1940, mógno.	183
Figura 3.5. (à direita) Di Cavalcanti Samba, 1926, óleo sobre tela.	183
Figura 3.6. (à esquerda) Samba, Maria Martins, 1940, Terracota, 60 cm de altura.	183
Figura 3.7. (à direita) – Sem título (série Samba), Maria Martins, 1941.	183
Figura 3.8 – Maria Martins, Babassú, 1942.	184
Figura 3.9. (à esquerda) Celso Antônio de Menezes, Mulher sentada com mão na cabeça, 1934, coleção particular.	184
Figura 3.10. (à direita) – Maria Martins, Mulher com braços sobre a cabeça, c.a 1940, terracota. Fundo Ingebod Ten Haeff e John L. Githens.	184
Figura 3.11. (à direita) Jacques Lipchitz, Yara II,.....	190
Figura 3.12. (à esquerda) Jacques Lipchitz, Yara I, coleção Carlos Martins, Washington D.C.	190
Figura 3.13. (à esquerda) Jacques Lipchitz, The Promise,1942. Coleção Mary Callery, Nova York.	190
Figura 3.14. (à direita) Maria Martins, Boiúna, 1942. Coleção Art Museum of the Americas, Washington.	190
Figura 3.15. (à esquerda) Jacques Lipchitz, Mother and Child, 1941, bronze. Philadelphia Museum of Art.	191
Figura 3.16. (à direita) Jacques Lipchitz, Blossoming,.....	191
Figura 3.17. Maria Martins, Aranha, 1946, bronze, dimensões: 6,5 x 17 x 13 cm, coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.	193
Figura 3.18. Maria Martins, Place à l'implacable, 1946, gravura em água-tinta e água-forte, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.	195

Figura 3.19. Maria Martins, O Implacável I, 1947, coleção Roberto Marinho, Museu Casa Roberto Marinho. Foto: Marina Cerchiaro	195
Figura 3.20. Maria Martins, O Implacável II, 1947, bronze. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Marina Cerchiaro	196
Figura 3.21. Maria Martins, detalhe de O Implacável II, 1947. Foto: Marina Cerchiaro.	196
Figura 3.22. Maria Martins, detalhe de Place à l'implacable, 1946, água forte.	197
Figura 3.23. Maria Martins, detalhe da obra Glébe-ailes, 1944, bronze	197
Figura 3.24. Jacques Lipchitz, 1944 Birth of the Muses I, bronze, Coleção Thomas J. Rosenberg, Nova York.	198
Figura 3.25. Jacques Lipchitz, Pegasus, 1944, bronze, Valentine Gallery, Nova York.	198
Figura 3.26. Maria Martins, Le Couple, 1944, bronze, Coleção Geneviève e Jean Boghici. ...	200
Figura 3.27. Maria Martins, Aiokâ, 1942, bronze. Fotografia do álbum pessoal de Maria Martins	204
Figura 3.28. Maria Martins, Uirapuru, 1944.	206
Figura 3.29 (à direita) Maria Martins, Chanson en Suspens, 1945	206
Figura 3.30 -- Maria Martins, Macumba, 1943-1944, bronze. Coleção do Museum of Modern Art of São Francisco – SFMOMA, © Estate of Maria Martins, adquirido em 1944.	210
Figura 3.31 (à direita). Maria Martins, However !!, 1947, Coleção.	214
Figura 3.32 (à esquerda) Maria Martins, <i>Le chemin, l'ombre, trop long, trop étroits</i> , 1946-1947, bronze. foto do arquivo da artista.	214
Figura 3.33. Maria Martins, Le huitième voile, 1949, bronze, 104 x 114,3 x 94 cm. Collection Geneviève e Jean Boghici.	218
Figura 3.34. Registro fotográfico da sala dedicada a Maria Martins na I Bienal de São Paulo, em que aparecem as obras Impossível, Le Huitième Voile e La Femme a Perdu son Ombre. Fotografia de Peter Scheier, 1951.	219
Figura 3.35. Foto das obras de Maria Martins na II Bienal de São Paulo. À esquerda, Orpheus (1952) e Tue-tête (1950) e, à direita, Cheia de Graça (1953). Fotógrafo não identificado.	220
Figura 3.36. (à esquerda) Constantin Brancusi, Tête d'enfant, 1918.	222
Figura 3.37. (à direita) Max Ernst, O Rei Jogando com a Rainha, bronze, 1944.	222
Figura 3.38. Maria Martins, Painel bidimensional, 1946, exposto na II Bienal de São Paulo. Fotógrafo não identificado	223
Figura 3.39 . Maria Martins, Calendário da Eternidade, 1953, bronze, MAC/USP. Foto: Marina Cerchiaro	224
Figura 3.40. de Henry Moore, Formas Internas e Externas, 1952-1953, exposta na II Bienal de São Paulo. Fotógrafo não identificado.	225
Figura 3.41-- Foto das esculturas de Maria Martins expostas na III Bienal de São Paulo. Fotógrafo não identificado.	226

Figura 3.42. Ficha da obra Canto do Mar, exposta na III Bienal de São Paulo. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.....	226
Figura 3.43. Maria Martins, A Insônia Infinita da Terra, ca.1949, sermolite, coleção Roberto Marinho.....	227
Figura 3.44. Maria Martins, O Canto do Mar, bronze polido, 1952. Fotografia: Arquivo Histórico do MAM Rio de Janeiro.....	228
Figura 3.45. Fotografia da exposição Maria, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1956. Nela vemos a jornalista e fundadora do MAM Niomar Muniz Sodré, Assis Chateaubriand (à esquerda) e Francisco Matarazzo Sobrinho (à direita) observando a obra de Maria Martins, que também foi exposta na III Bienal de São Paulo.	228
Figura 3.46. Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer apreciando a escultura Brouillard le Noir, de Maria Martins, na exposição Maria, realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1956.....	230
Figura 3.47. Maria Martins, A Soma de Nossos Dias, 1954/1955, concreto sermalite e estanho, 340 x 181 x 83 cm Museu de Arte Contemporânea da USP.	230
Figura 3.48. (à direita) Jayme Maurício entrevistando Marie Cuttoli, ao lado de uma escultura de Pablo Picasso e ao fundo uma tela de Fernand Léger.	250
Figura 3.49. (à esquerda) Maria Martins e Marie Cuttoli conversam. Ao fundo a tela Nu em Pé Despido, de Henri Matisse, 1907	250
Figura 3.50. Marie Cuttoli e Maria Martins, com uma escultura de cerâmica de Picasso entre elas. Ao fundo, uma tela de Fernand Léger e máscaras.	250
Figura 3.51. Maria Martins acompanhando as obras de construção do MAM do Rio de Janeiro, 1948. Arquivo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.	253
Figura 4.1. Mary Vieira com Georges Vantongerloo. Basileia, Suíça, 1958. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.....	280
Figura 4.2. Mary Vieira com <i>Formas Eletro-rotatórias, Espirálicas, à Perfuração Virtual</i> , 1948, Araxá, Minas Gerais.....	286
Figura 4.3. Mary Vieira, Três interações do <i>Polivolume Superfície Multidirecional</i> , Minas Gerais, 1948 - Basileia 1965. Alumínio. Dimensões 300 x 75 x 10 cm.	287
Figura 4.4. Obras de Mary Vieira expostas na II Bienal de Paris. À frente, <i>Ritmo no Espaço nº 2: Tensão-Expansão</i> (1951-1959); e, ao fundo, <i>Coluna Centripetal: Segunda Variação</i> (1957). Arquivo ACA Rennes.	302
Figura 4.5. Mary Vieira. <i>Quadrado + Movimento = Espaço</i> (1953-1958). Escultura em aço. Dimensões: 35 x 35 x 17,5 cm. Coleção Denise René, Paris.....	302
Figura 4.6. Mary Vieira, <i>Esfera-Tensão</i> , 1958, 12,5 x 25,5 cm. Galerie d'art Moderne, Basileia	303
Figura 4.7. Mary Vieira, <i>Luz e Espaço: Tempos de um Movimento</i> , 1953-1955. Alumínio anodizado e madeira. Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	304

Figura 4.8. Mary Vieira, <i>Ritmo no Espaço nº 2: Tensão e Expansão</i> (1951-1959), aço inoxidável. Dimensões: 1,60 x 2,50 x 2,50 m. Basileia	306
Figura 4.9. Lygia Clark, <i>Bicho Sistema</i> , 1962, alumínio. Exposto na XXXI Bienal de Veneza 1962. Foto Giacomelli - Venezia, Fototeca A.S.A.C., Porto Marghera	312
Figura 4.10. Lygia Clark, <i>Bicho Constelação</i> , 1961, alumínio. Exposto na XXXI Bienal de Veneza 1962. Foto Giacomelli - Venezia, Fototeca A.S.A.C., Porto Marghera	312
Figura 4.11. Exposição de Lygia Clark na Bienal de Veneza, com <i>Bichos</i> no segundo plano, 1968. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera	319
Figura 4.12. <i>Caminhando</i> , Lygia Clark, 1967. Foto Beto Felício	321
Figura 4.13. Lygia Clark, <i>A-Casa-É-Corpo</i> , Bienal de Veneza, 1968	322
Figura 4.14. Mary Vieira, <i>Desdobramento do Quadrado: Monovolume Quadrado-Cubo</i> , Basileia, 1956-1958, aço inoxidável e plexiglas. Dimensões: 60 x 60 x 60cm.	333
Figura 4.15. Mary Vieira, <i>Polivolume Superfície Multidirecional</i> , Minas Gerais, 1948; Basileia, 1967. Alumínio anodizado. Dimensões: 200x36x36 cm. Fotografia da Trienal de Milão, 1968.	335
Figura 4.16. Mary Vieira, <i>Polivolume Interrupção Semimutável</i> , Zurique, 1953; Basileia, 1966. Alumínio anodizado. Dimensões: 500 x 300 x 300 cm. Fotografia da entrada do pavilhão do Brasil na XXXV Bienal de Veneza, Giardini, 1970. Foto Giacomelli nº 212. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera	336
Figura 4.17. Mary Vieira, <i>Polivolume Conexão Intermutável</i> , Zurique, 1953; Basileia, 1966. Alumínio anodizado. Fotografia do pavilhão do Brasil, XXXV Bienal de Veneza, 1970. Foto Giacomelli nº 213. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera	337
Figura 4.18. <i>Cinco Interações do Polivolume Côncavo-Convexo</i> , realizadas por Mary Vieira. Alumínio anodizado. Dimensões: 200 cm altura e 36 cm diâmetro. Belo Horizonte, 1948; Basileia, 1967. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo	337
Figura 4.19. Mary Vieira, cinco interações <i>Polivolume: Itinerário Hexagonal, Metatriangular à Comunicação Tátil</i> , Basileia, 1966-1968. Alumínio anodizado. Dimensões: 400 x 400 x 350 cm, Biblioteca da Universidade da Basileia, Suíça.	339
Figura 4.20. Mary Vieira, <i>Polivolume: Ponto de Encontro</i> , Basileia, 1966; Brasília, 1970. Alumínio anodizado e mármore. Dimensões 800 x 400 x 200 cm. Foto de 1970, Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.	341
Figura 4.21. Mary Vieira, <i>Intervolume: Cimento Flexível</i> , 1975. Cimento armado, dimensões 700 x 800 x 800 cm, Departamento de Medicina Social do Bürgerspital, Basileia, Suíça	342
Figura 4.22. Imagens das obras de Lygia Clark apresentadas na XXIV Bienal de São Paulo, no núcleo contemporâneo, reproduzidas no catálogo. Na figura acima vemos <i>As Roupas</i> e na de baixo, os <i>Trepantes de Borracha</i> , do lado direito da foto.	353

Figura 5.1. Liina Siib, três fotografias da série *A Woman Takes Little Space*, 2007-2020.
 Fotografia de cores analógicas editada digitalmente, fotografia digital, impressão de tinta pigmentada, 30x45 357

Lista de Tabelas

Tabela 1.1. Participação de artistas mulheres nas oito primeiras edições da Bienal de São Paulo	72
Tabela 1.2. Mulheres premiadas pertencentes às delegações estrangeiras nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	74
Tabela 1.3. Premiações internacionais das Bienais de São Paulo (1951-1965) por delegação e por edição (homens e mulheres artistas).....	75
Tabela 1.4. Premiações internacionais das Bienais de Paris, por delegação e edição (1959-1967).....	77
Tabela 1.5. Mulheres premiadas pertencentes às delegações estrangeiras nas Bienais de Paris (1959-1967).....	80
Tabela 1.6. Mulheres da delegação francesa premiadas nas Bienais de Paris (1959-1967).....	82
Tabela 1.7. Mulheres da delegação brasileira premiadas nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	82
Tabela 1.8. Distribuição das delegações e prêmios internacionais das Bienais de São Paulo.....	92
Tabela 1.9. Distribuição das delegações e prêmios internacionais das Bienais de Paris (1959-1967).....	96
Tabela 1.10. Jurados da Bienal de Paris de 1965.....	101
Tabela 1.11. Jurados da VII Bienal de São Paulo (1963).....	104
Tabela 2.1. Faixa etária dos escultores no ano em que são premiados nas Bienais de São Paulo (1951-1965), por sexo.....	117
Tabela 2.2. Início da carreira e data de premiação das escultoras nas Bienais de São Paulo (1951-1965).....	118
Tabela 2.3. Número de exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de São Paulo por década.....	120
Tabela 2.4. Número de exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de Paris (1959-1967) por década.....	131
Tabela 2.5. Primeiras exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de Paris.....	131

Arquivos, museus e bibliotecas consultados

Brasil

Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Arquivo, Biblioteca e reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes

Arquivo e Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Arquivo da Fundação O Mundo de Lygia Clark

Biblioteca Nacional – seção de manuscritos e iconografia

França e Itália

Bibliothèque Kandinsky, Paris

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art

Archives de la Critique de l'Art, Rennes

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fundação Bienal de Veneza

SUMÁRIO

Introdução	20
Capítulo 1. Mulheres e Bienais: cartografias do reconhecimento	39
1.1. As Bienais de Artes Plásticas de São Paulo (1951-1965) e Paris (1959-1967).....	44
1.2. Uma digressão sobre as delegações nacionais: o caso da I e II Bienal de São Paulo.....	63
1.3. Os prêmios: uma abordagem quantitativa.....	69
1.3.1. As premiações por edição: especificidades e contradições.....	91
Capítulo 2. Escultoras premiadas: (in)visibilidades, reconhecimento e consagração	108
2.1. Bienais de São Paulo: entre o reconhecimento local e o êxito internacional	116
2.2. Bienais de Paris: a difícil busca por legitimidade.....	127
2.3. Escultoras brasileiras e seus múltiplos percursos	140
Capítulo 3. Entre a arte e a política – Maria Martins, uma articuladora de redes	173
3.1. O ingresso no mundo das artes	179
3.2. A crítica surrealista.....	201
3.3. Entre o silêncio e o rechaço: a recepção crítica brasileira.....	216
3.4. Cruzando fronteiras: uma intermediária cultural.....	245
Capítulo 4. “O artista brasileiro na vanguarda da Europa.” As trajetórias de sucesso de Mary Vieira e Lygia Clark (1960-1970)	268
4.1. De Minas Gerais para o mundo.....	272
4.1.1. Mary Vieira, a artista profissional.....	275
4.1.2. Lygia Clark: a arte como libertação.....	289
4.2. As retrospectivas de Lygia Clark e Mary Vieira nas Bienais de Veneza e seus processos de consagração.....	298

4.2.1. “A obra de Lygia Clark é uma lição de vida.” A conquista do reconhecimento na Europa.....	317
4.2.2. “Oferecer a todos a oportunidade de cocriar.” Mary Vieira e a busca pela notoriedade.....	329
Considerações finais. Escultoras ocupam muito(s) espaço(s).....	356
Referências Bibliográficas.....	368
Anexos.....	377

Introdução

Este trabalho surgiu de minha surpresa ao folhear os catálogos das primeiras Bienais de São Paulo no final de meu mestrado¹. Na ocasião, eu encerrava minha pesquisa voltada para a escultura brasileira produzida na década de 1930, quando o número de mulheres escultoras modernistas que haviam obtido visibilidade se resumia a três: Adriana Janacópulos, Elisabeth Nobiling e Pola Rezende. No entanto, aqueles catálogos revelavam que, em menos de duas décadas, esse número mais do que quintuplicava.

A bibliografia específica a respeito de escultura brasileira parecia confirmar os dados dos catálogos das Bienais – entre os anos 1930 e 1950 teria havido mesmo um aumento expressivo de mulheres que conseguiram construir uma reputação nesse campo. Demonstrava também que no período ocorreram processos de diversificação da produção escultórica. Nas décadas de 1930 e 1940, a vertente escultórica mais legitimada no país era a do “modernismo classicizante”, devedor das lições de Bourdelle, Maillol e Despiau.² Como aponta Annateresa Fabris³, boa parte dos escultores modernistas brasileiros atuantes nessa época, na maioria homens – como Celso Antônio, José Alves Pedrosa, Bruno Giorgi, Joaquim Figueira e Alfredo Ceschiatti –, trabalhava o volume, buscava a solidez, a simplificação e a integração do todo, concentrando-se no bloco⁴, sem se preocupar com detalhes. Era essa a vertente requisitada para encomendas governamentais de grande monta, como o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e o Complexo da Pampulha, em Belo Horizonte. Mas, como ressalta a autora, havia também outros diálogos a ser levados em conta quando se traça um panorama das correntes estéticas da época, como o expressionismo, que aparece como referência fundamental das obras de Ernesto de Fiori e Pola Rezende, e o surrealismo, que marca a

¹ CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o ministério: arte e política no Estado Novo** (dissertação de mestrado). Programa de pós-graduação multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2016.

² Cf. ZANINI, W. **História geral da arte no Brasil**, vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983; FABRIS, A. Recontextualizando a escultura modernista. In: **INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac&Naify, 1999; CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o ministério: arte e política no Estado Novo** (dissertação de mestrado). Programa de pós-graduação multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2016.

³ Ibidem, 1999.

⁴ A esse grupo de escultores, podemos acrescentar ainda Adriana Janacópulos.

produção de Maria Martins. Cabe salientar que nesse período Maria Martins residia no exterior, tendo retornado ao Brasil em definitivo somente em 1950.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, o processo de diversificação da produção escultórica se acentuou; muitos artistas começaram a encaminhar suas experimentações plásticas em direção à abstração. Walter Zanini⁵ compreende o campo escultórico brasileiro dessa época dividido em três vertentes: a abstração lírica, ou expressionista; o concreto e o neoconcreto; e a “perseverança da figuração”. No primeiro grupo, o autor inclui artistas como Zélia Salgado, Bassano Vaccarini, Felícia Leirner, Irene Hamar, Luiza Miller, Maria Guilhermina, Carlos Blank, Clélia Cotrim e Bella Karawaewa Prado. No segundo, agrupa Mary Vieira, artistas pertencentes ao grupo Ruptura (Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar e Luiz Sacilotto), ao grupo Frente (Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Abraham Palatnik e Hélio Oiticica) e ao neoconcreto (Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reynaldo Jardim). Já no terceiro, Zanini trata de artistas que buscavam mesclar “imagens da realidade” com a abstração, como Mario Cravo Júnior, Francisco Stockinger, Sonia Ebling e Liuba Wolf.

Percebe-se uma miríade significativa de nomes femininos no panorama traçado por Walter Zanini. Diversos deles aparecem também nos catálogos das Bienais de São Paulo. É ainda mais surpreendente, nesse sentido, a premiação de diversas mulheres escultoras pertencentes à delegação brasileira nessas primeiras bienais (1951-1965). Em 1955, Maria Martins se tornava a primeira escultora a receber o prêmio regulamentar nacional, na terceira edição do evento, sendo seguida por Lygia Clark, premiada na sexta edição do evento, enquanto Felícia Leirner foi laureada na sétima. Já na categoria prêmio-aquisição nacional para os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, as escultoras Mary Vieira, Zélia Salgado e Liuba Wolf foram contempladas nos anos de 1953, 1957 e 1963, respectivamente.

Essa indicativa presença feminina contradizia boa parte dos estudos de história da arte feminista, fundamentados na ideia de exclusão das mulheres dos cânones artísticos. Afinal, é com a constrangedora pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” que Linda Nochlin⁶, em 1970, traz para o debate a ausência de mulheres na história da arte ocidental e abre caminho para pesquisas feministas nesse âmbito. A autora demonstra

⁵ ZANINI, W., op. cit., 1983.

⁶ NOCHLIN, L. **Why there have been no greatest women artists?** Art and Sexual Politics. New York: Macmillan Publishing Co, 1973.

que as mulheres artistas tiveram a carreira inibida devido à exclusão institucional; ao sistema de formação artística, que lhes barrava o acesso a recursos fundamentais para a produção de arte; e às regras do mercado, que valorizavam a “grande arte” em detrimento dos gêneros considerados “menores”, aos quais a maioria delas se dedicava. Embora focada no contexto de produção artística do século XIX, a crítica de Nochlin é fundamental para a história da arte feminista, pois questiona as noções de “gênio” e de “qualidade artística” e a concepção de que a arte é uma esfera separada do mundo social.

A análise das instituições e dos espaços de legitimação empreendida por estudos feministas tem demonstrado que a exclusão das mulheres da história da arte impacta também a arte moderna. Apesar do surgimento de várias condições favoráveis ao desenvolvimento da produção artística de mulheres no início do século XX, outros mecanismos dificultaram a consagração das artistas, como o fato de trabalharem nas franjas da vanguarda, de não participarem de exposições coletivas, além dos critérios de diferenciação de gênero que operavam na crítica⁷. As mulheres também aparecem como minoritárias na arte contemporânea, como referem Alain Quemin⁸, comprovando a pequena porcentagem de participação delas no mercado de arte internacional, e Patricia Mayayo⁹, que, ao estudar a presença feminina no sistema artístico espanhol atual, percebe que a predominância das mulheres não passa de uma falácia recorrente na imprensa e no circuito de arte.

No caso da arte moderna brasileira do século XX, porém, é justamente a presença de mulheres artistas que chama a atenção, tanto no que se refere à esfera da produção quanto ao cânone. Aracy Amaral já levantava essa questão em 1993, em um pequeno artigo intitulado “A Mulher nas Artes”¹⁰. Nele, a autora lembra que em 1960 a exposição *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), organizada por Paulo Mendes de Almeida, sob direção de Mário Pedrosa, destacava a participação feminina na produção artística. Em texto para o catálogo da mostra, Pedrosa afirma que a exposição vinha “[...] demonstrar algo que estava passando despercebido aos nossos melhores observadores: a importância,

⁷ Cf. PERRY, G. “In the wings of modern painting”: women artists, the Fauves and the Cubists. In: _____. **Woman artists and the Parisian avant-garde**. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

⁸ QUEMIN, A. Femmes et artistes: la difficile voie du succès dans le secteur de l’art contemporain. In: CENTRE GEORGE POMPIDOU. **Elles**. Artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou (catálogo de exposição), 2009. Disponível em: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=167>. Acesso 4 abril 2016.

⁹ MAYAYO, P. El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte. **Revista Desacuerdos**. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, nº 7, p. 146-158, 2012.

¹⁰ Cf. AMARAL, A. A mulher nas artes. In: **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005)**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 223.

realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil”.¹¹ Ele prossegue dizendo que, em relação a países como França, Itália, Espanha, Inglaterra e Países Baixos, a contribuição feminina era maior no Brasil. Segundo ele, essa contribuição vinha crescendo desde a década de 1920 tanto em número quanto em “qualidade”. “Não somente em um gênero, mas em todos, mesmo os menos ‘femininos’, como a escultura.”¹² No mesmo catálogo, Maria de Lourdes Teixeira¹³ aponta a presença significativa de mulheres artistas na delegação brasileira nas primeiras Bienais de Arte Moderna de São Paulo e um possível aumento nas últimas edições, que levaria a alcançar a paridade em relação aos homens.¹⁴

Mas o que significava, afinal, a maior presença de mulheres na escultura nas décadas de 1950 e 1960? Era indício de paridade entre os sexos e de reconhecimento das mulheres na esfera nacional, como os textos de Lourdes Teixeira e Amaral insinuavam? Seria possível afirmar que a contribuição feminina realmente era maior na arte brasileira do que na europeia, como defendia Pedrosa? O fato de os textos de Amaral, Teixeira e Pedrosa se basearem na presença feminina nas Bienais de São Paulo para tratar da importância da contribuição das mulheres para as artes plásticas brasileiras indicava que esse evento poderia ser um bom ponto de partida para se pensar o reconhecimento das artistas – e, em particular, das escultoras – e observar como as relações de gênero perpassavam o campo nas décadas de 1950 e 1960, atentando tanto para especificidades locais quanto para o contexto global.

Com essa ideia em mente e levando em consideração as lacunas bibliográficas a respeito das escultoras atuantes no Brasil nesse período, resolvi investigar como essas mulheres construíram seu nome, tratando mais precisamente dos processos de reconhecimento artístico e de conversão do capital simbólico acumulado em prestígio¹⁵. Para tanto, empreendo uma análise das premiações das Bienais de São Paulo e Paris de

¹¹ PEDROSA, M. Prefácio. In: **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960, p. 1.

¹² PEDROSA, M., op. cit., 1960.

¹³ TEIXEIRA, M. L. Contribuição da mulher às artes plásticas no país. In: **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960, p. 15.

¹⁴ Discutiremos mais profundamente o texto de Teixeira no primeiro capítulo desta tese.

¹⁵ Sobre as ideias de prestígio e reconhecimento artístico, nos baseamos em: ELLENA, L. (Org.) **La reconnaissance à L'œuvre**. Luites de classement artistique, processus, ambivalences. Colloque, Poitiers, 7-9 novembre 2012. Limoges: Pulim LD, 2017; LIZE, W.; NAUDIER, D.; SOFIO, S. (Orgs.). **Les stratégies de la notoriété**. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris: Archives Contemporaines, 2014, e FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012, e PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

1951 a 1967 e das trajetórias das escultoras premiadas, com destaque para as brasileiras Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark. Busco refletir particularmente sobre como a circulação internacional e as dinâmicas de gênero incidem na construção do êxito¹⁶.

Gênero e reconhecimento artístico: abordagens quantitativas e qualitativas

O primeiro passo para essa investigação foi a quantificação da premiação feminina nas Bienais de São Paulo. Como mostra Lori Saint-Martin¹⁷, a exclusão das mulheres no campo artístico é tão forte e considerada tão natural que, quando a participação delas se intensifica, tende-se a inferir uma paridade entre artistas de ambos os sexos. Mas isso se mostra ilusório, pois, ao compararmos com o número de homens, frequentemente constata-se uma presença minoritária de mulheres. Sendo assim, as afirmações de Teixeira, Pedrosa e Amaral, que apenas ressaltavam a quantidade de mulheres nas Bienais de São Paulo, teriam de ser testadas. Fazia-se necessário não apenas confrontar o número de homens e mulheres ao longo das diferentes edições mas também levantar sua pertença nacional para compreender como gênero e localidade se articulam. Nesse sentido, era também importante comparar as Bienais de São Paulo com outras Bienais para saber se a presença significativa de mulheres era uma característica particular do evento paulistano ou algo comum às diferentes bienais do período. Diante do grande número de delegações participantes e tendo em vista que o problema central do trabalho consistia em buscar compreender o reconhecimento alcançado pelas artistas, optamos por analisar também os prêmios obtidos por elas¹⁸. Como afirmam Buscatto, Leontsini e Naudier¹⁹, contar auxilia

¹⁶ Esta tese dialoga profundamente com as reflexões de Ana Paula Cavalcanti Simioni, minha orientadora, que tem se dedicado à questão das relações entre gênero e reconhecimento artístico no Brasil. Cf. SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018 e SIMIONI, A. P. C. e FETTER, B. **Brazilian female artists and the market: A Very Unique Encounter**. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 241-255, jul. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3002016000200241&lng=pt&nrm=iso>. Acesso 4 set. 2020.

¹⁷ SAINT-MARTIN, L. Counting women to make women count: from manspreading to cultural parity. BUSCATTO, M.; LEONTSINI, M. e NAUDIER, D. (Org.) **Du genre dans la critique d'art**. Paris: Archives Contemporaines, 2017, p. 42-43.

¹⁸ Alguns estudos sociológicos que investigam gênero e reconhecimento no campo artístico têm como objeto a análise de premiações. Ver NAUDIER, D. Les lauréates du Goncourt : une légitimité littéraire en trompe-l'œil?. In: _____ e ROLLET, B. (Orgs.). **Genre et légitimité culturelle: quelle reconnaissance pour les femmes?** Paris : L'Harmattan, 2007 ; In : JOYEUX-PRUNEL, B. (Org.). **L'art et la mesure Histoire de l'art et méthodes quantitatives**. Atas de Colóquio Paris : Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2010.

¹⁹ BUSCATTO; LEONTSINI e NAUDIER, op. cit.

os pesquisadores a precisar o fenômeno que deve ser explicado e a compreendê-lo ao longo de um processo histórico.

A análise, no entanto, deve ir além dos dados quantitativos. Quando olhamos para os espaços legitimadores do sistema artístico, tais como exposições, prêmios, museus, revistas especializadas e monografias, geralmente constatamos o lugar minoritário que as mulheres ocupam, reforçando o discurso da exclusão. Embora as políticas institucionais e os esforços dos pesquisadores em incluir obras de mulheres em museus, em exposições e na historiografia reflitam a ideia de que, assim, passamos a reconhecer as mulheres artistas, o reconhecimento é um processo muito mais amplo, e a presença em espaços legitimadores é apenas uma parte dele.

Como propõe Vicenç Furió²⁰, o reconhecimento artístico pode ser definido como “a consideração, socialmente construída, do prestígio, excelência ou estima que se tem por algo ou por alguém, as formas de apreciação da arte e dos artistas”²¹. Sendo fruto de um processo social no qual intervêm diversos agentes e instâncias – como pares, mercado, especialistas e o grande público –, são muitos os critérios e os juízos emitidos, o que leva à produção de valorações bastante heterogêneas, tornando os casos de unanimidade muito raros. Assim, os estudos de reconhecimento devem precisar com clareza suas fontes e abrangência. A premissa-base dos estudos sociológicos sobre reconhecimento artístico²² é a de que os valores artísticos são variáveis e relativos, mas não arbitrários; portanto, podem ser explicados. Como afirma Vicenç Furió no parágrafo de abertura de seu livro *Arte y Reputación*:

*Cuando hablamos de la reputación de los artistas o de la calidad de sus obras, nos estamos refiriendo a un tipo de apreciación que es históricamente variable, y que está condicionada por los particulares filtros personales y culturales de quienes emiten este tipo de juicios. Los criterios y los juicios cambian, pero no de manera caprichosa. Se trata de valores que se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones.*²³

Furió defende que a reputação do artista é diferente da reputação da obra, abrindo a possibilidade de se investigar tanto a construção do reconhecimento do artista quanto

²⁰ FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012, p. 13 (tradução nossa), p. 37.

²¹ Ibidem.

²² Vários autores trabalharam nessa linha, que é um dos desdobramentos dos estudos de recepção. Destaco aqui Pierre Bourdieu, Howard Becker e Nathalie Heinich. Para uma introdução ao tema e suas relações com a história da arte, ver FURIÓ, op. cit., 2012.

²³ Ibidem, p. 5.

de uma obra específica. Ele demonstra que as reputações artísticas não são lineares – elas flutuam ao longo do tempo e variam de acordo com a localidade geográfica.

Alan Bowness²⁴ propõe que a descoberta dos talentos se estrutura de forma organizada com o decorrer do tempo em “quatro círculos”. O primeiro é o dos pares, composto de artistas jovens. Nessa fase de experimentação, destacam-se aqueles que, além de demonstrar domínio das técnicas, conseguem inovar em um ambiente tanto de comunidade quanto de competitividade. No segundo, o círculo dos críticos especializados, é necessário criar uma linguagem para explicar obras e inovações, bem como compor juízos sobre a arte que não sejam absolutos, mas que se estabeleçam por meio de consenso. O terceiro se organiza em torno das atividades dos *marchands* e colecionadores. As relações entre eles e os artistas se iniciam muitas vezes por meio de laços de amizade – frequentemente colecionadores recorrem a artistas já estabelecidos de seu círculo social para que os aconselhem a respeito dos jovens talentos. O quarto círculo é o do público, que pode abarcar tanto iniciados quanto não iniciados no mundo das artes. Embora seja importante em termos numéricos, é também o mais distante dos artistas em termos espaciais e temporais.

Nathalie Heinich analisa o esquema de Bowness, dando-lhe maior complexidade. Para a autora, o modelo é interessante por conjugar dimensões espaciais, temporais e de julgamento:

En dépit de son apparente simplicité, ce modèle en cercles concentriques a l'intérêt de conjuguer trois dimensions : d'une part, la proximité spatiale par rapport à l'artiste (celui-ci peut connaître personnellement ses pairs, probablement ses spécialistes, guère son public) ; d'autre part, le passage du temps par rapport à sa vie présente (rapidité du jugement des pairs, court terme des acheteurs, moyen terme des connaisseurs, long terme voire postérité pour les simples spectateurs); enfin, l'importance pour l'artiste de la reconnaissance en question, mesurée à la compétence des juges (du quatrième au premier cercle, selon le degré d'autonomisation de son rapport à l'art).²⁵

Heinich também faz uma discussão interessante a respeito dos três modelos sociológicos de compreensão das carreiras artísticas: mediação, campo e reconhecimento. Segundo ela, a mediação, que tem como principal teórico Howard Becker²⁶, permite entender o funcionamento das redes pelas quais se organiza a produção artística, mas não

²⁴ BOWNESS, A. **The condition of success**: How modern artists rises to fame. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

²⁵ HEINICH, N. **La sociologie de l'art**. Paris: Éd. La Découverte, coll. Repères, 2001, p. 70.

²⁶ BECKER, H. **Art worlds**. Berkley: University of California Press, 1982.

a sua estruturação. A teoria de campo, que se baseia nos escritos de Pierre Bourdieu²⁷, enfoca a estruturação e a hierarquização, mas traz poucas ferramentas para compreender as associações e fronteiras entre os diferentes campos, assim como suas transformações ao longo do tempo. Já a teoria do reconhecimento conseguiria articular as duas anteriores e superar algumas fragilidades:

La théorie de la reconnaissance a le mérite d'éclairer à la fois la chaîne des médiations et l'articulation structurée ; elle relativise en outre la notion d'autonomisation », en évitant de la considérer comme une évolution inéluctable et universellement acceptée : mais, à l'opposé, elle permet de comprendre les processus d'irréversibilisation, ce que ne fait pas la notion de « médiation » tan qu'elle n'est pas spatio-temporellement construite.²⁸

Em seu livro *La Gloire de Van Gogh*, Heinich²⁹ traz contribuições fundamentais para a teoria do reconhecimento. Por meio de uma análise microsociológica, ela se propõe a compreender como um artista supostamente ignorado por seus contemporâneos consegue conquistar grande admiração na posteridade. A autora desconstrói a mitologia do artista incompreendido, mostrando que, longe de ser uma realidade, esse é o ponto de partida da lenda do artista singular, fundada também na noção religiosa de martírio. A figura de Van Gogh como herói é construída com base em suas obras, consideradas “malditas”, e também pela narrativa de uma vida sacrificial, que envolve loucura e marginalização social. Heinich demonstra que nessa construção o reconhecimento advém da reparação da injustiça cometida no passado, que se dá financeiramente; por meio da admiração do público, que realiza verdadeira peregrinação aos locais icônicos de sua vida e aos museus com suas obras; e pela empatia, que leva esse mesmo público a compartilhar de seu sofrimento e a satisfazer-se diante da injustiça reparada. A autora defende que o caso de Van Gogh é paradigmático, pois constitui uma nova forma de representação do artista, designada por ela como “regime da singularidade”, que marca a arte moderna. Compõem esse paradigma a personalização do artista, a valorização de sua singularidade e o surgimento de outras formas de valoração das obras, que não passam mais pela beleza estética, e sim pelo discurso a respeito do processo de criação.

²⁷ BOURDIEU, P. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁸ HEINICH, N. **La sociologie de l'art**. Paris: Éd. La Découverte, coll. Repères, 2001, p.71.

²⁹ HEINICH, N. **La gloire de Van Gogh**: essai d'anthropologie de l'admiration. Paris: Editions de minuit, 1991.

Com base no modelo de Bowness e nas ideias de Heinich, a socióloga Nuria Peist³⁰ submete a teoria dos círculos de reconhecimento à prova empírica. Analisando, por meio de um estudo de biografias, as trajetórias de artistas de diferentes períodos da arte moderna – impressionismo, vanguardas do início do século XX, artistas que começam a expor as obras nos anos 1940 e 1960 –, Peist corrige e aprofunda o modelo de Bowness, propondo a teoria de dois momentos de reconhecimento. O primeiro envolve os pares, os críticos, os *marchands* e os colecionistas próximos (tanto em termos espaciais como de relação). Eles integram o círculo de sociabilidade do artista e não têm grau elevado de poder legitimador porque também estão buscando o reconhecimento. Esse primeiro momento é imprescindível para que se chegue ao segundo, estruturado em torno do êxito de mercado, da entrada nos museus, do surgimento de publicações especializadas importantes e da difusão do nome do artista para o grande público.³¹

Nuria Peist demonstra que, a partir da segunda metade do século XX, o intervalo entre reconhecimento e consagração vai sendo reduzido e o apoio institucional passa a se dar quase simultaneamente. A autora levanta também a possibilidade de se chegar ao segundo momento de reconhecimento sem ter tido um mercado expressivo no primeiro. Entre os artistas que se enquadram nessa categoria, alguns levaram mais tempo para atingir a consagração do que seus contemporâneos. São aqueles considerados *a posteriori* fundadores de movimentos, como Marcel Duchamp, Louise Bourgeois e George Baselitz. Peist conclui ainda que o êxito do artista depende do êxito do sistema de arte moderna e dos movimentos em que ele está inserido.

Embora seja a ação legitimadora do segundo momento que organiza em definitivo o ingresso do artista na história, cabe aqui distinguir os conceitos de consagração e posteridade, que costumam ser frequentemente associados. Enquanto a consagração, como vimos, pode se dar tanto em vida quanto após a morte, a posteridade tem a ver com a capacidade de o nome do artista e sua obra se difundirem ao longo do tempo³². Apesar da influência de outras dimensões, como o mercado e o público, no que diz respeito à

³⁰ PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

³¹ Ana Paula Simioni tem introduzido no Brasil o debate sobre o reconhecimento artístico a partir desses três autores (Bowness, Heinich e Peist) por meio de palestras, aulas e publicações. Cf. SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018, e SIMIONI, A. P. C. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUISA, A. (Org.). **História das mulheres, histórias feministas**: Antologia. 1ª. ed. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, v. 1, p. 483-499.

³² FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el reconocimiento artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012.

posteridade, Furió acaba focando na história da arte para tratar do conceito. Analisando os artistas considerados “clássicos da arte”, com base em enciclopédias, o autor demonstra que na maior parte das vezes as reputações oscilam seguindo as narrativas legitimadas em cada período. Ele conclui que os artistas mais reputados ao longo da história da arte foram os ligados ao classicismo. No entanto, no século XX, os artistas mais valorizados são aqueles considerados inovadores, como Rembrandt, Caravaggio e Goya, o que leva Furió a lembrar que, “como sempre, o presente constrói o passado”³³.

Em sua análise, Nuria Peist³⁴ aborda as trajetórias não só de pintores europeus e norte-americanos mas também de escultores, mulheres e artistas provenientes de regiões mais “periféricas” da Europa, como Rússia e Espanha, enfatizando as tendências gerais do processo de construção do reconhecimento artístico no sistema da arte moderna, acompanhando seu desenvolvimento histórico. Diferentemente da autora, pretendemos focar nas especificidades desse processo no que diz respeito às modalidades artísticas, aos contextos geográficos e às dinâmicas de gênero, dentro de um período definido. Como se dá a construção do reconhecimento para artistas atuantes fora de centros consolidados ou em vias de consolidação, como Paris e Nova York? Como opera em outras modalidades artísticas que não a pintura, categoria privilegiada pela história da arte? Quais as diferenças impostas por esse processo para homens e mulheres, dada a parca visibilidade delas na história da arte? Essas são questões abrangentes, que norteiam nossas reflexões e delineiam uma problemática de pesquisa na qual esta tese se insere.

Compreender o reconhecimento feminino, no entanto, envolve também atentar para as assimetrias de gênero que constituem a própria noção de artista moderno. Como afirma Ana Paula Simioni, a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu e Heinich, ser artista moderno implicava “não apenas produzir um tipo específico de arte, mas de forjar uma existência distintiva, uma ‘vida de artista’ que fosse adversa, e mesmo contraposta, à rotineira existência do bom burguês”³⁵. Como demonstram diversas historiadoras da arte feminista, a noção de artista moderno é forjada por meio estereótipos de gênero masculinos, como os do boêmio, do dândi, do flâneur, ou associada a ideias de

³³ FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el reconocimiento artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012. p. 86

³⁴ PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

³⁵ SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018, p. 6.

virilidade³⁶. Isso impunha às mulheres várias dificuldades para a construção da carreira artística. Além de precisarem se desvencilhar dos vários estigmas associados ao feminino, que as colocavam às margens da vanguarda³⁷, não podiam assumir a imagem tradicional de artista moderno, pois ela estava atrelada à masculinidade. Como defende Ana Paula Simioni³⁸, o êxito feminino dependia de estratégias de negociações identitárias entre ser mulher e ser artista moderna. Tais negociações se davam por meio de construções de subjetividade por parte das criadoras ou pela representação, que podia tanto questionar quanto reproduzir estereótipos de feminilidade.³⁹

Com base nessa bibliografia, proponho compreender o processo de reconhecimento das escultoras nas décadas de 1950 e 1960 nas Bienais de São Paulo por meio de uma análise quantitativa e qualitativa. Para uma investigação particularizada a respeito optou-se por analisar as trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark, suas obras e recepção crítica, bem como a respeito do reconhecimento em diferentes localidades. Optou-se por elas porque entre as premiadas da delegação brasileira em escultura nas Bienais de São Paulo, foram as únicas que conquistaram a consagração, desfrutaram de maior internacionalização e mais espaço na imprensa e na bibliografia especializada.

Esta pesquisa pretende investigar também como as dinâmicas de gênero perpassam o campo escultórico, em particular o brasileiro. Nesse sentido, dialogamos com os trabalhos *Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*⁴⁰ e

³⁶ Gill Perry demonstra, por exemplo, a associação entre o ato sexual e a pintura efetuada pelos fauves, em que a tela é comparada ao feminino, o artista ao masculino e as tintas ao esperma. Esse tipo de associação também aparece na crítica a respeito dos trabalhos de Jackson Pollock, na década de 1950, sendo esse um tópos recorrente. Sobre as relações entre artista moderno e estereótipos e masculinidade, ver PERRY, G. *Primitivism and the 'Modern'*. HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. (Org.). **Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996; POLLOCK, G. *Modernity and Spaces of Femininity*. In: _____. **Vision and difference. feminism, femininity and the histories of art**. Londres: Routledge, 1988 e SIMIONI, A. P. C., 2018, op. cit.

³⁷ GILL, P. *In the wings of modern painting. Women artists, the fauves and the cubists. Women artists and the Parisian avant-garde*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

³⁸ SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018

³⁹ Sobre as contradições entre ser artista moderno e mulher e o impacto disso nas construções de si e na obra das artistas modernas da primeira metade do século XX, ver PERRY, G. *Primitivism and the 'Modern'*. HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. (Org.). **Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996; POLLOCK, G. *Modernity and Spaces of Femininity*. In: _____. **Vision and difference. feminism, femininity and the histories of art**. Londres: Routledge, 1988; MAYAYO, P. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid: Ediciones Catedra, 2008; SIMIONI, op. cit. e MAYAYO, P. *Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la 'invención de sí' en la vanguardia española*. **Revista Modos**, Campinas, vol 1, n. 1, 2017. <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

⁴⁰ SIMIONI, A. P. C. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

*Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*⁴¹, ambos de Ana Paula Cavalcanti Simioni, e *Intérpretes da Metrópole*, de Heloísa Pontes⁴². O primeiro discute as questões de gênero que perpassam a formação de artistas mulheres brasileiras no final do século XIX. O segundo trata da construção do reconhecimento artístico e da identidade de artista de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Regina Gomide Graz, modernistas brasileiras atuantes principalmente na primeira metade do século XX. Já o terceiro intenta mapear as dinâmicas de gênero que atravessam o campo cultural paulista da década de 1950 por meio da comparação entre mulheres intelectuais e atrizes de teatro. Esses trabalhos procuram analisar e comparar as trajetórias sociais⁴³ dessas mulheres atentando para as perspectivas de construção de carreiras, constrangimentos e transgressões. Também se propõem a compreender as maneiras pelas quais elas construíram sua reputação e autoimagem, refletindo sobre as relações entre nome, status social, prestígio, autoria e autoridade. Nossa pesquisa insere-se nesse quadro e compartilha das mesmas questões teórico-metodológicas. Partimos da premissa de que as artistas investigadas não são mulheres extraordinárias, dotadas de qualidades singulares, e sim sujeitos atuantes em uma mesma esfera de produção, o que significa lidar com coerções e oportunidades próprias do campo artístico⁴⁴. Tem como fundamento a noção de Joan Scott de que a categoria gênero é parte constitutiva das relações sociais e envolve relações de poder. Seus efeitos perpassam e impactam nossas instituições, nossas representações simbólicas, os modos pelos quais interpretamos esses símbolos e a construção de nossa identidade subjetiva.⁴⁵

Partindo dessa definição, uma história construída sob o crivo do gênero traz um olhar específico para objetos e contextos amplos, abrindo novas perspectivas. Como argumenta Sevrine Sofio⁴⁶, adotar esse conceito de gênero significa entendê-lo em uma relação entre sujeito individual e organização social. Para Sofio, olhar para as artistas

⁴¹ SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018

⁴² PONTES, H. **Intérpretes da metrópole**: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2011.

⁴³ Por trajetórias sociais esta pesquisa assim como a das autoras se baseia na noção de Pierre Bourdieu, Cf. BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

⁴⁴ Cf. BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, e SIMIONI, A. P. C., op. cit. 2008.

⁴⁵ Cf. SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, vol. 16, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990, p. 14-16.

⁴⁶ SOFIO, S. Le genre, un outil d'analyse pour les mondes de l'art. **Labrys, études féministes/estudos feministas**, 2013. Disponível em: <http://www.tanianavarrosuain.com.br/labrys/labrys23/libre/sofio.htm>. Acesso 21 ago. 2020.

mulheres por essa perspectiva de gênero significa também se distanciar delas para melhor analisá-las. Ela sublinha a necessidade de situar as mulheres artistas no quadro geral de sua época e ao longo do tempo, analisando-as em suas múltiplas identidades, não apenas de gênero, mas também geracionais, de classe social, proveniência geográfica, tipo de educação, entre outras. Atentando para as outras dimensões de poder que se inter-relacionam com as diferenças sexuais, bem como para os contextos sócio-históricos específicos, é possível fazer com que o gênero seja de fato uma “categoria de análise”, como defende Scott. Ou ainda, nas palavras de Séverine Sofio: “*un ensemble de questionnements systématiques et une incitation à penser en termes de processus – de permanences mais aussi de luttes et de hiérarchies évolutives*”.⁴⁷

O duplo objeto da tese, a trajetória das escultoras e as premiações das Bienais, nos permite tomar essa distância das trajetórias das mulheres artistas e enxergá-las em um contexto mais amplo, que envolve também os homens. Fazemos um esforço de olhar para essas escultoras não só pela sua condição de gênero, mas também de classe, de proveniência nacional, inserção no mundo das artes, atuação em uma modalidade artística específica, pertença a determinadas gerações e correntes estéticas. O emprego de métodos quantitativos e qualitativos nos possibilita atentar tanto para o contexto mais amplo quanto para as singularidades.

A mobilização da abordagem de gênero, associada à do reconhecimento artístico, permite pensar a complexidade das posições sociais⁴⁸ dessas artistas dentro de contextos sócio-históricos específicos. Nesse sentido, uma dimensão fundamental do campo artístico das décadas de 1950 e 1960 é a sua descentralização e a potente circulação internacional de obras, eventos, correntes estéticas, ideias e agentes. Esses fluxos tornam necessário compreender a construção do reconhecimento com base em múltiplas localidades, bem como atentar para interesses geopolíticos.

⁴⁷ SOFIO, S. Le genre, un outil d’analyse pour les mondes de l’art. **Labrys, études féministes/estudos feministas**, 2013. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys23/libre/sofio.htm>. Acesso 21 ago. 2020.

⁴⁸ Quando usamos os termos posições sociais e estratégias, estamos adotando a perspectiva da sociologia bourdieusiana. Cf. BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, e SIMIONI, A. P. C., op. cit. 2008.

A descentralização do campo artístico e a internacionalização dos processos de reconhecimento

Em 1983, Serge Guilbaut⁴⁹ escreveu o livro *How New York Stole the Idea of Modern Art*, no qual propunha que, a partir de 1948, Paris deixava de ser o centro das artes, dando lugar a Nova York. O autor buscava compreender, particularmente, por que o expressionismo abstrato, centrado no artista Jackson Pollock, havia se tornado a grande corrente artística promovida no período do pós-guerra. Segundo Guilbaut, essa “escola” teria no final dos anos 1940 desbancado as demais correntes e emergido como uma arte independente de Paris, propagadora dos ideais liberais norte-americanos e ao mesmo tempo de caráter internacional e universal. O triunfo do expressionismo abstrato teria significado também o êxito do imperialismo norte-americano.

Embora essa visão seja corrente nos estudos da arte do pós-guerra produzidos ao longo da década de 1970 e continue a impactar até hoje a historiografia do período⁵⁰, ela está fundamentada em um clichê recorrente no pensamento norte-americano desde o início do século XX: a ideia da decadência francesa em oposição à concepção de força e moralidade norte-americana, como bem mostra Catherine Dossin⁵¹. Essa premissa passou a ser revisada a partir dos anos 2000 por diversos estudos, que têm demonstrado ser essa uma versão muito reducionista da arte do período⁵². As críticas a Guilbaut se devem, principalmente, ao fato de ele analisar apenas uma corrente artística, o “expressionismo abstrato”, com base exclusivamente em críticas de arte, sobretudo dos norte-americanos Clement Greenberg e Harold Rosenberg, centralizando a investigação no sistema das artes de apenas duas cidades – Paris e Nova York. Esses estudos vêm delineando um

⁴⁹ GUILBAUT, S. **Comment New York vola l'idée d'art moderne**: Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1983.

⁵⁰ Além de Serge Guilbaut, os trabalhos de Irving Sandler, Dore Ashton, Max Kozloff e Eva Cockcroft também difundiram essa visão. Cf. SANDLER, I. **Triumph of American painting**: A history of abstract expressionism. New York: Praeger Publishers, 1970; KOZLOFF, M. American painting during the Cold War. **Artforum**, maio 1973, p. 43-54; ASHTON, D. **The New York School**: A cultural reckoning. Nova York: Viking Press, 1972; COCKCROFT, E. Abstract expressionism, weapon of the Cold War. **Artforum** xii.10, 1974, p. 125-133.

⁵¹ DOSSIN, C. Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art. In: _____ (ed.) **France and the visual arts since 1945**: Remapping European Postwar and Contemporary Art. Nova York/Londres: Bloomsbury visual arts, 2019. p. 1-22.

⁵² Entre eles ressaltamos: CAUTE, D. **The dancer defects**. The struggle for cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford 2003; DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s**: A Geopolitics of Western Art Worlds. Londres: Routledge, 2015, e JOYEUX-PRUNEL, B. Graphs, charts, maps: plotting the global history of modern art. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 67, p. 17-37, ago. 2017.

panorama muito mais complexo da arte do pós-guerra, descentralizado e repleto de embates e disputas que perpassam diversas vertentes artísticas e nacionalidades.

David Caute⁵³ faz uma importante revisão e correção da visão de Guilbaut, defendendo que, ao se tomar como fonte apenas a crítica e os manifestos norte-americanos e generalizar conclusões, acabou-se por datar de maneira equivocada os eventos e processos que se desenvolviam no campo artístico do período. Para Caute, a própria noção de “expressionismo abstrato” é problemática, uma vez que os artistas reunidos nesse rótulo jamais constituíram um grupo. Essa foi uma construção de determinados críticos, em particular Greenberg e Rosenberg, visando promover alguns jovens artistas. Caute demonstra que os projetos de internacionalização da arte norte-americana foram marcados pela pluralidade. Na prática, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e outros patrocinadores exportaram durante a década de 1950 uma arte norte-americana que mesclava tendências e estilos diversos. Por meio de uma análise minuciosa das exposições internacionais, o autor mostra que só a partir de 1959 o expressionismo abstrato e a arte norte-americana passaram a ser notados pelos críticos europeus e soviéticos. Aponta ainda que o interesse do departamento de cultura norte-americano nos anos 1950 era convencer os europeus de que os Estados Unidos tinham condições de fazer contribuições culturais que fossem além da cultura de massa. O MoMA estava mais empenhado em enfatizar a diversidade da pintura norte-americana do que em promover especificamente o expressionismo abstrato⁵⁴.

Essa visão é compartilhada também por Catherine Dossin⁵⁵, que ressalta ainda que havia fortes embates internos sobre o que era arte americana e o que era arte comunista. Diversos setores da sociedade estadunidense voltaram-se contra a arte moderna abstrata, chamando-a de comunista. Por isso, coube a críticos como Howard

⁵³ Cf. CAUTE, D. **The dancer defects**. The struggle for cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford 2003.

⁵⁴ Para comprovar seu argumento, o autor nos apresenta alguns exemplos de mostras realizadas na Europa e na União Soviética. Um caso muito contundente é o da Bienal de Veneza de 1954, em que a delegação norte-americana apresentou obras ligadas ao realismo social de Ben Shahn, artista lituano radicado nos Estados Unidos; ao expressionismo abstrato de Willem de Kooning; e outras vertentes estéticas. Enquanto Ben Shahn foi aplaudido pela crítica europeia, as obras de Kooning, inclusive *Woman*, foram mal recebidas tanto pela crítica francesa quanto pela italiana, que se valeram de adjetivos como tedioso, sem frescor, horrível e distorcido para caracterizá-las. Outro exemplo importante é a primeira exposição norte-americana em solo soviético, ocorrida em 1959. Nela, os Estados Unidos se apresentam ao inimigo com uma mostra composta de múltiplas correntes estéticas e apenas um quadro de expressionismo abstrato. Diferentemente do que desejava Greenberg, até o final da década de 1950 o expressionismo abstrato estava longe de ser aclamado e um sentimento antiestadunidense emergia na recepção crítica europeia. Cf. CAUTE, D., op. cit, p. 558.

⁵⁵ DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds**. Londres: Routledge, 2015, p. 38-44.

Devree e Alfred Barr sua defesa, procurando mostrar que essa corrente estética era completamente distinta do realismo socialista promovido pela União Soviética. Notavam ainda que tais ataques eram semelhantes àqueles proferidos pelos nazistas contra ela, ao denominá-la degenerada. Assim, buscando educar o público nacional, o MoMA promoveu exposições circulantes de arte moderna nos Estados Unidos com o intuito de definir a arte abstrata como expressão da liberdade individual e, portanto, anticomunista.

Ampliando a visão da arte do pós-guerra, Dossin⁵⁶ aponta não ser possível usar as lentes criadas para compreender a arte produzida em Nova York para interpretar a de outras regiões do mundo sob o risco de incompreensão e distorção. Como mostra a autora, no pós-guerra e sobretudo no final da década de 1950 e ao longo dos anos 1960 despontam narrativas de história da arte moderna em diferentes países, diversas e conflitantes, o que demonstra que o local impacta as visões sobre a história da arte internacional. Como demonstram Dossin e Joyeux-Prunel⁵⁷, escritos historiográficos, museus e exposições podem reforçar ou desconstruir identidades imaginadas e envolvem relações de poder. Para a autora, a arte não pode ser separada dos contextos e disputas geopolíticas e simbólicas travadas, especialmente no período do pós-guerra.

Essa ideia também é defendida por Andrea Giunta⁵⁸, que se propõe a mapear os diferentes significados dos projetos de internacionalização norte-americanos e argentinos, buscando analisar os conflitos, as diferentes articulações e representações de poder que atravessavam o campo artístico latino-americano do período e, assim, considerando as relações entre desenvolvimento econômico, sociedade e arte. Para a autora, é central compreender o internacionalismo porque

Los distintos usos y significados que se asignaron a esta palabra clave (o keyword en términos de Raymond Williams) permiten comprender algunas de las formas que las relaciones culturales entre centro y periferia asumieron en el campo artístico latinoamericano durante los años sesenta. Al examinar el campo semántico de este término en el contexto de la crítica norteamericana del arte latinoamericana durante el período que analizamos, las prácticas discursivas que se articularon en torno al concepto de internacionalismo y la diseminación de sus significados, podemos ver cómo fue configurándose la perspectiva norteamericana a respecto del arte latinoamericano y qué papel desempeñaron las artes visuales en

⁵⁶ DOSSIN, C. Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art. In:_(ed.) **France and the visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art**. Nova York/Londres: Bloomsbury visual arts, 2019. p. 1-22.

⁵⁷ DOSSIN, C. ; JOYEUX-PRUNEL, B. Introduction: Arts, Spaces, Identities. **Artl@s Bulletin** 2, nº 1, 2013, Artigo 1.

⁵⁸ GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

*el mapa del poder cultural de Occidente en un momento en el que, después de la revolución cubana, Latinoamérica entraba a la historia mundial como un espacio atravesado por conflictos que repercutían en la dinámica del poder internacional. En este contexto, un concepto como el de internacionalismo constituyó una noción productiva y densa de articulación del discurso colonial en relación con el arte contemporáneo, y llegó a convertirse en un lugar desde el cual era posible comprender cómo se producía la construcción imaginaria de Latinoamérica, en su locus de enunciación. Las disputas trabadas en torno a la definición y a la aplicación de este término permiten analizar su uso instrumental y considerarlo una de las estrategias del discurso colonial. Entendido como un lugar epistemológico, permite también introducirse en los desplazamientos y las reconfiguraciones de las relaciones de poder en el campo artístico internacional durante los años sesenta.*⁵⁹

Entendemos, portanto, que o reconhecimento de artistas, obras e correntes estéticas deve ser compreendido dentro dessas várias narrativas e projetos de internacionalização que estavam sendo engendrados localmente, considerando as negociações, acomodações e lutas travadas entre eles. Outro estudo com o qual dialogamos fortemente no que se refere a reconhecimento artístico e trânsitos internacionais é o de Isabel Plante⁶⁰ sobre os itinerários de artistas e críticos entre Paris e Buenos Aires nos anos 1960. De acordo com a autora, está entre os objetivos de seu trabalho “(...) estudiar ciertos episodios relevantes en términos de consagración artística y de crítica institucional que posibilitaran el análisis de su obra y trayectorias en relación con una inscripción local e internacional, cultural y política al mismo tiempo”.⁶¹ Plante analisa também o imaginário de América Latina que emergia diante da crise do processo de modernização francesa, atentando em particular para o papel da cidade de Buenos Aires. À luz desses trânsitos, ela faz tanto uma revisão da arte argentina do período quanto das ideias de centro e periferia.

Autores como Caute⁶², Dossin⁶³, Giunta⁶⁴ e Plante⁶⁵ nos alertam para o fato de que não é mais possível adotar perspectivas que endossem o imperialismo cultural norte-

⁵⁹ GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015., p. 240.

⁶⁰ PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

⁶¹ Ibidem, p. 12.

⁶² CAUTE, D. **The dancer defects**. The struggle for cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford 2003.

⁶³ DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds**. Londres: Routledge, 2015.

⁶⁴ GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

⁶⁵ PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

americano sem levar em conta as resistências e os projetos periféricos. Apontam também como é redutor pressupor que o simples protagonismo de centros artísticos, como Estados Unidos e França, seja capaz de provocar deslocamentos e o interesse de agentes das regiões periféricas. Os autores defendem que os projetos de internacionalização do período eram múltiplos, se encaminharam em sentidos diversos e foram se transformando ao longo do tempo devido não só aos próprios sucessos ou fracassos mas também às condições econômicas, sociais e geopolíticas.⁶⁶

Dialogamos com esses trabalhos por eles demonstrarem como o reconhecimento de determinados artistas se associa à promoção de vertentes estéticas, narrativas, imaginários, projetos de internacionalização e interesses geopolíticos específicos, que constituem campos de lutas, negociações e resistências que ultrapassam fronteiras nacionais. Eles também servem de estímulo à nossa pesquisa na medida em que articulam com maestria campo cultural e político e inter cruzam políticas culturais, interpretações críticas, trajetórias de artistas, análise de obras e estudo de exposições, em um esforço contínuo de alternância do olhar entre esferas locais e globais.⁶⁷

Visando articular essas dimensões, nos valem da abordagem de Béatrice Joyeux-Prunel⁶⁸, que propõe repensar a história da arte moderna por meio da utilização de ferramentas como gráficos, tabelas e cartografias. A autora defende que a análise quantitativa, combinada com métodos tradicionais da história da arte, como os enfoques nacional, biográfico e formalista, pode levar a novas formas de pensar a arte, desconstruindo hierarquias entre centros e periferias e colocando em relevo as formas de circulação das obras, dos agentes e dos movimentos estilísticos. Fontes fundamentais para a produção dessa história transacional são os catálogos de exposições e os jornais, por permitirem uma análise comparativa e mais distante em termos geográficos e temporais. Essas duas fontes também foram centrais para esta tese. Além delas, mobilizamos documentos de arquivos, tais como atas de premiação, relatórios institucionais e cartas.

⁶⁶ Entramos em contato com os autores aqui citados (Caute, Giunta e Plante) graças à disciplina *Trânsitos e exílios: artistas brasileiros nos Estados Unidos durante a ditadura militar*, ministrada pela professora Dária Jaremtchuk, que faz um instigante panorama das relações entre o campo artístico norte-americano e sul-americano das décadas de 1950 e 1960.

⁶⁷ Além dos autores citados, dialogamos com os trabalhos de Béatrice Joyeux-Prunel, Fátima Morethy Couto, Ana Gonçalves Magalhães e Viviana Usubiaga, que também olham para o sistema artístico do período a partir de perspectivas descentralizadas, que levam em conta os trânsitos internacionais e as múltiplas disputas estéticas, simbólicas e geopolíticas. Mobilizaremos esses trabalhos ao longo da tese.

⁶⁸ JOYEUX-PRUNEL, B. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, agosto 2017, p. 17-37. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137552>. Acesso 30 abr. 2018.

Visitamos vários arquivos e bibliotecas⁶⁹, sendo os principais o da Fundação Bienal de São Paulo, o do MAM do Rio de Janeiro, o Arquivo Jayme Maurício, pertencente ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, os Archives de la Critique d'Art, em Rennes, o A.S.A.C., da Fundação Bienal de Veneza, em Porto Maghera, e as bibliotecas do INHA e Kandinsky, em Paris.⁷⁰

Inspirada no livro *Méditerranée*, de Fernand Braudel, Joyeux-Prunel propõe uma abordagem em três escalas: a primeira, de âmbito global, de natureza quantitativa; a segunda, intermediária, focada na análise da circulação de grupos sociais; e a terceira, alinhada à micro-história, voltada para a investigação das trajetórias individuais e das obras. Seguindo a proposição da autora, esta tese se estrutura também em três escalas. Na primeira, mais abrangente, viso analisar de modo comparativo e quantitativo as premiações das Bienais de São Paulo e Paris no período de 1951 a 1967, dando ênfase às dimensões de nacionalidade e de gênero dos laureados. Na segunda escala, intermediária, investigo as trajetórias das escultoras premiadas nessas Bienais, tentando compreender de que modo a premiação auxilia ou não na projeção de suas carreiras ou na consolidação do seu reconhecimento em termos locais e internacionais. Na terceira, a microescala, o foco recai sobre as trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark, algumas de suas obras e a recepção crítica. Procuro refletir sobre o ingresso delas no mundo artístico, a construção de suas identidades como artistas e as diversas estratégias adotadas para a construção de reconhecimento, com especial atenção para as exposições realizadas, a recepção crítica, a circulação internacional e as redes de contato constituídas.

Esta tese é, portanto, um convite para repensar e construir histórias complexas e múltiplas a respeito da escultura e das Bienais à luz da contribuição das mulheres e de seus trânsitos internacionais.

⁶⁹ Para uma lista das instituições consultadas, ver p. 16.

⁷⁰ A investigação nas instituições europeias se deu no primeiro semestre de 2019, durante minha Bolsa de Estágio de Pesquisa – BEPE, realizada com o grupo de pesquisa Artl@s, supervisionado pela professora Béatrice Joyeux-Prunel, na época ligada à École Normale Supérieure, Rue d'Ulm, em Paris.

Capítulo 1. Mulheres e Bienais: cartografias do reconhecimento

Figura 1.1. Guerrilla Girls, *Benvenuti alla Biennale Femminista*, 2005, poster. COPYRIGHT © 1985-2020 GUERRILLA GIRLS⁷¹

O provocativo pôster do coletivo Guerrilla Girls *Benvenuti alla Biennale Femminista* foi exposto na 51ª edição da Bienal de Veneza, em 2005. Pela primeira vez o evento contava com *curadoras* – as espanholas Rosa Martinez e María de Corral – e,

⁷¹ Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/20042005-projects/2ml4aoc99irkb4x6zxn8sb7rcind6b>

talvez por essa razão, tenha trazido um número expressivo de mulheres artistas, tendo sido rotulado pela imprensa internacional de “Bienal feminista”. Todavia, como nota Claudia Fazzolari,

(...) Pode-se questionar que a reunião das criadoras por si não respondesse por uma ocupação feminista não fosse pelo cuidadoso critério que assinalava consciência de um forte componente ativista em propostas que incluíram a participação do coletivo Guerrilla Girls, de Pilar Albarracín, de Gatha Amer, de Regina José Galindo, de Cristina García Roderó, de Mona Hatoum, de Maria Teresa Hincapié de Zuluaga, de Runa Islam entre muitas outras criadoras consagradas participantes na edição.⁷²

É justamente esse rótulo de “feminista”, atribuído ao evento, que o Guerrilla Girls questiona ao estampar no pôster dados referentes à participação feminina não apenas da 51ª edição mas de toda a história da Bienal de Veneza. Como informa um dos cartazes do pôster, nem mesmo a chamada “Bienal Feminista” atingiu equidade na distribuição de artistas mulheres e homens: *“38% women artists in the curated group shows! Who cares that so many national pavilions are only showing men!”*. A presença pífia das mulheres ao longo das 100 primeiras edições do evento também é assinalada pela imagem, com as frases: *“Percentage of woman artists in the first biennale, 1895: 2.4%”*; *“Percentage of woman artists a century late, 1995: 9%”*; e *“Before 1980, the highest percentage of women artists in any one biennale was 12%”*. Para além das assimetrias de gênero, o coletivo chama a atenção também para as disparidades geográficas, ao revelar nos cartazes a baixa representatividade do continente africano e, fato interessante para esta pesquisa, ao constatar que a América Latina concentra uma representação feminina de destaque, acima de qualquer outra região.

Indubitavelmente, as mulheres estão pouco representadas em Veneza, que, como se sabe, foi a primeira Bienal do mundo, além de ser a que detém maior poder de consagração de seus expositores, ao menos durante as décadas de 1950 e 1960. Vale ressaltar que justamente durante esse período nenhuma mulher escultora foi premiada no evento. Trata-se de algo crucial, vale perguntar se essa impressionante assimetria de gêneros acomete apenas a Bienal de Veneza ou está presente em outros eventos similares no mesmo período?

⁷² FAZZOLARI, C. A Bienal de Veneza em edições sintomáticas: l’esperienza dell’arte/sempe un po’ più lontano e illuminazioni. In: **25º Encontro da ANPAP. Arte: seus espaços e/em nosso tempo**. De 26 a 30 de setembro de 2016, p. 2300-2314.

De acordo com a investigação de Tálisson Melo⁷³, até 1948 houve apenas três eventos no mundo que se enquadrariam numa tipologia das Bienais, conforme as concebemos contemporaneamente, “tipo de evento internacional de larga-escala, temporário e de manifestação transnacional que se instala em uma cidade ou região através de um ou vários locais comissionados para sediar exposições de obras de arte modernas e contemporâneas produzidas em diferentes países”⁷⁴. Dois eram na Itália, a Bienal de Veneza, fundada em 1895, e a Bienal de Monza, voltada para arquitetura e arte decorativa que inaugurou em 1923 e posteriormente se tornou a Trienal de Milão; e um nos Estados Unidos, o Pittsburgh’s Carnegie Annual Prize, estabelecido nos Estados Unidos em 1896. Na década de 1950, surgem as Bienais de São Paulo (1951), Tóquio (1952) e Alexandria (1955) descentralizando um pouco esse universo e trazendo visibilidade para a América Latina, Ásia e Oriente Médio. Ao mesmo tempo, são criadas mais cinco Bienais na Europa⁷⁵, fazendo com que o número desses eventos mais do que dobre, passando a 13. Na década de 1960, mais sete Bienais surgem na Europa, América Latina e Ásia⁷⁶. Esse aumento significativo do número de Bienais nas décadas de 1950 e 1960 reforça a ideia de que o sistema das artes do período passava por um processo de internacionalização.

Por Bienais entende-se um tipo de modelo de exposição em larga escala, temporário e de caráter internacional, que teve como origem as feiras universais ocorridas ao longo do século XIX. De acordo com a definição de Caroline Jones⁷⁷, as Bienais são realizadas por localidades – em geral centros cosmopolitas que desejam trazer para a região visibilidade internacional e turismo –, que convidam uma comunidade de agentes do sistema artístico de diferentes partes do globo para participar do evento e comportam a promessa de trazer ao público uma imagem do mundo das artes geralmente dominada pela visão euro-americana. Tanto as Bienais quanto as Feiras Universais atraem uma

⁷³ MELLO, T. Produção e distribuição por uma comunicabilidade: bienais internacionais de arte contemporânea. In: **Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: Artista e Sociedade**. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

⁷⁴ Ibidem, p. 2-3.

⁷⁵ São elas: a Bienal Hispano-americana de Arte, realizada em Madri, que teve apenas três edições (1951-1956); a Documenta de Kassel, criada na Alemanha, e a Bienal de Artes Gráficas de Ljubljana, na Eslovênia, ambas surgem em 1955; a Bienal Internacional de Escultura em Carrara, Itália (1957); e a Bienal de Paris, França (1959).

⁷⁶ Entre elas estão a Bienal de Lausanne (1962), o Premio di Tela (1965) e a Bienal de Córdoba (1968), ambos realizados na Argentina, e a Bienal de Arte de Pontevedra, Espanha (1969).

⁷⁷ JONES, C. A. “Biennial Culture: A Longer History”. In: FILIPOVIC, E.; HAL, M.; e ØVSTEBØ, S. (Eds.). **The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**. Bergen: Kunsthall Bergen, 2010.

grande quantidade de público, superior ao que as exposições costumam tradicionalmente congregar. Jones lembra ainda que as Bienais são eventos que, pela força da cultura e do discurso, equilibram a geopolítica internacional e por isso são objetos que permitem investigar questões políticas e de poder. Caroline Jones propõe que as Bienais têm tanto componentes internacionais/universais quanto nacionais/locais e que a replicação do modelo veneziano no pós-guerra implica também sua própria transformação, adequando-se aos contextos e necessidades locais⁷⁸.

Para Simon Sheikh⁷⁹, as Bienais se apresentam como um circuito internacional de comunicações, exibições e articulações e, como tal, são lugares de produção de significados, histórias e conexões, nos quais o universal sempre diz respeito a um contexto particular e onde as noções de universalidade competem entre si. Ao mesmo tempo constituem sistemas parcialmente regulados, informais e rizomáticos, paradoxalmente hierárquicos e competitivos, em que se designam também centros e periferias.

Como vimos na introdução desta tese, pesquisas vêm defendendo que o período do pós-guerra é caracterizado pela emergência de vários países na cena da arte global, opondo-se à versão legitimada⁸⁰ até então de que esse mundo se organizava apenas em torno de dois centros, França e Estados Unidos, os quais disputariam a hegemonia cultural. Esses estudos⁸¹ demonstram que cidades frequentemente consideradas periféricas, como São Paulo, Buenos Aires e Tóquio, organizavam Bienais e entravam no mapa das artes como pontos importantes de circulação. Alguns deles apontam ainda para a necessidade de escrever uma história espacial e temporal da arte moderna do pós-guerra

⁷⁸ JONES, C. A. **The global work of art: World's fairs, biennials, and the aesthetics of experience**. Chicago: University of Chicago press, 2017.

⁷⁹ SHEIKH, S. Marks of Distinction, Vectors of Possibility Questions for the Biennial. In: SEIJDEL, J. e MELIS, L. (Eds.). **The art biennial as a global phenomenon**. Strategies in Neo-Political. Times Rotterdam: NAI publishers, 2006.

⁸⁰ A ideia de um declínio de Paris e a emergência de Nova York como centro das artes no pós-guerra foi propagada por vários estudos nas décadas de 1970 e 1980, sendo o mais difundido deles *How New York Stole the Idea of Modern Art*, de Serge Guilbault (1983). No entanto, pesquisas mais recentes sobre arte norte-americana do período têm demonstrado a fragilidade dessa teoria, que se baseia substancialmente em textos de críticos norte-americanos. Cf. CAUTE, D. **The dancer defects**. The struggle for Cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford 2003; e DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s**: A geopolitics of western art worlds. Londres: Routledge, 2015.

⁸¹ Cf. ARRUDA, M. A. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: EDUSP, 2015; GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008; PLANTE, I. **Argentinos de Paris**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013; e JOYEUX-PRUNEL, B. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, agosto 2017, p. 17-37. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137552>. Acesso em 30 abril 2018.

que permita descolonizar as grandes narrativas canônicas da história da arte, focando na importância da circulação internacional para a construção de reputações artísticas⁸².

Assim, propomos que as Bienais podem ser um excelente objeto para analisar as diversas narrativas e cartografias políticas e estéticas que estão sendo configuradas no período do pós-guerra e como elas são impactadas pelas dinâmicas de gênero. Neste capítulo, iremos investigar as premiações das Bienais de São Paulo e Paris, ambas produzidas em diálogo com a Bienal de Veneza e como alternativas a ela. A Bienal de São Paulo, situada na América do Sul, região que, apesar de ser considerada periférica⁸³ no sistema das artes, ganhava visibilidade no período do pós-guerra; a segunda, localizada em um território historicamente compreendido como central, mas realizada com o intuito de ser inovadora, aberta à juventude e à diversidade de experimentações estéticas.

Neste capítulo, nossa intenção é compreender quais são os mapas das artes que os prêmios dessas duas Bienais configuram entre 1951 e 1967 e que lugar as mulheres ocupam nessas cartografias. Pretendemos responder às seguintes questões: quais regiões do mundo adquiriram maior visibilidade nesses eventos, a partir das premiações obtidas por membros de suas delegações? Quais foram as artistas mulheres que obtiveram prêmios? A que delegações pertenciam? Os prêmios por elas obtidos foram mais frequentes em certas modalidades artísticas? Nesse sentido, o presente trabalho parte da observação das assimetrias mais gerais, particularmente a respeito de duas variáveis, a saber, gênero e nacionalidade, para depois adentrar as escalas menores, tais como a análise das trajetórias que nos permitirão entender como se configuram os processos de reconhecimento e de exclusão das artistas laureadas nas Bienais de São Paulo e Paris. Como se verá, na medida em que o trabalho caminha, as escultoras tornam-se o ponto central porque nas décadas de 1950 e 1960 muitas delas realizaram produções potentes e inovadoras, obtendo reconhecimento e até mesmo a consagração. A Bienal de São Paulo, em particular, desempenhou papel fundamental nesse processo, auxiliando as premiadas em escultura tanto nas categorias nacionais quanto internacionais a difundir seu nome e obter êxito, seja a nível nacional, seja a nível internacional.

⁸²JOYEUX-PRUNEL, B. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, agosto 2017, p. 17-37. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137552>. Acesso em 30 abril 2018.

⁸³ Nesta tese, entendemos as categorias de centro e periferia como conceitos relacionais e mutáveis, que dependem da localidade e do objeto que estamos investigando, e, portanto, sua definição é sempre contextual. Embora essa terminologia tenha sido criticada, preferimos ela a outras utilizadas pela bibliografia recente como norte/sul e zonas de silêncio, que a nosso ver atenuam as assimetrias de poder existentes.

1.1. As Bienais de artes plásticas de São Paulo (1951-1965) e Paris (1959-1967)

A Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame do Trianon veio dar aos artistas brasileiros. A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos. Pararam nos arredores de 1920. (Em outras crônicas voltaremos ao assunto, de capital importância) Essa mesma lição servirá também às artes dos países continentais. Até mesmo os Estados Unidos, onde confluem com uma violência inaudita o novo e o velho, o presente e o passado, o que é morto e o que está nascendo, as mistificações de um Peter Blume e as pesquisas honestas e severas de um Pollock, de uma David Hare. A Bienal paulista lhes poderá trazer, pois, uma mensagem de coerência e de enobrecimento do moderno pelo estilo, coisa de que os americanos estão muito precisados.

Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza.

(...) Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzu. A América reconhece melhor o futuro – que está com Taüber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.⁸⁴

Em 20 de outubro de 1951 é inaugurada em um pavilhão adaptado na esplanada do Trianon, situado na Avenida Paulista, a I Bienal de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo. As entusiasmadas palavras do crítico Mário Pedrosa⁸⁵, escritas ao calor da primeira edição, evocam a descentralização do sistema artístico que ocorria no contexto do pós-guerra e a, suposta, “entrada das Américas no mapa das artes”. Elas expõem as expectativas dos agentes envolvidos nesse projeto, de que, por ser a primeira Bienal localizada fora dos grandes centros da arte, situados até então na Europa, o evento pudesse reconhecer melhor as inovações e apontar novos caminhos para a arte moderna em uma perspectiva mais mundial. A ideia evocada por Pedrosa – de uma Europa em sua

⁸⁴ PEDROSA, M. A Primeira Bienal I. *Jornal do Brasil*, 27 de outubro de 1951 In: _____. AMARAL, Aracy (org). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 42.

⁸⁵ Para além de crítico de arte, Mário Pedrosa também foi diretor-geral das Bienais de São Paulo de 1961 a 1963; diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo durante a década de 1960 e participou do júri das Bienais de São Paulo e Paris. Exerceu também papel de intermediário, auxiliando na organização das Bienais de São Paulo e sendo um elo importante nos contatos entre as instituições e artistas brasileiros e agentes de redes artísticas internacionais. Dada sua relevância, ele será mencionado diversas vezes ao longo da tese.

velhice e de uma América que vislumbrava o futuro – adquiria profundo significado naquele momento, em que, por um lado, os diversos países europeus se voltavam em esforços para enterrar o passado; e, por outro, a América se imbuía da missão de construir um futuro⁸⁶.

Essa centralidade da América estava diretamente associada ao contexto criado pelo fim da II Guerra Mundial, em 1945. Ao longo das décadas de 1950 e 1960 os Estados Unidos passam a ocupar uma posição privilegiada no sistema artístico mundial. Essa emergência está associada ao poder econômico e político que o país alcançou ao longo da segunda metade do século XX e a importância que a cultura assume nas disputas de poder do pós-guerra. Devido ao contexto da Guerra Fria, o país buscou expandir seus ideais civilizatórios como valores universais e para isso valeu-se de diversas estratégias, entre elas a promoção de exposições em países europeus, a criação de instituições destinadas a promoção da língua, das artes e da cultura norte-americana, bem como a realização de congressos e publicações. Durante as décadas de 1940 e 1950, esses projetos tinham como alvo a Europa. Com a Revolução Cubana em 1959, a conjuntura política se altera, mudando o foco das preocupações norte-americanas e a América Latina passa a ser também objeto desses projetos de internacionalização. A intenção era, por um lado, evitar a expansão dos ideais socialistas na região e, por outro, reverter a imagem negativa dos Estados Unidos entre países vizinhos⁸⁷. Dária Jaremtchuk⁸⁸ demonstra que durante os anos de 1960 e 1970 os Estados Unidos implementaram um conjunto de “políticas de atração” voltado para a arte brasileira que consistia na concessão de bolsas, prêmios viagens, intercâmbios e implantação de instituições que visavam a promoção da língua e cultura norte-americanas.

Por outro lado, Catherine Dossin⁸⁹ demonstra que o cenário político, social e artístico europeu do pós-guerra era bastante diverso e nada coeso. A guerra tinha afetado

⁸⁶ “The division was particularly acute between the United States and Europe. To a certain extent, Western European countries were united by the burden of their past: while Germany had to carry the weight of its Nazi heritage and Italy that of its fascist years, France and England were encumbered by that of their former grandeur, and Belgium could not escape the lumbering issue of its origins and identity. On the other side of the Atlantic Ocean, the United States seemed in contrast resolutely turned towards the future—a future that it came to symbolize for the Europeans, but a future to which they still had no access.” DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s**: A geopolitics of western art worlds. Londres: Routledge, 2015, p. 44-45.

⁸⁷ Cf. JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>. Acesso em 5 nov. 2017.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ DOSSIN, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s**: A geopolitics of western art worlds. Londres: Routledge, 2015.

países como Alemanha, Itália, França e Bélgica de modos diferentes e cada um deles tinha projetos de internacionalização voltados para promoção de seu país por meio das artes com objetivos distintos. No caso da Itália, em particular, ela se encontrava menos devastada do que a Alemanha, pois não tinha sido ocupada nem perdido a soberania. Imperava um clima de esperança, já que a ideia difundida era de que o país havia se libertado da ditadura fascista e poderia gozar da democracia. Nesse contexto, a retomada das Bienais de Veneza em 1948, após a última edição ter sido realizada em 1942 sob ideologia fascistas, tinha profundas relações com a imagem que a Itália almejava construir de si internacionalmente. Era uma forma bastante eficaz de quebrar seu isolamento produzido pelos anos de fascismo e entrar em contato com a produção dos outros países europeus e dos Estados Unidos.⁹⁰

Mas as elites sul-americanas e a brasileira, em particular, também possuíam seus próprios projetos de internacionalização, nos quais as artes também tinham papel central. A ideia repercutida por Pedrosa, animava, de modo geral, os projetos de modernização das elites paulistanas e as dinâmicas culturais da cidade nos anos 1950. Como afirma Maria Arminda Arruda:

A cultura constitui-se terreno privilegiado do estabelecimento de distinções, seja porque permite contornar as situações de descenso social, seja porque serve como área suplementar para a cristalização de prestígios recentes. A ruptura com o passado – que não se realizou univocamente – exigia ao mesmo tempo a criação de novas matrizes identificadoras. De modo explícito, é possível afirmar que as identidades então gestadas ligavam-se aos problemas de uma sociedade que reequacionava sua relação com o passado, buscando projetar o futuro. A construção do futuro, posto que imaginado pelos sujeitos presentes, parece mais verossímil, mais realista, ao passo que o antes produzido passa a soar descompassado, como algo inadequado, passado.⁹¹

Assim, as Bienais de São Paulo representavam, de alguma forma, as expectativas a respeito desse futuro imaginado pelas elites artísticas, políticas e econômicas da cidade. Tratava-se ainda da consolidação de um processo de modernização econômica, social e cultural ocorrido ao longo das décadas de 1940 e 1950 no país, e mais especificamente na cidade em questão, como já bem pontuaram Arminda e Sérgio Miceli⁹².

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ ARRUDA, M. A. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: EDUSP, 2015. p. 63.

⁹² Ibidem e MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Na esfera política, nas primeiras décadas do século XX, as oligarquias paulistas vinham se revezando no governo federal com as mineiras, mas acabaram amargando diversas derrotas, que as escamotearam do poder. Em 1930, oligarquias dissidentes, voltadas para o mercado interno, provenientes do Rio Grande do Sul, e certas facções das oligarquias nordestinas, dos movimentos oposicionistas de São Paulo e Minas Gerais e grupos tenentistas deflagraram um conflito armado e tomaram o governo do país, que passou a ser presidido provisoriamente por Getúlio Vargas. O novo presidente, na tentativa de minar as bases políticas das oligarquias paulistas, nomeou para o estado de São Paulo “interventores” militares sem vínculo com elas, estimulando a criação de partidos que pudessem vir a substituir as elites tradicionais. As oligarquias paulistas reagiram compondo uma frente única com propostas constitucionalistas, que ganharam o apoio de profissionais liberais do estado. Em 1932, essa frente desencadeou uma rebelião armada contra as forças vitoriosas que acabou fracassando. Tentou-se então recuperar o poder por vias eleitorais, formando a chapa única São Paulo Unido, que obteve a maioria dos votos nas eleições de 1933 e 1934 para a composição da Assembleia Constituinte Nacional.⁹³ Todavia, com a instalação do regime ditatorial varguista em 1937, as tentativas paulistas de recuperar o poder foram completamente dissolvidas. De acordo com Sérgio Miceli⁹⁴, os dirigentes paulistas atribuíram seus fracassos à carência de quadros especializados voltados para postos políticos e culturais e começaram a investir nesses setores, criando a Escola de Sociologia e Política, em 1933, a Universidade de São Paulo no ano seguinte e o Departamento Municipal de Cultura, em 1935.

Até o fim da década de 1930, São Paulo foi palco de um crescimento vertiginoso nutrido, em grande parte, por um intenso fluxo imigratório. A população do estado nesse período era composta de 18% de imigrantes, em grande parte provenientes da Europa latina (Itália, Espanha), mas também do Japão, Líbano, da Síria, Armênia e Alemanha, além de uma parcela significativa de judeus, advindos em grande parte do Leste Europeu. Entre 1941 e 1944 ocorreu uma forte migração para o estado de outras regiões do país, principalmente de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Ceará e Sergipe, incrementando o adensamento populacional.⁹⁵ Em termos econômicos, a década de 1930 é considerada um marco do processo de industrialização no Brasil e São Paulo

⁹³ Panorama realizado com base em MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Cf. ARRUDA, M. A. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: EDUSP, 2015.

desempenha um papel central, por ser um dos principais centros industriais em formação do país. Apesar das oscilações na indústria impactada pela depressão econômica de 1929 e pela desvalorização da moeda nacional, o mercado interno crescia por conta dos processos de urbanização e industrialização, que estavam relacionados com a substituição de importações que tinha tido início com o governo de Getúlio Vargas. Na década seguinte, a economia paulista retoma o processo de crescimento industrial e fortalecimento do mercado interno⁹⁶. Com o fim da Segunda Guerra, o governo facilitou a entrada de capital estrangeiro, com o intuito de atrair empresas e indústrias voltadas para bens de consumo. Esse cenário faz com que imigrantes ligados aos ramos industriais consigam se estabelecer na cidade, compondo uma nova elite, o que não significava o descenso das elites tradicionais, mas uma acomodação, que resultava muitas vezes da fusão das novas e velhas elites via relações de casamento.

Assim, tanto a burguesia decadente quanto os imigrantes que haviam ascendido economicamente viram na expansão cultural uma forma de assegurar seu prestígio, seguindo carreiras culturais ou promovendo o mecenato. No final da década de 1940, esse mecenato, de caráter civilizador e voltado para o futuro, empregou esforços na criação de instituições que passaram a ditar as dinâmicas da vida cultural e artística. Entre 1944 e 1949 foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (Masp), a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, frutos da iniciativa privada, de um migrante e de um imigrante. Os dois primeiros eram projetos do magnata das comunicações no Brasil Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*, que reunia diversos jornais e emissoras de rádio, e os três últimos do empresário industrial italiano Francisco Matarazzo Sobrinho⁹⁷. Os jornais tornaram-se os maiores difusores das iniciativas culturais durante as décadas de 1930 e 1940, com a criação dos cadernos de cultura. Ao mesmo tempo eram lançadas revistas especializadas em arte e cultura, como a *Habitat* e *Anhembi*. Em 1950, surgiu a TV Tupi, primeiro canal de televisão do Brasil, outro empreendimento de Assis Chateaubriand. Essa expansão da atividade jornalística foi

⁹⁶ Panorama econômico baseado em: SOUZA, F. O. N. **Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: doi:10.11606/D.31.2020.tde-09032020-103736. Acesso em 1 set. 2020.

⁹⁷ Além de Francisco Matarazzo Sobrinho, um outro empresário do ramo industrial que desempenhou papel importante no mecenato das artes em São Paulo nesse período foi Isai Leirner. Sobre ele ver: SOUZA, op. cit.

acompanhada por um processo de desenvolvimento e profissionalização da crítica de arte.⁹⁸

O MAM de São Paulo foi fundado em 1948 por Matarazzo Sobrinho, sua esposa – a mecenas Yolanda Penteado – e mais 68 sócios. Dentre esses faziam parte artistas, arquitetos e empresários. O objetivo geral maior era o de colocar o público em contato com a arte produzida no exterior. Como já bem demonstrou Ana Magalhães⁹⁹, esse intuito se deixa ver na coleção inicial composta pelo casal, dedicada à arte moderna italiana do período do “retorno à ordem”. A análise de Annateresa Fabris¹⁰⁰ revela que o núcleo inicial comportava a arte moderna atrelada à Escola de Paris, em especial para as vertentes cubistas, fauvistas e de abstração lírica e geométrica, adquiridas pelo artista italiano Alberto Magnelli. Havia ainda um núcleo abstrato com trabalhos de Jean Arp e Kandinsky, algumas obras de pintores norte-americanos e um dos móveis de Alexander Calder, doados pelo empresário norte-americano Nelson Rockefeller. Posteriormente, Matarazzo também adquiriu obras de artistas modernistas brasileiros e estrangeiros residentes no país, de caráter realista ou em diálogo com a tradição clássica¹⁰¹. No entanto, foi em 1951, com a fundação das Bienais de artes plásticas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que o MAM de fato colocou a produção brasileira em franco diálogo com o sistema das artes internacional. Além de trazer diversas vertentes estéticas produzidas no exterior, o evento auxiliou na construção e na inserção de atores e instituições brasileiras em uma rede que incluía críticos, artistas, diplomatas e diretores de museus de abrangência internacional, possibilitando intercâmbios e visibilidade.¹⁰²

Nesse período também se desenvolve um mercado de arte nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Entre o final da década de 1950 e início da de 1960 diversas galerias abriram as portas – São Luiz (1958), Astreia (1959), Bonino (1960), Petite Galerie (1960),

⁹⁸ Cf. ARRUDA, op. cit; NEVES, J. Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: editora SENAC, 2012.

⁹⁹ MAGALHAES, A. G. **Classicismo moderno**: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. 1. ed. São Paulo: Alameda Cas Editorial / FAPESP, 2016.

¹⁰⁰ Panorama realizado com base em: FABRIS, A. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 14-89. (Catálogo de exposição)

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² É o que defendemos nesta tese, em diálogo com outros pesquisadores como Couto e Magalhães. Cf. COUTO, M. F. M. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **CAIANA**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA. 1º semestre 2017 e MAGALHAES, A. G. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. IV, p. 112-128, 2015.

Atrium (1961), Mirante das Artes (1964) e Selearte (1964) –, grande parte delas comandada por europeus que haviam fixado residência no país durante a Segunda Guerra. Até o início da década de 1960, a clientela dessas galerias era de colecionadores judeus, bancos brasileiros e empresas multinacionais. Havia também galerias geridas por artistas e algumas lojas de móveis que funcionavam como galerias, voltadas para decoração, por iniciativa de arquitetos e designers. De modo geral, o mercado direcionava-se para a arte moderna brasileira, produzida na década de 1930 e 1940 no contexto conhecido como retorno à ordem, cujos artistas de maior destaque eram Cândido Portinari e Guignard¹⁰³.

De acordo com Maria Lucia Bueno¹⁰⁴, ao priorizar obras de brasileiros, os *marchands* acabaram por colocar em segundo plano o mercado internacional. Sendo assim, “os museus de arte moderna tornaram-se a principal esfera de exposição, legitimação e consagração dos artistas e tendências plásticas da época, enquanto as bienais se projetaram como polos de informação e formação de correntes internacionais.”¹⁰⁵ Nesse sentido, para uma visada atenta ao reconhecimento internacional dos artistas brasileiros, as Bienais tornam-se um objeto mais interessante. Especialmente durante os anos em que elas ainda estavam ligadas ao Museu de Arte Moderna, pois nos permitem analisar quais correntes, artistas e modalidades ganharam visibilidade no período assim como os impactos das dinâmicas de gênero e das nacionalidades nesse processo.

Opondo-se às ideias bastante pessimistas sobre as primeiras Bienais de São Paulo que foram veiculadas no final dos anos 1970 e durante a década de 1980, que em linhas gerais acusavam o evento de apenas promover vertentes estéticas estrangeiras já difundidas no exterior e não dar a devida atenção para a produção latino-americana¹⁰⁶, trabalhos atuais, como os de Ana Gonçalves Magalhães¹⁰⁷ e de Fátima Morethy Couto¹⁰⁸, vêm retomando o interesse pelas primeiras edições das Bienais paulistas. As autoras

¹⁰³ Cf. BUENO, M. L. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: _____ (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: editora SENAC, 2012, e DURAND, J. C. Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

¹⁰⁴ Cf. BUENO, op.cit.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 83.

¹⁰⁶ Sintomáticas desse pensamento são as posições de Frederico Moraes e Aracy Amaral em defesa das Bienais latino-americanas. Ver: COUTO, M F. M. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **CAIANA**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA. 1º semestre 2017.

¹⁰⁷ MAGALHÃES, A. G. Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista. **Anais do XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 267-481.

¹⁰⁸ COUTO, op. cit.

demonstram a capacidade do evento de produzir significativas oportunidades de intercâmbio cultural e de circulação de obras e artistas. Como pontua Couto:

*Me gustaría, sin embargo, ampliar la discusión y enfatizar que las primeras ediciones de la Bienal de São Paulo promovieron un fuerte intercambio de ideas y propuestas por medio de una expresiva – e inédita – circulación de obras y de agentes culturales de diferentes orígenes en el continente sudamericano, comparable, tal vez, al impulso internacionalista que aconteció en Argentina en la década de 1960, y que fue extensamente discutido por Andreia Giunta. Incluso teniendo en cuenta las influencias habidas, considero que no es posible imaginar (como declaró Frederico Morais en 1979) que este intercambio se llevó a cabo de manera forzada y premeditada, teniendo como único efecto la difusión de tendencias artísticas hegemónicas y en boga en extranjero.*¹⁰⁹

Embora fossem fruto da iniciativa privada, as Bienais de São Paulo contavam com forte apoio estatal no que diz respeito à cessão do espaço para o evento e à impressão do catálogo, além do auxílio por parte das embaixadas brasileiras na viabilização da participação de representações estrangeiras. Com o objetivo de apresentar as tendências nacionais e internacionais mais significativas da arte moderna¹¹⁰, seguiam o modelo de Veneza, que agrupava as obras por representações nacionais. As delegações estrangeiras eram escolhidas pelas embaixadas de seus países, por instituições museais ou ainda por críticos brasileiros renomados. Artistas estrangeiros também podiam participar do evento a convite da comissão de organização ou submetendo seus trabalhos ao júri de seleção. Para a delegação brasileira, exigia-se que os candidatos fossem brasileiros natos ou estrangeiros que residissem, no mínimo, há dois anos no país. Era necessário enviar ao menos três obras originais, já em condições de serem expostas, para apreciação dos jurados. Dois dos membros do júri eram indicados por artistas inscritos e outros três pela direção e pelo presidente da Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho. No entanto, frequentemente a comissão organizadora convidava artistas para expor em salas especiais ou concedia-lhes o privilégio de isenção de júri de seleção.

Já as Bienais de Paris, *Manifestation Internationale des Jeunes Artistes*, criadas em 1959, visavam se diferenciar tanto das Bienais de Veneza quanto das de São Paulo.

¹⁰⁹ Ver COUTO, M F. M. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **CAIANA**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA. 1º semestre 2017, p. 52-53.

¹¹⁰ De acordo com seu primeiro curador, que era também diretor do MAM, Lourival Gomes Machado. Cf. ALAMBERT, F. e CANHETE, P. **As Bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 32.

No catálogo da primeira edição, elas são apresentadas por seu idealizador, Raymond Cogniat:

Les grandes confrontations internationales se multiplient. Venise et São Paulo servent d'exemple et prolifèrent. La France, qui occupe une place de choix dans le domaine des arts, ne pouvait rester en dehors d'un mouvement de cette nature qui permet une ample information et étend les échanges intellectuels.

Refusant tout esprit de rivalité, notre programme s'insère dans le large inventaire de la culture actuelle. A côté des prestigieuses expositions de Venise et de São Paulo qui rendent hommage aux artistes ayant déjà pu affirmer leur personnalité et dont l'influence marque l'art de leur époque, nous avons choisi de faire, de la Biennale de Paris, un lieu de rencontre et d'expériences pour les jeunes, un lieu ouvert aux incertitudes et aux espoirs.

(...)

Réservée aux artistes de moins de trente-cinq ans, cette manifestation ne peut, comme les autres expositions, briller par l'éclat de ses vedettes. Elle veut être un instrument de travail mis au service de ceux qui cherchent et se cherchent.¹¹¹

Percebe-se, portanto, que, com a pretensão de construir uma identidade própria para as Bienais de Paris, optou-se por posicioná-la no universo das Bienais como um “evento de jovens artistas”, de orientação eclética e voltado à troca de experiências. Algumas iniciativas visando promover os jovens já tinham surgido ao longo da década de 1950. Em 1952, Raymond Cogniat¹¹², responsável pela delegação francesa na Bienal de Veneza, propôs uma seção apenas de jovens artistas, com menos de 30 anos. Por ter sido mal recebida pela crítica, a ideia foi abandonada nas edições seguintes¹¹³. Outro exemplo é a exposição *Biennale 57 – Jeune Peinture, Jeune Sculpture*, idealizada por Jean-Albert Cartier e realizada em 1957 no Musée des Arts Décoratifs, em Paris. A mostra traçava um panorama de experimentações artísticas diversas, e os artistas expostos não

¹¹¹ **Première Biennale de Paris.** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1959 (catálogo), p. VII-VIII.

¹¹² Raymond Cogniat (Paris, 1896-1977). Jornalista e crítico de arte francês, escreveu para várias revistas de arte francesa como *Comoedia* (1932-1938) e *Beaux-Arts* (1933-1940). Organizou diversas exposições na França e no exterior e foi o comissário de seu país nas Bienais de Veneza, entre 1950 e 1962. Foi um dos fundadores do Sindicato francês dos profissionais da imprensa artística e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), tendo sido o vice-presidente dessa última associação entre 1950 e 1961. Durante sua carreira escreveu muitas críticas a respeito da atuação de artistas latino-americanos no contexto francês, em particular para a *Revue de l'Amérique Latine*, durante a década de 1920. A esse respeito ver: GREET, Michele. *An International Proving Ground : Latin American Artists at the Paris Salons*. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Online], Pictures, memories and sounds, junho 2017. Acesso em: 14dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70847> e CARDOSO, Renata G. *Arte da América Latina na crítica de arte de Raymond Cogniat, 1926. Revista Eletrônica da ANPHLAC*, Nº. 19, jul./dez., 2015, p. 252-267. Acessível online: <http://revista.anphlac.org.br>

¹¹³ JEAN, J. **La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité.** Mémoire d'étude defendido na École du Louvre, Paris, maio de 2017.

ultrapassavam os 45 anos.¹¹⁴ Em 1958, o comitê organizador da Bienal de Veneza decidiu expor 48 jovens artistas italianos e 15 jovens artistas estrangeiros no pavilhão central do Giardini, mas não conseguiu atrair o entusiasmo da crítica.¹¹⁵ Tais iniciativas, sem dúvida, podem ser compreendidas como tentativas de promover a nova geração. Os museus parisienses durante a década de 1950 e boa parte da de 1960, ocupados com a consagração dos grandes mestres da primeira metade do século XX, não davam espaço aos artistas emergentes. Em Paris, esse papel foi cumprido pelos salões e galerias de arte e, posteriormente, pela Bienal¹¹⁶, diferentemente do que ocorreu no Brasil. Como vimos anteriormente, os museus de arte moderna de São Paulo e Rio de Janeiro abriam espaço para as novas gerações, legitimando novas correntes artísticas.¹¹⁷

No entanto, Justine Jean¹¹⁸ mostra que o surgimento da Bienal de Paris, em 1959, foi também uma resposta aos fracassos da França em ter sua produção reconhecida nas Bienais de São Paulo de 1957 e de Veneza de 1958. O país até então era constantemente premiado nesses certames graças a seus grandes mestres¹¹⁹. Obteve prêmios em Veneza com George Braque, Henri Matisse, Raoul Dufy e Jacques Villon em 1948, 1950, 1952 e 1956, respectivamente. Em São Paulo, conquistou prêmios regulamentares e grandes prêmios com Roger Chastel, em 1951; Henri Laurens e Alfred Manessier, em 1953; e Fernand Léger, em 1955. Essa estratégia, no entanto, parece ter sido posta em xeque. Em 1957, os organizadores da delegação francesa na Bienal de São Paulo, se sentiram ultrajados por Marc Chagall não ter obtido nenhum prêmio. O país não levou nenhum prêmio regulamentar, sendo agraciado com duas recompensas na modalidade aquisição, uma para o escultor François Stahly e a outra para o pintor Antoni Clavé. De acordo com os documentos encontrados por Jean, esse teria sido o motivo do não comparecimento da França na edição seguinte.

¹¹⁴ LAVAUR, K. **Biennale de Paris, 1959-1985**: éléments monographiques, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1992.

¹¹⁵ JEAN, J. **La première Biennale de Paris**: genèse, enjeux, bilan et réalité. Mémoire d'étude defendido na École du Louvre, Paris, maio de 2017.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Sabrina Sant'Anna defende que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro viu-se como instituição capaz de forjar suas próprias vanguardas, diferindo-se de outros museus de arte moderna do mundo, como o MoMa. Ela demonstra que o museu foi para os concretistas cariocas escola de formação, eles tinham aulas no museu com Ivan Serpa e espaço social no qual o grupo afirma ter surgido – a segunda mostra do grupo Frente foi realizada no museu. Cf. SANT'ANNA, S. Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa. In: BUENO, M. L. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: editora SENAC, 2012.

¹¹⁸ JEAN, op. cit.

¹¹⁹ Como veremos a seguir, a França foi o segundo país que obteve mais prêmios nas Bienais de São Paulo de 1951 à 1965, ficando atrás apenas da Itália.

O mesmo ocorre em Veneza em 1958. Cogniat vê com indignação o fato de a França ter que se resignar a uma premiação anexa de Alfred Manessier pelo Instituto Internacional de Arte Litúrgica, o que denomina como “resultado escandaloso”, prova de que Veneza estava em “crise de orientação”. De acordo com a pesquisa de Jean¹²⁰, parecia ser consenso entre os críticos franceses da época que seus mestres tinham envelhecido e que a juventude artística não conseguia se impor internacionalmente. Assim, realizar uma Bienal em casa, com foco na juventude, fazia parte do projeto de manter a arte francesa – e Paris – atrativa internacionalmente. Não bastava mais lembrar seu passado glorioso como capital das vanguardas. Era preciso que a capital francesa também fosse capaz de apontar para o futuro e promover novas gerações de artistas. Tais posições só podem ser bem compreendidas à luz do contexto francês do pós-guerra.

Se comparada à Alemanha e à Itália, a França não havia sofrido grandes avarias em suas edificações durante a Segunda Guerra. Embora Paris não fosse uma cidade em ruínas, as condições sociais de seus habitantes no pós-guerra se mostravam bastante precárias, tanto pela fome, que assolava o país, quanto pela onda de violência, fruto das divisões internas entre colaboracionistas e membros da resistência herdadas do período da ocupação. Assim, a prioridade do governo do presidente Charles de Gaulle (1959-1969) era a reconciliação nacional, que envolvia enterrar o passado e recuperar o prestígio da nação. Vale lembrar que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por processos de descolonização, com a independência no ano de 1960 de 14 colônias africanas¹²¹ do ex-império francês e com as guerras da Indochina (1945-1954)¹²² e a da Argélia (1954-1962), que abateram fortemente o prestígio geopolítico francês. Além da perda de domínios territoriais, instalou-se um grande desencantamento com a França e seus supostos valores democráticos, moralmente abalados com o uso militar da tortura por parte do Exército francês¹²³.

¹²⁰ JEAN, J. **La première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité**. Mémoire d'étude, École du Louvre, Paris, maio de 2017.

¹²¹ Tornaram-se independentes ao longo do ano de 1960 Camarões, Senegal, Togo, Madagascar, Benin, Nigéria, Burkina-Faso, Costa do Marfim, República Centro-africana, Chade, Congo, Gabão, Mali e Mauritânia.

¹²² Guerra da independência da Indochina, que se rebelava contra o domínio francês na região. A França amargou várias derrotas durante a guerra, que ficou mais desfavorável quando a China comunista e a URSS passaram a apoiar as forças independentistas lideradas por Vietminh. Por fim, em 1954 é decretado o fim do domínio francês na região e tornam-se independentes Laos, Camboja e Vietnã.

¹²³ DOSSIN, C. “Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art”. In: _____ (Ed.) **France and the visual arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art**. Nova York/Londres: Bloomsbury visual arts, 2019, p. 1-22.

Buscou-se, então, implementar políticas culturais que permitissem ao país assumir uma posição independente tanto da geopolítica norte-americana quanto da soviética, e restabelecer sua liderança cultural. Entre elas, a promoção no exterior de uma imagem nostálgica da França, com exposições que homenageavam os mestres da primeira Escola de Paris¹²⁴; o aumento da oferta de bolsas para intercâmbios técnicos e culturais, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores; a concessão de prêmios pela embaixada francesa, como o Prêmio Braque, realizado na Argentina entre 1963 e 1969; e, a mais importante delas, a criação do Ministério da Cultura, em 1959, encabeçado por André Malraux. Ao incentivar vigorosamente a cultura, o governo conseguiu, durante a década de 1960, reposicionar Paris como um centro importante do sistema artístico, atraindo não só artistas de outros países europeus mas também muitos artistas e intelectuais latino-americanos¹²⁵.

Nesse cenário, embora a Bienal de Paris tenha sido projetada antes da criação do Ministério da Cultura, sem a participação de André Malraux, ele procura associar o evento à sua gestão, assim como vários outros projetos culturais¹²⁶. Isso fica evidente no discurso que fez por ocasião da entrega dos prêmios da primeira edição:

J'ai dit ailleurs que le rôle de l'Etat est d'assurer cette liberté. Et aussi de montrer tout ce que cette aventure, qui vient de trouver à Paris son expression la plus éclatante, doit à Paris depuis son origine. L'année prochaine, une exposition "Cinquante ans de peinture informelle", sous la direction de Jean Paulhan, montrera ce qu'ont dû à Paris telles écoles qui s'opposaient à la sienne. Il est nécessaire à la culture française que Paris demeure, en art, la Ville de l'Accueil.

(...)

Et dans ces tableaux, choisis entre tous ceux que le monde vient d'envoyer à Paris et dont Raymond Cogniat va maintenant vous donner la liste, je ne puis m'empêcher de voir l'hommage de tous les peintres à la ville dont on dira, lorsqu'elle aura disparu : "Ici, la peinture vécut en liberté".¹²⁷

¹²⁴ DOSSIN, C. "Beyond the Clichés of "Decadence" and the Myths of "Triumph": Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art". In: _____ (Ed.) **France and the visual arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art**. Nova York/Londres: Bloomsbury visual arts, 2019, p. 27-32.

¹²⁵ PLANTE, I. **Argentinos de Paris**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

¹²⁶ JEAN, J. **La première Biennale de Paris**: genèse, enjeux, bilan et réalité. Mémoire d'étude defendido na École du Louvre, Paris, maio de 2017.

¹²⁷ MALRAUX, A. Allocution prononcée par Monsier André Malraux. **Perspectives**. Bulletin d'informations et études critiques publié par la Biennale de Paris. Octobre, 1959, p. 1-2. Consultado nos Archives de La Critique de Rennes.

No discurso de Malraux, a cidade de Paris é apontada como capaz de reconhecer as novas tendências estéticas, como a “arte informal”¹²⁸. Mas é também imaginada como a cidade da liberdade artística, assegurada pelo Estado, lugar de acolhida de artistas de diversas partes do mundo e de todas as vertentes. Essas ideias estão impregnadas no regulamento da Bienal de Paris em suas seis primeiras edições, entre 1959 e 1969, período em que Malraux preside o Ministério da Cultura, como demonstra o artigo 1º:

Article 1: La Biennale de Paris – Manifestation internationale des jeunes artistes – est réservée aux artistes qui auront dans l’année au minimum 20 ans et au maximum 35 ans.

*Elle se propose de leur donner l’occasion de présenter et de confronter leurs recherches, dans l’esprit le plus indépendant. Elle doit donc rester largement ouverte aux initiatives les plus originales et, dans un esprit de haute compréhension, s’attacher à accueillir toutes les tendances.*¹²⁹

Idealizadas por Cogniat, as Bienais só se efetivaram graças ao apoio institucional e financeiro de Malraux e seu ministério e da prefeitura de Paris, que cedeu o Musée d’Art Moderne de la Ville para a realização do evento¹³⁰. Assim como em Veneza e São Paulo, os artistas eram apresentados por nacionalidade e técnica. Os países convidados pelo conselho administrativo das bienais designavam seus comissários, que se encarregavam de enviar as delegações e cobrir as despesas da sua representação. A delegação francesa, por sua vez, pautada por critérios de seleção inovadores, era definida pela apreciação de três júris: um composto de jovens críticos; outro de jovens artistas, que não podiam participar daquela edição, mas que expunham em seção separada dedicada a eles na edição seguinte; e o terceiro pelo conselho administrativo. Assim, a delegação francesa era a mais abrangente, responsável em algumas edições por um terço dos artistas participantes do evento.

O projeto de Malraux de que Paris fosse nas artes “ville d’accueil” impactava os prêmios do evento, constituídos em parte por bolsas de estada na França para artistas estrangeiros que expusessem na seção de artes plásticas. No valor de 80.000 francos por mês, as bolsas permitiam uma estada de, no máximo, seis meses, a ser desfrutada até a

¹²⁸ Boa parte da geração parisiense emergente no período do pós-guerra propunha produções artísticas que eram agrupadas em torno da “arte informal”, fortemente impactada pelas traumáticas experiências da Segunda Guerra e pelos filósofos existencialistas, como Sartre. Catherine Dossin a define como uma arte existencialista, precária e visceral, que chama a atenção para a precariedade da vida em um mundo em decadência. Cf. Dossin, C. **The rise and fall of American art, 1940s-1980s: A geopolitics of western art worlds**. Londres: Routledge, 2015.

¹²⁹ **Première Biennale de Paris**. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1959 (catálogo), p. IX.

¹³⁰ LAVAUR, K. **Biennale de Paris, 1959-1985** : éléments monographiques, Mémoire de Maîtrise d’histoire de l’art, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1992.

abertura da Bienal seguinte. Seis delas eram atribuídas à pintura, duas à escultura, uma à gravura e uma ao desenho ou aquarela, podendo ser remanejadas pelo júri caso este assim decidisse. De acordo com o regulamento, não levavam em conta a nacionalidade, podendo laurear mais de um artista da mesma delegação. Havia também o prêmio da Union Méditerranéenne pour l'Art Moderne (U.M.A.M.), para artistas estrangeiros e franceses, que consistia em bolsas de estada de três meses em Cap-d'Ail, cidade da região da Côte d'Azur, situada na fronteira com Mônaco, com alojamentos e ateliês gratuitos.¹³¹

Para os artistas franceses, especificamente, eram oferecidas recompensas em dinheiro: duas para pintura no valor de 200.000 francos cada uma, duas para escultura no mesmo valor, uma para gravura e outra para desenho, cada uma no valor de 100.000 francos. A delegação francesa contava também com o prêmio concedido pelo governo da Iugoslávia para estada de dois meses em seu país.¹³²

Artistas de qualquer nacionalidade podiam ser contemplados ainda com o Prix de la Ville de Paris, que consistia em uma medalha de *vermeil* e uma exposição individual no ano seguinte em Paris; o Prix Georges Rudier, oferecido a um escultor para fundição de uma de suas obras, de cerca de 50 centímetros de altura; o Prix du Musée Rodin, no valor de 100.000 francos, para um escultor; e o Prix des Éditions Braun, que laureava pintores com 100.000 francos e a impressão da pintura a óleo premiada. Todos os prêmios citados até aqui eram conferidos por um júri internacional composto de personalidades (artistas, críticos, diretores de museus, historiadores da arte) nomeadas pelo conselho administrativo da Bienal, provenientes de diversos países.¹³³ Mas havia mais dois prêmios que não eram atribuídos por esse júri: o Prix André Susse e o Prix des Jeunes Artistes, este último criado por André Malraux. O primeiro contemplava com 100.000 francos um escultor da delegação francesa, que era escolhido por um júri formado pela comissão de compras e encomendas do Estado francês. O segundo, que vigorou nas edições de 1961, 1963 e 1965, oferecia 2.500 francos, a aquisição de uma obra de até 2.000 francos e a exposição na edição seguinte da Bienal. Era atribuído pelos próprios expositores – os estrangeiros escolhiam os laureados da delegação francesa, e os franceses selecionavam os premiados das delegações internacionais.¹³⁴ Analisaremos aqui os prêmios conferidos

¹³¹ Informações encontradas na correspondência trocada entre Raymond Cogniat e Thomas Port Cros entre junho e outubro de 1959. BIENN.59X064/36 a 43, Archives de la Critique de Rennes.

¹³² Informações do regulamento das Bienais de Paris. Cf. **Première Biennale de Paris**. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1959 (catálogo).

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Informações do regulamento das Bienais de Paris. Cf. **Quatrième Biennale de Paris**. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965 (catálogo).

até a quinta edição, uma vez que, a partir de 1969, foram abolidas as representações nacionais.

Já as premiações das Bienais de São Paulo seguiam o modelo de Veneza, oferecendo três prêmios principais: o grande prêmio, que surgiu na segunda edição do evento e era o de mais alto valor em dinheiro; o regulamentar, destinado ao melhor artista de cada categoria – pintura, escultura, gravura e desenho – pelo conjunto da obra apresentado; e o de aquisição, que deveria compor o acervo dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro¹³⁵. Esses prêmios eram financiados, em geral, por empresários ligados à rede de contatos de Francisco Matarazzo Sobrinho. Compunham o júri de premiação, por um lado, os organizadores da Bienal e personalidades atuantes no país ligadas ao Museu de Arte Moderna e, por outro, críticos de arte, curadores de museus e artistas provenientes de diferentes países. Até 1963, o evento ocorria sob regime democrático – portanto, sem o impacto das posições de resistência à ditadura militar – e ainda mantinha algum vínculo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Incluímos a VIII Bienal em nossa periodização justamente por se tratar de uma edição de transição, a primeira realizada de maneira totalmente independente do museu e já durante a ditadura militar, iniciada em 1964, em um momento em que os artistas questionavam a divisão em modalidades artísticas. A partir da IX Bienal os prêmios passaram a não mais ser divididos por categorias artísticas, assim, nossa análise se limita às oito primeiras edições.

Diferentemente do que se poderia esperar, os prêmios-aquisição não são atribuídos a uma obra específica. Em geral, as atas do júri não nomeiam as obras laureadas, apenas o nome do artista, da delegação e da modalidade artística. As correspondências que encontramos no arquivo da Bienal de São Paulo demonstram que em muitos casos não era o júri internacional que escolhia a obra, mas uma comissão designada pelo museu, como vemos no trecho abaixo da carta de Arturo Profili para Quirino Campofiorito:

Caro Campofiorito,
O Prêmio de Aquisição atribuído ao pintor italiano Giuseppe Santomaso dava direito ao nosso Museu de escolher uma obra de sua autoria, para que passasse a pertencer ao nosso acervo. A escolha não pode ser feita até que se encerrasse a exposição de pintores italianos realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos dias anteriores, porém as obras voltaram para São Paulo, e procedeu-se

¹³⁵ A partir da sexta edição do evento, quando as Bienais deixam de pertencer ao MAM São Paulo, os prêmios-aquisição passam também a enriquecer o acervo de outros museus de arte moderna do país, como os de Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis, e a coleção da própria Fundação Bienal, recém-criada.

então à referida escolha que recaiu sobre a obra daquele pintor intitulada “Alba Sulle Falci” (...) ¹³⁶.

Como o valor do prêmio-aquisição podia ser baixo (variando de 10.000 a 50.000 cruzeiros), por vezes os artistas, principalmente os estrangeiros, se recusavam a enviar a obra escolhida, deixando para o museu outra, de menor valor. Um exemplo disso é a carta reproduzida a seguir, a respeito do prêmio-aquisição que havia sido concedido ao escultor italiano Pietro Consagra.

Figura 1.2. Carta do escultor Pietro Consagra ao secretário geral da III Bienal de São Paulo, Arturo Profili, Roma, 23 ago. 1955. Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹³⁶ Carta de Arturo Profili para Quirino Campofiorito, São Paulo, 2 set. 1954. Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código II BSP/3298.

Pela carta, notamos que houve uma confusão entre qual obra do artista havia sido escolhida para integrar o acervo do museu. Embora o comissário da delegação italiana afirmasse ser *Colloquio Pubblico*, o MAM-SP havia informado a Consagra que era *Figure*. Buscando desfazer o mal-entendido, o escultor escreve a Profili pedindo esclarecimentos e comunicando que as duas obras tinham preços muito distintos e que, se a última tivesse sido escolhida, seria necessário que uma soma maior do que a do prêmio lhe fosse concedida. Para auxiliar na resolução do imbróglio, o artista chega a desenhar na carta as duas obras. Profili responde que a escultura selecionada era *Figure*, mas, como não haviam atentado para a diferença de preço e o museu não poderia arcar com ela, aceitava, então, que entrasse para o acervo a obra de mais baixo valor:

(...) Ricievo la Sua cortese lettera del 23 e mi affretto a risponderLe. Lei ha ragione. La Commissione Artistica del Museo d'Arte Moderna ha effettivamente deciso di assicurare al patrimonio del Museo la Sua opera "Figure": ma evidentemente non è stata tenuta in debito conto la differenza di valore tra l'opera "Figure" (lit. 800.000) e quella "Colloqui pubblico" (lit. 450.000). Purtroppo il Museo, specie dopo lo sforzo che ha dovuto sostenere severa linea amministrativa che ha dovuto imporsi: e la nostra Commissione Artistica, dovrà quindi accettare la seconda delle succitate opere. La ringraziamo per la cortese avvertenza e La preghiamo di considerarci sempe a Sua disposizione.

*Mi creda Suo
Arturo Profili.¹³⁷*

Assim, devido a questões de ordem prática e econômica, a obra que não fora escolhida acaba ingressando para a coleção do museu. Percebe-se que, para o júri internacional, a obra em si tinha menos importância do que o artista a ser selecionado e o país ao qual o prêmio seria atribuído. Isso fica explícito nesta outra carta de Profili, em que ele tenta solucionar outro problema de incongruência entre valor da obra e do prêmio-aquisição, dessa vez relativo à escultura do inglês Austin Wright.

(...) Acho que não vão existir dificuldades para resolver satisfatoriamente o caso. O que me permito frizar, em mérito a nossa situação em face do pequeno inconveniente, é que na mesa do júri a questão de diferenças de valores dos prêmios foi levantada pelo delegado francês num caso da tapeçaria de Giglioli, mas não foi levantada por Sir Philip Hendy no momento de atribuir um prêmio a escultura do sr. Wright.

¹³⁷ Carta de Arturo Profili a Pietro Consagra, São Paulo, 31 ago. 1955. Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código III-BSP-1922.

É verdade que o regulamento reza que os prêmios de aquisição não podem ser de valor inferior aquele da obra que ao prêmio se candidata, mas é verdade também que no júri muitas vezes se chega a um acordo em base ao qual o representante oficial da delegação para assegurar ao artista do próprio País e ao próprio País mesmo uma afirmação do caráter internacional prefere não transigir sobre uma eventual diferença de valor (*grifos nossos*).¹³⁸

Pela leitura da correspondência sobre os prêmios-aquisição, percebe-se, portanto, que sua atribuição seguia a mesma lógica dos demais. No entanto, como tinha valor monetário mais baixo, tendia a ser encarado como uma recompensa menor. O último parágrafo citado demonstra que nesse caso o prêmio estava abaixo do valor que o artista e o mercado atribuíam a obra. Diante disso, Profili tentava argumentar que o prestígio de receber o prêmio e ter uma obra musealizada podiam compensar tal defasagem.

Assim, vemos que, enquanto os prêmios das Bienais de Paris pretendiam atrair jovens artistas estrangeiros para a França, por meio de bolsas de estada, ou promover jovens talentos concedendo-lhes a possibilidade de realizar exposições individuais, os das Bienais de São Paulo tinham como pilar o reconhecimento institucional e a composição do acervo dos emergentes museus de arte moderna do país.

A bibliografia encontrada pouco explora os prêmios das Bienais de Paris, com exceção da dissertação de mestrado de Justine Jean¹³⁹, que analisa os premiados em pintura, pertencentes à delegação francesa na primeira edição do evento. A historiografia tende a afirmar que as premiações do evento eram mais um retrato da produção artística da época. De acordo com Krystel Lavaur: *"On peut d'ailleurs noter que les artistes ayant reçu des prix, ne sont pas toujours ceux qui se sont fait reconnaître par la suite"*.¹⁴⁰ Segundo Jean, alguns dos novos realistas hoje reconhecidos fizeram parte da primeira edição do evento, mas não foram premiados¹⁴¹.

Embora haja vasta bibliografia sobre as primeiras edições das Bienais de São Paulo, principalmente a respeito de seu caráter didático e sobre os debates críticos e as polêmicas geradas pelo evento, também são poucos os trabalhos que se dedicam a analisar

¹³⁸ Carta de Arturo Profili à Leonard S. Pearson, São Paulo, 6 jan. 1958. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, código IVBSP-2000.

¹³⁹ JEAN, J. **La première Biennale de Paris**: genèse, enjeux, bilan et réalité. Mémoire d'étude defendido na École du Louvre, Paris, maio de 2017.

¹⁴⁰ LAVAU, K. **Biennale de Paris, 1959-1985** : éléments monographiques, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1992, p. 54

¹⁴¹ JEAN, op. cit.

as premiações¹⁴². Como afirma Ana Gonçalves Magalhães¹⁴³, é preciso rever a premissa de que os prêmios do evento, em particular os de aquisição, eram atribuídos seguindo apenas o gosto pessoal do patrocinador, sem um critério claro definido por agentes de relevância do mundo da arte. Segundo a autora, para compreender a narrativa da arte moderna que se construía nas Bienais de São Paulo faz-se necessário refletir não apenas sobre as relações diplomáticas envolvidas mas também sobre as obras e os artistas escolhidos. Essas opções eram legítimas, estavam em consonância com seu tempo e constituíam uma história da arte moderna que só seria sistematizada no final da década de 1950, tanto em âmbito nacional quanto internacional. O evento, em suas primeiras edições, atuava como instância de legitimação e de consagração, em grande parte por estar também associado a uma instituição museal¹⁴⁴.

Assim, as Bienais de Paris e de São Paulo se diferenciam pelos contextos sociais e culturais das cidades que as abrigam, bem como por seus projetos e finalidades, o que impacta as premiações, que possuem algumas semelhanças, mas também características muito divergentes. Tais diferenças influenciariam a distribuição dos prêmios por nacionalidade? Nossa intenção agora é analisar quantitativamente as premiações obtidas pelas delegações estrangeiras nessas duas bienais, visando compreender quais são os mapas das artes que elas configuram entre 1951 e 1967. Mas antes é preciso problematizar a própria noção de delegação nacional.

¹⁴² Ana Gonçalves Magalhães e seu grupo de pesquisa têm contribuído para a reflexão sobre a relação entre os prêmios-aquisição e a constituição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por meio da análise das obras e da trajetória dos artistas premiados, atentando para a circulação, embates políticos e estéticos. Cf. SILVA, M. L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo** Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2020; ROCCO, Renata. Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo, Tese (Doutorado em Estética e História da Arte), 2018. SILVA, M. B. **O Gruppo degli Otto e as aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho nas XXVI e XXVII Biennali di Venezia**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, 2015; MAGALHÃES, A. G. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. IV, p. 112-128, 2015; MAGALHÃES, A. G. Um Outro Acervo MAC USP - Prêmios-Aquisições da Bienal de São Paulo. 1951-1963. In: _____. (Org.). **Um outro acervo do MAC USP**. 1ed. São Paulo: MAC USP, 2019, v. 1, p. 21-26; MAGALHÃES, A. G. O Atelier 17 no Trópico de Capricórnio. O Museu de Arte Moderna (MAM), a Bienal de São Paulo e a Gravura Norte Americana da Perspectiva do Brasil. In: TOLEDO, C. R.; MAGALHÃES, A. G.; BROWNLEE, P. J. (Orgs.). **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. 1ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, v. 1, p. 10-19.

¹⁴³ MAGALHÃES, 2015, op. cit.

¹⁴⁴ No capítulo 2, refletiremos mais detidamente sobre o papel das premiações nas Bienais de São Paulo para o processo de construção do nome e do reconhecimento das escultoras.

1.2. Uma digressão sobre as delegações nacionais: o caso da I e da II Bienal de São Paulo¹⁴⁵

Com o intenso fluxo migratório do período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, muitos artistas se viram compelidos a imigrarem, de modo que o local de residência não correspondia, em muitos casos, ao país de origem. Isso também significa que suas obras estavam dispersas, o que tornava a composição das delegações “nacionais” uma escolha complexa. Que artistas “estrangeiros” poderiam ser incluídos em certos discursos nacionais? Por que uns e não outros? O termo identidade nacional congrega realidades muito mais nuançadas do que o simples local de nascimento dos artistas. Assim, as representações nacionais devem ser compreendidas como construções discursivas de identidade que resultavam de tomadas de posições de indivíduos, grupos e instituições.

Um exemplo de como as identidades nacionais podiam ser fluídas são as disputas entre Estados Unidos e França pela participação de Jacques Lipchitz em suas delegações. O escultor, nascido no Império Russo, na região hoje conhecida como Lituânia, mudou-se em 1909 para a capital francesa para realizar estudos em artes. Filho de judeus, quando da ocupação nazista da França, exilou-se nos Estados Unidos, onde permaneceu até 1963. Em correspondência trocada com sua primeira esposa, Berthe Kirtrosser-Lipchitz, em 14 de dezembro de 1951, o escultor reproduz a carta que lhe fora enviada por Jean Cassou (*conservateur* do Musée d'Art Moderne de Paris entre 1945 e 1965):

*"Mon cher ami,
Nous apprenons qu'à la Biennale de São Paulo vous avez été présenté par les Etats-Unis sous leur pavillon. L'action artistique¹⁴⁶ en est assez émus. En effet elle envisageait de vous présenter comme candidat de la France pour la sculpture à l'une de prochaines grandes compétitions internationales et je n'ai pas besoin de vous dire avec quelle vigueur j'appuie ce projet. Seulement il faudrait savoir si vous vous considérez comme artiste américain ou comme artiste français. Vous savez que pour nous, et pour moi particulièrement, vous êtes l'un des plus grands sculpteurs français.*

¹⁴⁵ As questões discutidas neste item também foram debatidas em artigo de minha autoria. Cf. CERCHIARO, M. M. As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965): um enfoque quantitativo e geográfico. **MODOS**, 4(2), 2020.

¹⁴⁶ A *Association Française d'Action Artistique* foi criada em 1934, derivada da *Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques*, fundada em 1922. Ligada aos ministérios franceses das relações exteriores e da cultura, é responsável pelas representações culturais da França no exterior, tendo sido encarregada, juntamente com o *Musée National d'Art Moderne*, da seleção da participação francesa nas primeiras edições das Bienais de São Paulo.

*Donnez mois de vos nouvelles. On sait que vous travaillez beaucoup et que vos dernières œuvres sont merveilleuses.
Croyez, mon cher ami, à toute ma vieille fidèle affection.
J. C. Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne".¹⁴⁷*

Como a carta evidencia, o escultor Jacques Lipchitz residia na época nos Estados Unidos e, portanto, podia participar da delegação norte-americana, como de fato o fez na I Bienal de São Paulo. Todavia, Jean Cassou e a *Association Française d'Action Artistique* compreendiam o artista como representante da arte francesa. Desejosos de que ele participasse de eventos na delegação francesa, Cassou pergunta com qual nacionalidade ele se identificava. Esse é um caso interessante, pois permite perceber como identidade nacional e narrativas a respeito da arte se articulam. Jacques Lipchitz integrou a delegação americana na I Bienal de São Paulo, com a obra *Agar*, de 1948, pertencente à Buchholz Gallery, de Nova York. No texto de abertura da representação americana no catálogo do evento, o diretor do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), René D'Harnoncourt, explicita que a delegação era composta tanto de artistas estadunidenses como de artistas nascidos no exterior que haviam fixado residência no país, onde tinham produzido parte significativa de sua obra. Essa era uma das poucas delegações que informavam em seu catálogo a proveniência dos artistas estrangeiros; dos 58 membros que a compunham, 24 não eram originários dos Estados Unidos, sendo que, muitos deles, como Lipchitz, haviam se refugiado no país durante a Segunda Guerra. No catálogo, a origem do escultor era apontada como francesa, evocando o país onde desenvolvera a carreira, e não sua terra natal. Já na II Bienal de São Paulo, Lipchitz integra a representação francesa, na seção dedicada ao cubismo, com a obra *Marinheiro com Violão*, de 1914, pertencente à coleção do Musée National d'Art Moderne. Vemos assim como diferentes agentes constroem narrativas discursivas e visuais de identidade. Enquanto os Estados Unidos optam por focar a produção mais recente de Lipchitz, realizada na América, a França prefere apresentá-lo como representante do cubismo francês do início da década de 1910, movimento que seria uma das grandes contribuições francesas à arte moderna.

As disputas em torno de uma construção discursiva sobre o caráter de uma “arte nacional” se acirraram nas II, III e IV edições das Bienais de São Paulo, das quais Sérgio

¹⁴⁷ Trecho da carta de Jacques Lipchitz a Berthe Kirtrosser-Lipchitz, 14 dez. 1951. Arquivo Jacques Lipchitz, Bibliothèque Kandinsky, Paris, cote LIPC 2.

Milliet foi o diretor artístico. Nelas, a proposta era narrar uma história da arte moderna baseada na evolução de estilos de um modo didático, que permitisse formar o gosto do público brasileiro. Conforme afirmou o crítico:

Cumpre ainda observar que em certames da natureza da Bienal, não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos. É um privilégio de que se beneficia o público brasileiro e que os organizadores da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se sentem orgulhosos em lhe haver proporcionado. Não será completo o panorama. Faltam os fauvistas, os dadaístas, os primitivistas e mais algumas sub-escolas interessantes. Tão variadas foram as soluções trazidas à arte nestes últimos cinquenta anos que não haveria organização capaz de colecioná-las tôdas, sem auxílios financeiros astronômicos. Entretanto, as grandes salas especializadas são aqui completadas pelas obras avulsas e o público sem maiores dificuldades encontrará no imenso mostruário da segunda Bienal **exemplos perfeitos de todas as correntes estéticas** (*grifos nossos*).¹⁴⁸

Essa posição de Milliet impactou diretamente as negociações com as representações internacionais da II Bienal de São Paulo¹⁴⁹, pois o crítico solicitou salas especiais às delegações:

Submetemos à sua apreciação um novo plano, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais a súplica de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal.¹⁵⁰

Se, de um lado, a comissão organizadora da Bienal procura diretamente impedir a participação da “arte acadêmica”¹⁵¹, por outro pede a determinados países que realizem salas especiais voltadas para um movimento ou artista específico. A Alemanha traz uma

¹⁴⁸MILLIET, S. Introdução. Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. XVII.

¹⁴⁹ A II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo aconteceu de dezembro de 1953 a fevereiro de 1954, nos pavilhões dos Estados e das Nações, no Parque Ibirapuera. Ela integrava as comemorações do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, que tinham como presidente Francisco Matarazzo Sobrinho. Ele se afastou da presidência do Museu de Arte Moderna de São Paulo para comandar os festejos do IV Centenário. Em seu lugar ficou Ruy Bloem, desempenhando temporariamente a função. Cf. BLOEM, R. Apresentação. In: **Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, 1953.

¹⁵⁰ MILLIET, op. cit., p. XV.

¹⁵¹ No relatório sobre os contatos da Bienal, de janeiro de 1953, Profili escreve sobre a possível participação da Grécia: “Está estudando a possibilidade de participar, mesmo limitadamente. Temos pedidos determinados artistas, notificando as nossas autoridades diplomáticas em Atenas. Isto a fim de evitar o envio de elementos acadêmicos”. Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

sala dedicada a Paul Klee; a Áustria, a Kokoschka; a Bélgica, a James Ensor; a Holanda, a Mondrian e ao movimento De Stijl; o México, a Siqueiros e Tamayo (o intuito era incluir também Orozco e Diego Rivera, o que não foi possível); a Inglaterra, a Henry Moore; os Estados Unidos, a Calder (inicialmente a ideia era que fosse destinada a Albert Ryder); a Suíça, a Hodler; e a Noruega, a Eduard Munch. À Espanha solicitam trabalhos de Miró e Dalí, o que não se concretiza. A França traz três salas especiais, uma para Pablo Picasso, outra para Henri Laurens e a terceira para o cubismo. Já a Itália apresenta uma mostra dedicada ao futurismo.

Embora a conjugação da arte moderna com a “evolução dos estilos” tenha sido uma forma amplamente adotada por críticos e estudiosos para apreender historicamente a arte das vanguardas¹⁵², narrar a história da arte moderna por uma perspectiva evolutiva traz contradições significativas. Sendo uma exposição dividida em representações nacionais, a adoção desse tipo de abordagem acaba expondo o fato de que poucos países fazem, efetivamente, parte dessa história. Isso fica evidente quando analisamos os textos das delegações apresentados no catálogo da II Bienal de São Paulo. Enquanto as delegações da França, Itália, Grã-Bretanha, Holanda, Alemanha, Áustria, Bélgica, Estados Unidos, Noruega e México podiam narrar a história da evolução das formas por meio de movimentos e escolas ou de retrospectivas de artistas consagrados, os demais países participantes se encontravam de antemão excluídos dessa narrativa, restando a eles apenas tecer um panorama de sua arte atual ou uma retrospectiva histórica de sua arte nacional. E o faziam adotando duas posturas predominantes: desculpando-se pela fragilidade de sua arte, que segundo eles estaria em sua infância, impossibilitada de atingir a maturidade¹⁵³, ou ressaltando a capacidade de seus artistas de interpretar a arte canônica, principalmente europeia, por um viés nacional¹⁵⁴.

Para exemplificar a primeira posição, nos parece relevante citar um trecho da apresentação da delegação brasileira de autoria de Geraldo Ferraz:

Com os lotes disponíveis a uma seleção atenta, buscou-se compor a representação brasileira. O que se obteve na filtragem árdua

¹⁵² BELTING, H. Ciência da arte e vanguarda. In: _____. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹⁵³ Esse modo de apresentar as obras de uma delegação, apontando sua modéstia, ecoa nos textos de apresentação do Brasil, Indonésia, República Dominicana, Venezuela e Bolívia no catálogo da II Bienal de São Paulo.

¹⁵⁴ Relatar a evolução da arte nacional e exaltar a singularidade artística do país é a postura assumida por Argentina, Cuba, Finlândia, Dinamarca, Canadá e Chile em seus textos de apresentação no catálogo da II Bienal de São Paulo.

parece-nos servir para estabelecer uma linha definidora bastante dos máximos de nossas artes plásticas ao fim de trinta anos depois das inquietações renovadoras da Semana de 22. (...)

A modéstia da representação obtida deve ser compreendida como resultante direta do meio artístico ainda sem um seguro desenvolvimento. (...)

Realmente poderíamos ter uma representação melhor. Acontece, porém, que temos superestimado ocorrências da vida artística brasileira que ao fim se revelam menos significantes do que de início se afiguravam; a arte tem sido expediente fácil de muitos; pretextos de outros; ambições frustradas pelas dificuldades que lhe são inerentes e em que a persistência consumiria toda a vida. Muito pode ser atribuído a instabilidade de nossa formação, mas ainda em certos indivíduos, a debilidade decorre da falta de uma consciência adstrita à convicção profunda com que cabe aplicar-se, na produção da arte a larga expansão, a liberdade, dialeticamente realizadora da necessidade vital voltada para uma forma que pode ser apenas forma, e também mais conteúdo do que forma. O que importaria não fora fazer um caminho, mas sentir a necessidade irredutível de realizá-lo. Verificamos que não pode ainda haver esta profunda consciência, na maior parte dos interessados. Daí tantas incertezas no vocabulário, na fraseologia, na linguagem de nossos pintores e escultores.¹⁵⁵

Nesse trecho, Ferraz afirma que o Brasil apresenta o que há de melhor nas artes do país, embora isso seja muito modesto se comparado à arte internacional. Esse modo de apresentar as obras de uma delegação, apontando a modéstia delas e argumentando o porquê de a arte no país se encontrar em “estágio” ainda considerado “inicial”, ecoa também nos textos de apresentação da Indonésia, República Dominicana, Venezuela e Bolívia. Já a segunda tendência, de relatar a evolução da arte nacional e exaltar a singularidade artística do próprio país, que busca integrar “as tendências universais” com aspectos “nacionais”, pode ser exemplificada no trecho abaixo, extraído do texto da delegação Argentina.

A arte argentina de hoje participa de correntes estéticas universais, com características próprias conquistadas por indivíduos cujos nomes são amplamente reconhecidos e valorizados em todo o mundo. Criou-se, desta forma, uma determinante nacional que, mesmo nos casos das obras pertencentes a escolas mais ecléticas ou fechadas, **permite reconhecer facilmente essas criações como integrantes de uma estética claramente variada e positivamente portadora de uma hierarquia relevante: a arte argentina** (*grifos nosso*).¹⁵⁶

¹⁵⁵ FERRAZ, G. Apresentação da sala geral do Brasil. **Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, 1953, p. 24-25

¹⁵⁶ **Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, 1953, p. 67.

Além da Argentina, assumem essa postura Cuba, Finlândia, Dinamarca, Canadá, Chile e Dinamarca. Há ainda os que se situam no meio do caminho entre essas duas vertentes, como Israel, Paraguai e Peru, que identificam sua arte como ainda no início do desenvolvimento, mas que almejam atingir uma produção de caráter nacional de relevância. Por fim, Portugal, Japão e Uruguai se limitam apenas a apresentar um panorama dos artistas presentes em suas mostras.

O perfil historicista da Bienal é ainda criticado por Juan Ramón Masoliver, comissário da delegação espanhola e membro do júri de premiação. O texto de apresentação da delegação espanhola no catálogo da II Bienal, de sua autoria, é particularmente interessante para pensar as contradições que envolvem a ideia de narrar a história da arte por meio da associação entre movimentos artísticos e identidades nacionais. Confrontando-se com a solicitação de Milliet, ele não envia salas dedicadas a Dalí ou Miró, mas de artistas espanhóis contemporâneos. Em seu texto, ele afirma:

Embora a parte da Espanha na arte contemporânea seja das que não precisam ser realçadas, pois uma resenha dos movimentos chamados de vanguarda confere ao nosso país um lugar de primeiro plano, é curioso que, entre os múltiplos “ismos”, nenhum pode ser considerado especificamente espanhol. Talvez porque a indomável independência espanhola foge dos marcos normativos, talvez porque o proverbial individualismo ibérico é o que menos obedece a uma disciplina de escola. Na realidade, o fenômeno é contrário: pois, se não são os espanhóis amigos de uma ordem severa, pode suceder que, em sua marcha para a aventura, se vejam logo seguidos por estranhos e despertem com uma escola atrás de si. Cubismo, futurismo, expressionismo, “fauves”, purismo e pintura metafísica são movimentos, são termos que imediatamente aplicamos à arte de tal ou qual país, mesmo que traços dessas escolas possam agitar-se entre artistas de todas as partes. Por outro lado, não é por mera coincidência que, se a subversão artística da Europa de há oitenta anos atrás teve que surgir dos Goyas, do Museu do Prado, não é causal que entre os nomes principais dos movimentos de vanguarda – de Juan Gris a Picasso, a Miró, a Dalí e a tantos mais – se encontrem, em sua maioria, os espanhóis. Insubordinavelmente espanhóis, qualquer que seja sua residência, seu renome e o tropel de seus seguidores. Não era fácil, pois, apresentar em São Paulo uma determinada escola espanhola. E apresentar esses grandes nomes parecia tarefa ociosa, não tanto pelo fato de quase nenhuma obra estar em nossas mãos quanto por serem figuras já do conhecimento de todos, pioneiros que, com sua personalidade, realizaram o movimento mundial contemporâneo.¹⁵⁷

No discurso de Masoliver, a própria ideia de vanguarda é pensada como constitutiva à identidade espanhola, nação que não geraria movimentos, mas diversos

¹⁵⁷ MASOLIVER, J. R. Apresentação da delegação espanhola. *Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1953, p. 133.

pioneiros. O autor questiona a associação de um movimento específico a um país, uma vez que muitos deles são compostos por artistas provenientes de diversas partes do mundo. E pontua ainda que praticamente nenhuma obra desses grandes nomes espanhóis que se internacionalizaram está presente na Espanha. Esse questionamento fica ainda mais evidente quando ele cita os artistas espanhóis Juan Gris e Pablo Picasso, que possuíam obras exibidas na II Bienal pela delegação francesa.

Assim, a construção de reputações artísticas por meio das primeiras Bienais de artes plásticas de São Paulo é pautada por disputas em torno da definição de identidades nacionais. Que país tem o direito de reivindicar um artista para sua delegação? O país de nascimento ou o de residência do artista? Aquele que detém a maior parte de suas obras ou aquele que foi o berço do movimento artístico pelo qual ele foi consagrado? A constituição de uma delegação na Bienal de São Paulo é, portanto, fruto de embates, de posições de poder assimétricas e é definida caso a caso. Devemos ter essa reflexão em mente quando tratamos das premiações do evento e de sua distribuição em delegações nacionais.

1.3. Os prêmios: uma abordagem quantitativa

Em setembro de 1961, o Suplemento Feminino do jornal *O Estado de S. Paulo* publica uma edição inteiramente dedicada à presença feminina na VI Bienal de São Paulo¹⁵⁸. Repleto de fotografias de obras, apresenta às leitoras as artistas presentes nas delegações da França, Argentina, Bolívia, Polônia, Grécia, Finlândia, do Brasil, México, Equador, Canadá, Japão e dos Estados Unidos, que participariam do evento, listando ao final o nome de todas as participantes e de seus respectivos países. Na seção de Moda, exibem modelos posando ao lado das obras de arte da Bienal. O Suplemento Feminino assim introduz a leitora nesse universo das mulheres artistas na VI Bienal de São Paulo:

A contribuição da mulher à VI Bienal é mais do que ponderável pelo número de artistas das artes plásticas, pela qualidade de sua produção nas diversas técnicas, e isto em todos os planos e procedência, no nacional e no internacional. Na impossibilidade de dar uma total ressonância dos nomes e das obras marcada pela contribuição feminina, neste número dedicado às mulheres que exporão no Ibirapuera, destacaremos alguns dos casos mais importantes que nela se inserem, não em feição panorâmica, mas em referência ao que de mais notável

¹⁵⁸ O ESTADO DE S. PAULO. Suplemento Feminino. *O Estado de S. Paulo*. Ano VI, nº 413, São Paulo, 8 set. 1961.

se reúne na catalogação da participação das mulheres pintoras, escultoras, gravadoras.

Indubitavelmente, a contribuição dada pelas mulheres brasileiras é maior – mais de trinta artistas, entre pintoras, gravadoras, escultoras, cenógrafas, desenhistas, concorrem à VI Bienal. Seguem-se, em número, as participantes checas, que singularmente se restringem à cenografia teatral em número de cinco. Dos 21 países que mandaram representantes femininas cultivadoras das artes, todos se limitaram a menos de quatro representantes, como nos casos de Cuba e Paraguai; daí em diante o número decai para três, duas e uma representante.¹⁵⁹

O texto ressalta que as mulheres em muito contribuem para a VI Bienal, embora a presença delas seja diminuta diante do contingente total de artistas. O trecho menciona que 21 delegações enviaram representantes mulheres. Considerando que a sexta edição apresentou 51 delegações, isso significa que menos da metade contou com representação feminina e, ainda assim, segundo o suplemento, todas se limitaram a enviar, no máximo, quatro integrantes (exceto a Tchecoslováquia, que apresentou o maior número de artistas, cinco, em cenografia teatral). Aponta ainda que a participação feminina é muito maior na delegação brasileira do que nas demais.

O esforço para tornar visível a contribuição feminina às artes na Bienal de São Paulo e, principalmente, na delegação brasileira, não se limita a esse suplemento. Aparece também em colunas femininas de outras publicações e nos textos de Mário Pedrosa e de Lourdes Teixeira para o catálogo da exposição *A Contribuição das Mulheres Brasileiras às Artes Plásticas*, que ocorreu entre o final do ano de 1960 e o início de 1961 no Museu de Arte Moderna de São Paulo¹⁶⁰. Introduzindo a mostra, Pedrosa afirma que 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”.¹⁶¹ Ele prossegue dizendo que, em relação a países como França, Itália, Espanha, Inglaterra e Países Baixos, a contribuição feminina era maior no Brasil. Segundo ele, essa contribuição vinha crescendo desde a década de 1920 tanto em número quanto em “qualidade”. “Não somente em um gênero, mas em todos, mesmo os

¹⁵⁹ O ESTADO DE S. PAULO. Suplemento Feminino. **O Estado de S. Paulo**. Ano VI, nº 413, São Paulo, 8 set. 1961., p. 5.

¹⁶⁰ Essa foi a única exposição coletiva dedicada exclusivamente a mulheres que ocorreu no Brasil ao longo das décadas de 1950 e 1960. Sobre o evento e sua recepção, que foi silenciosa e criticada pela imprensa, ver: CERCHIARO, M. M.; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. **ARTL@S BULLETIN**, v. 8, n. 1, p. 210-224, Paris, 2019. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas>.

¹⁶¹ PEDROSA, M. Prefácio. In: **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960, p. 1.

menos ‘femininos’, como a escultura. É de tal relevância esse papel, que já não distinguimos mais, entre os criadores de mais força, os que são de um ou de outro sexo.”¹⁶²

Maria de Lourdes Teixeira¹⁶³ segue a mesma linha de raciocínio de Mário Pedrosa:

Consideramos hoje como heroínas melancolicamente frustradas aquelas artistas que arrostavam incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões, nem galerias e em que os seus pendores habituais se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais etc.

Perto de nós, no Brasil, podemos fixar a nomenclatura de partida da atuação feminina nas artes plásticas contemporâneas a nova objetividade de Zina Aita, o expressionismo de Anita Malfatti, o cubismo, o movimento Pau Brasil e a ANTROPOFAGIA de Tarsila do Amaral, algumas dessas tendências tendo mesmo se manifestado antes da SEMANA DE ARTE MODERNA de 22. Já agora, essa contribuição tende cada vez mais a tornar-se simétrica, em binário, com a atuação masculina. É fácil comprovar esta iniciativa compulsando os catálogos das Bienais de Arte Moderna de São Paulo. Verificamos que na primeira houve participação de 30 pintoras, 9 escultoras, 4 desenhistas e 9 gravadoras; na segunda, de 17 pintoras, 10 escultoras, 6 desenhistas e 8 gravadoras; na terceira, de 12 pintoras, 9 escultoras, 6 desenhistas e 6 gravadoras; na quarta de 7 pintoras, 2 escultoras, 4 desenhistas e 6 gravadoras; na quinta, finalmente, de 21 pintoras, 5 escultoras, 6 desenhistas e 8 gravadoras.¹⁶⁴

A autora contrapõe um passado em que as mulheres eram excluídas da arte ao então momento presente, em que elas, segundo Teixeira, atuavam nos principais movimentos e eventos de vanguarda. E vai além afirmando que a contribuição feminina estava cada vez mais próxima da masculina. Para comprovar isso, Teixeira apresenta o número de mulheres que integram a delegação brasileira por modalidade nas primeiras Bienais de São Paulo, mas omite o número de homens. Quando confrontamos os dados de ambos os sexos, a afirmação de Teixeira perde força, como vemos na tabela 1.1. O número de mulheres participantes é igual ou maior do que o de homens em gravura na segunda, terceira e quarta edições; em desenho, elas se equiparam a eles, mas somente na segunda edição; e, em escultura, apenas na quinta. Em pintura, em todas as edições as

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ TEIXEIRA, M. L. Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País. In: **Contribuição da mulher às artes plásticas no país** (catálogo de exposição), São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960, p. 15.

¹⁶⁴ Ibidem.

mulheres não chegam sequer perto de ombrear-se com os homens, compondo no máximo 28,1% do número total de participantes na sétima e na oitava edições.

Tabela 1.1. Participação de artistas mulheres nas oito primeiras edições da Bienal de São Paulo¹⁶⁵

Relação artistas mulheres / total de artistas participantes da delegação brasileira				
Bienais	Escultura	Pintura	Gravura	Desenho
1 ^a	10 em 28 (35,7%)	30 em 155 (19,3%)	13 em 34 (38,2%)	13 em 34 (38,2%)
2 ^a	10 em 21 (47,6%)	17 em 84 (20,2%)	8 em 15 (53,3%)	6 em 12 (50%)
3 ^a	9 em 20 (45%)	12 em 70 (17,1%)	6 em 12 (50%)	6 em 17 (35,3%)
4 ^a	2 em 9 (22,2%)	8 em 31 (25,8%)	6 em 11 (54,5%)	4 em 15 (26,7%)
5 ^a	5 em 9 (55,5%)	21 em 76 (27,6%)	8 em 23 (34,8%)	6 em 23 (26,1%)
6 ^a	4 em 14 (28,6%)	13 em 79 (16,4%)	13 em 32 (40,6%)	12 em 31 (38,7%)
7 ^a	3 em 17 (17,6%)	16 em 57 (28,1%)	10 em 21 (47,6%)	10 em 22 (45,4%)
8 ^a	4 em 23 (17,4%)	27 em 96 (28,1%)	9 em 19 (47,4%)	13 em 31 (41,9%)
Total	47 em 141 (33,3%)	144 em 648 (22,2%)	73 em 167 (43,7%)	70 em 185 (37,8%)

O discurso de que a presença feminina se equipara à masculina na arte moderna brasileira ultrapassa os debates do início da década de 1960 e adentra a historiografia da arte quando, em um pequeno artigo intitulado *A Mulher nas Artes*¹⁶⁶, publicado em 1993, Aracy Amaral reafirma o destaque das mulheres no Brasil, amparada justamente no catálogo da exposição *Contribuição das Mulheres às Artes Plásticas*. Essa narrativa que torna visíveis todas as mulheres sem contrapor os dados masculinos, de modo a dar a entender que há uma presença equilibrada entre os sexos em espaços de prestígio do meio artístico, é recorrente também no século XXI, como bem demonstra Lori Saint-Martin:

As I was working on this project, several people commented that today media coverage was well-balanced and perhaps even favoured women giving examples of one or two highly mediatized female writers. I started to wonder why, beyond wishful thinking, many people sincerely believe this.

One obvious reason is simply that they don't do the math: they take the editorial choices made on faith and assume that all is well. We trust our paper and we don't want to believe it's unfair or biased. And the confusion between "male" and "universal" is so well-established that we simply don't compare the numbers: we don't "see" all the men who are there, but we "see" the women and conclude the battle has

¹⁶⁵ Tabela elaborada com base nos catálogos das Bienais de Arte Moderna de São Paulo. Esses dados levam em conta os números de expositores por categoria e por bienal. Sendo assim, o número total inclui repetição de artistas.

¹⁶⁶ Cf. AMARAL, A. A mulher nas artes. In: **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005)**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 223.

*been won. (...) This is deeply-rooted gender bias, upheld by what I call the paradox of innocence. Nobody is doing it – and yet it's everywhere. Nobody means for it to happen – and yet it happens all the time.*¹⁶⁷

Os textos que citamos parecem se situar no que Saint-Martin chama de paradoxo da inocência: valendo-se da confusão entre “masculino” e “universal”, os articulistas e críticos tornam as mulheres visíveis, levando-nos a crer que elas estão perto de conquistar a equidade. Com isso, a assimetria torna-se invisível e não há por que discuti-la, explicá-la ou compreendê-la. Opondo-se a essa retórica, Saint-Martin enfatiza a necessidade de fazer as contas para verificar se a paridade reivindicada se sustenta quando posta à prova pelos números. É o que nos propomos a fazer por meio da análise quantitativa dos prêmios atribuídos pelas Bienais de São Paulo e Paris.

Nas primeiras premiações das delegações estrangeiras das Bienais de São Paulo (1951-1965) e de Paris (1959-1967), o número de mulheres é muito baixo: nas Bienais brasileiras, as mulheres conquistam apenas nove dos 109 prêmios e, nas bienais francesas, somente dez dos 107 prêmios. No caso do evento brasileiro, essas poucas mulheres estão distribuídas entre as delegações da França (Germaine Richier e Maria Helena Vieira da Silva¹⁶⁸), da Grã-Bretanha (Barbara Hepworth e Prunella Clough), da Argentina (Alicia Penalba e Martha Peluffo), do Chile (Marta Colvin), do Paraguai (na IV Bienal, um prêmio-aquisição foi concedido à obra realizada em coautoria por Josefina Pia e José Laterza Parodi) e da Grécia (Jeanne Spiteris-Veropoulou). Vemos na tabela a seguir que a maior parte delas foi recompensada na categoria escultura, seis em um universo de nove mulheres das delegações estrangeiras premiadas.

¹⁶⁷ SAINT-MARTIN, L. Counting women to make women count: from manspreading to cultural parity. In: BUSCATTO, M.; LEONTSINI, M. et NAUDIER, D. (dir.). **Du genre dans la critique d'art**. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2017, p. 42-43.

¹⁶⁸ Pintora portuguesa, radicada na França e naturalizada em 1956.

Tabela 1.2. Mulheres premiadas pertencentes às delegações estrangeiras nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Mulheres premiadas	Delegação	Bienal	Tipo de prêmio	Modalidade artística
Germaine Richier	França	1 ^a	Aquisição	escultura
Marta Colvin	Chile	8 ^a	Regulamentar	escultura
Jeanne Spiteris-Veropoulou	Grécia	7 ^a	Aquisição	escultura
Alicia Penalba	Argentina	6 ^a	Regulamentar	escultura
Barbara Hepworth	Grã-Bretanha	5 ^a	Grande prêmio	escultura
Josefina Pia	Paraguai	4 ^a	Aquisição	escultura
Prunella Clough	Grã-Bretanha	1 ^a	Aquisição	gravura
Martha Peluffo	Argentina	7 ^a	Aquisição	pintura
Maria Helena Vieira da Silva	França	6 ^a	Grande prêmio	pintura

Nas Bienais de Paris, as mulheres premiadas pertencem às delegações de Portugal (Maria Irene Vilar), Holanda (Anna Maria Ans Wortel), Tchecoslováquia (Alena Kučerová), Iugoslávia (Olga Jančić e Nives Kavurić-Kurtović), Chile (Valentina Cruz), Brasil (Maria Bonomi e Ana Letycia Quadros), Estados Unidos (Helen Frankenthaler) e Líbano (Laure Ghorayeb Kerbage). É interessante notar que todos esses países, com exceção dos Estados Unidos, são periféricos do ponto de vista de uma historiografia da arte tradicional.

Essas mulheres contempladas nas Bienais de São Paulo e Paris são provenientes de representações pouco ou muito laureadas nos certames? Para responder a essa questão, elaboramos duas tabelas¹⁶⁹ que apresentam a distribuição dos prêmios internacionais por delegação nas oito primeiras edições da Bienal de São Paulo e nas cinco primeiras da Bienal de Paris. A tabela 1.3 foi composta com base nas atas de premiação do júri, nas listas referentes aos prêmios-aquisição, encontradas no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, e no levantamento dos artistas premiados, realizado pela própria Bienal por ocasião de seu cinquentenário¹⁷⁰. Já para a tabela 1.4, tomamos como fonte as atas de premiação pertencentes aos Archives de la Critique de Rennes e as listas de premiados

¹⁶⁹ Para a confecção da tabela, levamos em conta os grandes prêmios, os regulamentares e a maior parte dos de aquisição. Não foram computados aqueles destinados, a princípio, a uma nacionalidade específica nem as menções honrosas e os prêmios especiais voltados para categorias específicas, como artes aplicadas, cerâmica, cartazes etc., que eram eventuais. Nas atas do júri das Bienais de São Paulo e Paris, constam o nome do artista premiado e da sua delegação, o tipo do prêmio e a modalidade artística, o que possibilitou a confecção das tabelas.

¹⁷⁰ FARIAS, A. (Org.). **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001 (catálogo de exposição).

apresentada nos catálogos de exposição organizados por Guido Marinelli¹⁷¹ e por Catherine Milliet¹⁷², em 1962 e 1977 respectivamente, consultados na Biblioteca Kandinsky (Paris).

Tabela 1.3. Premiações internacionais das Bienais de São Paulo (1951-1965)
por delegação e por edição (homens e mulheres artistas)

Delegações premiadas	1ª (1951)	2ª (1953)	3ª (1955)	4ª (1957)	5ª (1959)	6ª (1961)	7ª (1963)	8ª (1965)	Total geral
Itália	5	2	2	1	2		1	1	14
França	3	3	2	2		1		1	12
Iugoslávia		1	1	1	1	2	1	1	8
Estados Unidos	1	2	1	1	1	1	1		8
Grã-Bretanha	2	1		2	1	1	1		8
Alemanha	2	2	1		1	1	1		8
Japão			1	1	1	1	1	1	6
Espanha		1		1	1	1	1	1	6
Holanda		1	1	1	1				4
Bélgica		1	1	1	1				4
Áustria		2	1		1				4
Argentina		1				1	1		3
México		1			1		1		3
Israel			1		1	1			3
Suíça	1		1						2
Polônia					1	1			2
Uruguai			1				1		2
Cuba		1					1		2
Grécia							1		1
Canadá				1					1
Suécia						1			1
União Pan-Americana				1					1
Tchecoslováquia							1		1
Paraguai				1					1
Chile								1	1
Venezuela								1	1
Bolívia							1		1
Guatemala					1				1
Total geral	14	19	14	14	15	12	14	7	109

¹⁷¹ MARINELLI, G. **Les biennales de Paris 1959-1961**: les festivals d'avant-garde jusqu'au salon comparaison. Paris, London, Torino: Galerie Moderne, 1962.

¹⁷² MILLIET, C. **Biennale de Paris: une anthologie 1959-1967**. Paris: Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1977 (catálogo de exposição).

Se as Bienais de São Paulo procuravam atrair uma gama de países provenientes dos cinco continentes, a premiação, por sua vez, não espelhava a diversidade geográfica do evento, como demonstra a tabela 1.3. Das 66 delegações participantes¹⁷³, somente 28 são reconhecidas, com um total de 109 prêmios. Estão completamente preteridas das premiações as delegações provenientes da África e da Oceania. Apenas dois países do continente asiático, Japão e Israel, obtêm reconhecimento. De outro lado, a Europa concentra 69% dos prêmios, distribuídos entre 11 países da Europa Ocidental – Itália, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Espanha, Áustria, Holanda, Bélgica, Suíça, Grécia e Suécia – e apenas três do Leste Europeu – Iugoslávia, Polônia e Tchecoslováquia. Já o continente americano, reunindo América do Norte, Central e do Sul, apresenta um número expressivo (25), tendo nove países premiados: Estados Unidos, Canadá, México, Guatemala, Cuba, Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai, além da União Pan-Americana¹⁷⁴ (nesse caso, o prêmio foi para Carlos Mérida, pintor da Guatemala).¹⁷⁵ A concentração dos prêmios é ainda mais evidente quando olhamos para os seis países do topo da lista, já que Itália, França, Alemanha, Estados Unidos, Grã-Bretanha e Iugoslávia acumulam mais da metade dos prêmios (58).

Quanto à premiação feminina internacional (tabela 1.2), mais de 50% das artistas contempladas pertencem a delegações da Europa Ocidental – o que seria de esperar, já que essa região concentra mais da metade dos prêmios –, sendo duas da França e duas da Grã-Bretanha, países que ocupam respectivamente a segunda e terceira posição no ranking de mais laureados (tabela 1.3), e apenas uma da Grécia, Jeanne Spiteris-Veropoulou, que representa o único prêmio atribuído a esse país na Bienal. As outras quatro mulheres contempladas são provenientes da América Latina, região pouco representada na premiação geral. O fato ganha ainda mais relevância quando constatamos que o único prêmio do Chile é destinado a uma mulher, o único do Paraguai é atribuído a um casal e que duas das três premiações argentinas são conquistadas por mulheres. Assim, se considerarmos como universo os premiados da Europa Ocidental, as mulheres representam apenas 7,8% (cinco em um total de 64 artistas). Já no que se refere à América

¹⁷³ Informações baseadas na tabela de participação de países nas oito primeiras edições das Bienais de São Paulo, apresentada no catálogo da nona edição.

¹⁷⁴ A União Pan-Americana era um órgão ligado ao departamento de Estado norte-americano, sediado em Washington, que tinha um setor de artes visuais dirigido entre 1948 e 1976 por José Gomes Sicre, crítico cubano que residia nos Estados Unidos. Promovia a arte latino-americana e estava relacionada com as políticas de boa vizinhança implementadas pelos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Uma de suas ações consistia em expor nas Bienais de São Paulo artistas latino-americanos cujos países de origem não podiam financiar sua representação no evento (MAGALHÃES, 2013).

¹⁷⁵ Ver a relação de nomes dos artistas estrangeiros premiados nas Bienais de São Paulo no **anexo 1**.

Latina essa porcentagem é muito superior, atingindo 30,8% (quatro mulheres e nove homens).

Tabela 1.4. Premiações internacionais das Bienais de Paris por delegação e edição (1959-1967)

Delegações premiadas	1ª (1959)	2ª (1961)	3ª (1963)	4ª (1965)	5ª (1967)	Total geral
Iugoslávia	2	2	2	1	2	9
Brasil	3	1	2	2	1	9
Alemanha	1	3	1	3	1	9
Grã-Bretanha	2		2	3		7
Holanda	2	1	2	2		7
Itália	2	1	1		2	6
Tchecoslováquia		1		3	2	6
Estados Unidos	2		1		2	5
Japão		1		1	2	4
Bélgica	1	1			1	3
México	1	1	1			3
Dinamarca			1		1	2
Grécia			1	1		2
Chile		1		1		2
Paquistão		1		1		2
Espanha			2			2
Uruguai			2			2
Polônia	2					2
Suécia				1	1	2
Turquia		2				2
Venezuela			1		1	2
Cuba				1	1	2
Israel		1			1	2
Índia				1	1	2
Austrália		1				1
Hungria					1	1

Argentina		1				1
Marrocos		1				1
Portugal				1		1
Finlândia					1	1
Áustria				1		1
Panamá		1				1
URSS					1	1
África do Sul		1				1
Líbano					1	1
Irlanda					1	1
Irã		1				1
Total geral	18	23	19	23	24	107

Por outro lado, as premiações das Bienais de Paris por delegação apresentam uma distribuição menos assimétrica, como podemos ver na tabela 1.4. Elas conferem 107 prêmios a 37 delegações, nove a mais que em sua congênere brasileira¹⁷⁶, e nessa distribuição nenhum país obtém mais que nove prêmios. A Itália, que nas Bienais de São Paulo se mantém no topo, com 14 prêmios, os vê reduzidos a menos da metade nas bienais parisienses, passando a dividir a terceira posição com a Tchecoslováquia. Esta, por sua vez, obtém uma premiação muito expressiva nas Bienais de Paris (seis prêmios), tendo em vista que na de São Paulo havia recebido apenas uma recompensa. Como veremos mais adiante, essa posição de destaque da Itália nas Bienais de São Paulo se deve à grande soma de prêmios conferidos ao país na primeira edição do evento, talvez uma forma de homenagear a rival veneziana, com a qual mantinha profundas ligações, referentes não só a questões estruturais mas também a redes de agentes e instituições.

Já a Iugoslávia e a Alemanha são bem sucedidas nos dois eventos, recebendo, cada uma, oito prêmios em São Paulo e nove em Paris. O mesmo pode ser dito da Grã-Bretanha, que obtém oito prêmios em São Paulo e sete em Paris. Os Estados Unidos recebem cinco láureas nas Bienais de Paris e oito nas de São Paulo. Assim, se na Bienal paulistana dividem a terceira posição com Grã-Bretanha, Iugoslávia e Alemanha, nas de Paris eles caem para a quarta posição, ficando atrás desses países, da Holanda e da Tchecoslováquia. Esta última ganha três recompensas a mais em Paris do que em São

¹⁷⁶ Ver a lista de nomes dos artistas estrangeiros premiados nas Bienais de Paris no **anexo 2**.

Paulo, totalizando sete prêmios. A menor premiação estadunidense nas Bienais de Paris pode estar relacionada aos sentimentos anti-imperialismo norte-americano que emergem nos anos 1960 e eram bem acolhidos e mesmo incentivados na capital francesa, que chegou a se configurar como um lugar de resistência à sua ascensão¹⁷⁷.

Como podemos ver na tabela 1.4, a Oceania e a África, ainda que com baixíssima representação, têm artistas premiados na Bienal de Paris de 1961. São eles: o pintor australiano Brett Whiteley, o escultor marroquino Brahim Mohamed Ben M' Bare e o gravurista italiano residente na África do Sul Giuseppe Cattaneo. Como ocorre nas Bienais de São Paulo, a Europa Ocidental é também a região preponderante, obtendo 44 prêmios distribuídos entre as delegações da Alemanha, Holanda, Grã-Bretanha, Itália, Bélgica, Suécia, Espanha, Dinamarca, Grécia, Áustria, Portugal, Irlanda e Finlândia. Já o Leste Europeu é mais bem sucedido nas Bienais de Paris, com 19 prêmios, destacando-se a Iugoslávia (9), Tchecoslováquia (6) e Polônia (2), mas também pela União Soviética (1) e pela Hungria (1), que não são premiadas no outro certame. A presença relevante da Ásia, que somou 14 prêmios, é outro indicativo da melhor distribuição geográfica em relação às Bienais de São Paulo. Além de Japão e Israel são contemplados Índia, Irã, Líbano, Paquistão e Turquia, que ficam de fora no evento paulistano. A América continua a ser o segundo continente mais premiado, com 27 prêmios, um pouco mais do que alcança na própria Bienal de São Paulo. Dezesseis deles são destinados a países sul-americanos (Brasil, Argentina, Chile, Venezuela e Uruguai) – nove só para o Brasil. Os países da América Central e do Norte (México, Cuba, Panamá e Estados Unidos) conquistam 11 prêmios.

Comparando os dados das tabelas 1.4 e 1.5, constata-se que as Bienais de Paris contemplam tanto mulheres das delegações mais premiadas – como Brasil e Iugoslávia, que contam com duas laureadas cada um – quanto de representações pouquíssimo premiadas, como Portugal e Líbano, que recebem apenas essa distinção. De modo geral, em relação às Bienais de São Paulo, a distribuição de mulheres por regiões é mais significativa. Elas estão bem mais presentes nas premiações atribuídas à América e ao Leste Europeu – são quatro mulheres entre 27 premiados, no primeiro caso, e três entre 19, no segundo – do que nas da Ásia e da Europa Ocidental – uma artista entre os 14 recompensados e apenas duas mulheres em um universo de 44 premiados, respectivamente.

¹⁷⁷ Cf. PLANTE, I. **Argentinos de Paris**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 19

Tabela 1.5. Mulheres premiadas pertencentes às delegações estrangeiras nas Bienais de Paris (1959-1967)

Mulheres premiadas	Bienal	Modalidade	Delegação
Olga Jančić	1ª – 1959	Escultura	Iugoslávia
Helen Frankenthaler	1ª – 1959	Pintura	Estados Unidos
Ans Wortel	3ª – 1963	Desenho	Holanda
Ana Letycia Quadros	3ª – 1963	Gravura	Brasil
Maria Irene Vilar	4ª – 1965	Escultura	Portugal
Valentina Cruz	4ª – 1965	Escultura	Chile
Alena Kucerova	4ª – 1965	Gravura	Tchecoslováquia
Maria Bonomi	5ª – 1967	Gravura	Brasil
Laure Ghorayeb Kerbage	5ª – 1967	Gravura e desenho	Líbano
Nives Kavuric-Kurtovic	5ª – 1967	Pintura	Iugoslávia

Assim, o cruzamento entre as variáveis sexo e delegação das premiações internacionais das Bienais de São Paulo e Paris demonstra que, nas representações das Américas (Estados Unidos e América do Sul), as mulheres estão mais presentes. Isso se explica, por um lado, por esse continente ser o segundo mais premiado nos eventos, o que permite a seus artistas conquistar visibilidade; e, por outro, pela baixa representação feminina, em termos proporcionais, na região mais contemplada, a saber: a Europa Ocidental. Justamente nesse lócus, considerado o “centro” da arte, elas constituem 7,8% dos laureados em São Paulo e apenas 4,5% dos recompensados em Paris.

A maior quantidade de prêmios atribuída à Europa Ocidental e às Américas nas duas bienais resulta não apenas da centralidade desses países no sistema das artes, mas também de interesses políticos em criar diálogos e intercâmbios e em confrontar a produção artística do Novo Mundo com a do Velho Mundo, como sugere este trecho da carta de 7 de novembro de 1951 de René d’Harnoncourt, comissário dos Estados Unidos e membro do júri na I Bienal de São Paulo:

*I firmly believe that the Bienal has set a valuable precedent that will do more than any other activity in the field of culture to tie the New World and the Old World together in one powerful stream of cultural interchange and mutual stimulation. I sincerely hope that the exhibition of 1951 will be landmarks in the development of the arts in the New World.*¹⁷⁸

¹⁷⁸ Trecho de carta de René d’Harnoncourt ao escritório do diretor da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nova York, 7 nov. 1951. Documento pertencente ao arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

No trecho citado, Harnoncourt afirma acreditar firmemente que a Bienal de São Paulo iria se tornar um evento capaz de interligar o Novo e o Velho Mundo, e os dados coletados confirmam sua previsão. O fato de os dois continentes serem também os mais premiados nas Bienais de Paris demonstra que esses estímulos culturais de que fala Harnoncourt realmente se construíram para além do contexto específico da Bienal de São Paulo e se estenderam até o final da década de 1960. Essa constatação torna-se ainda mais forte quando notamos que, nas Bienais de São Paulo, a delegação francesa é a segunda mais premiada e, na de Paris, a brasileira divide o primeiro lugar com Iugoslávia e Alemanha, indício de que, durante a década de 1950, as Bienais de São Paulo e as redes articuladas em torno delas haviam de fato auxiliado a promover a arte brasileira internacionalmente, colocando o país no mapa mundial das artes.

A presença feminina se intensifica nas premiações nacionais se comparadas as internacionais. No caso das Bienais de Paris, cabe às mulheres oito dos 52 prêmios da delegação francesa (tabela 1.6), o que corresponde a 15% (no caso dos prêmios internacionais eram 10 de 107, ou seja, 9%). Já nas Bienais de São Paulo, o número de mulheres salta aos olhos: 30 dos 81 prêmios da delegação brasileira são atribuídos a elas, o equivalente a 37% (tabela 1.7), enquanto nas premiações internacionais são apenas 9 de 109, ou 8%. Isso sinaliza que as premiações nacionais tendem a reconhecer mais as mulheres do que as internacionais, mas também demonstra que, no caso brasileiro, elas ganham muito mais espaço, o que reforça a constatação de que, na América do Sul, as mulheres conquistam mais prêmios. No entanto, argumentamos que a premissa de que, no Brasil, as mulheres obteriam maior visibilidade do que em outras localidades do mundo¹⁷⁹ pode ser levantada apenas como hipótese de investigação e, mesmo assim, deve ser matizada, uma vez que visibilidade, reconhecimento e consagração são estágios distintos da construção do êxito. Discutiremos atentamente essa questão nos próximos capítulos, quando analisaremos as trajetórias das escultoras laureadas nas duas Bienais.

¹⁷⁹ Cf. AMARAL, A. A mulher nas artes. In: **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005)**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

Tabela 1.6. Mulheres da delegação francesa premiadas nas Bienais de Paris (1959-1967)

Mulheres premiadas	Bienal	Modalidade	Prêmio
Brigitte Coudrain	1 ^a – 1959	Gravura	União Mediterrânea
Jennifer Dickson	3 ^a – 1963	Gravura	Prix des Jeunes Artistes (menção honrosa)
Régine Petit	4 ^a – 1965	Escultura	Prix Andre Susse
Myrian Bat Yosef	4 ^a – 1965	Desenho	Regular
Helen Piddington	4 ^a – 1965	Gravura	Regular
Cristina Martinez	4 ^a – 1965	Escultura	Regular (menção honrosa)
Hildegard Karin Bilyk	4 ^a – 1965	Escultura	Regular
Geneviève Claisse	4 ^a – 1965	Pintura	Regular (menção honrosa)

Tabela 1.7. Mulheres da delegação brasileira premiadas nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Artistas brasileiras premiadas	Prêmio	Modalidade	Bienal
Tarsila do Amaral	Aquisição	Pintura	1 ^a
Maria Leontina	Aquisição	Pintura	1 ^a
Hilde Weber	Aquisição	Desenho	2 ^a
Mary Vieira	Aquisição	Escultura	2 ^a
Maria Martins	Aquisição	Escultura	2 ^a
Elisa Martins da Silveira	Aquisição	Pintura	2 ^a
Maria Martins	Regulamentar	Escultura	3 ^a
Felícia Leirner	Aquisição	Escultura	3 ^a
Elisa Martins da Silveira	Aquisição	Pintura	3 ^a
Maria Leontina	Aquisição	Pintura	3 ^a
Fayga Ostrower	Aquisição	Gravura	3 ^a
Wega Nery	Regulamentar	Desenho	4 ^a
Zélia Salgado	Aquisição	Escultura	4 ^a
Fayga Ostrower	Regulamentar	Gravura	4 ^a
Tereza Nicolao	Aquisição	Pintura	4 ^a
Lygia Clark	Aquisição	Pintura	4 ^a
Maria Bonomi	Aquisição	Gravura	5 ^a
Yolanda Mohaly	Aquisição	Pintura	5 ^a
Isabel Pons	Regulamentar	Gravura	6 ^a
Anna Letycia Quadros	Aquisição	Gravura	6 ^a
Lygia Clark	Regulamentar	Escultura	6 ^a
Sheila Brannigan	Aquisição	Pintura	6 ^a
Fayga Ostrower	Aquisição	Desenho	7 ^a
Felícia Leirner	Regulamentar	Escultura	7 ^a
Maria Bonomi	Aquisição	Gravura	7 ^a
Liuba Wolf	Aquisição	Escultura	7 ^a
Wega Nery	Aquisição	Pintura	7 ^a
Yolanda Mohaly	Regulamentar	Pintura	7 ^a
Maria Leontina	Aquisição	Pintura	7 ^a
Maria Bonomi	Regulamentar	Gravura	8 ^a

A desigualdade na distribuição de prêmios entre as delegações, nas Bienais de Paris e de São Paulo, pode ser mais bem compreendida quando levamos em consideração a composição dos júris de premiação. A maior abrangência geográfica das recompensas nas Bienais de Paris se justifica pelo regulamento do evento, que proibia a participação simultânea de comissários das delegações no júri. A prática, bastante comum em São Paulo, com frequência levava os jurados a tentar promover as próprias delegações, como evidencia a carta de Max Bill, membro do júri de artes plásticas da II Bienal, enviada a Sérgio Milliet em 1953, em que ele expõe suas ideias a respeito da comissão do júri de eventos internacionais.

Je viens de recevoir votre lettre du 27 août concernant le jurie de la biennale. (...)

Vous le savez bien, mon cher ami, que je suis un être offensif. Je n'aime pas de tout me retirer d'une position qui est aussi dangereuse – comme la critique à l'architecture dite moderne. Je me sens trop responsable. Si j'accepte de changer du jurie d'architecture au jurie des arts plastiques de la biennale c'est car je vois qu'un homme comme Walter Gropius, en lequel j'ai toute ma confiance, prend ma position. D'autre part le jurie des arts plastiques me semble au fond plus intéressant, même du point de vue politique. Le jurie d'architecture se compose plus ou moins des amis personnelles qui peuvent s'entendre sur le même plan. Le jurie des arts plastiques est un jurie politique dans lequel chacun travaille d'abord sur le compte de son pays. C'est donc très difficile à travailler là, et c'est justement ce que j'aime.¹⁸⁰

Nesse trecho, Bill expressa claramente que fazer parte do júri de artes plásticas consistia em um desafio político, uma vez que cada jurado estava comprometido com seu país. Essa participação podia até mesmo ser utilizada como forma de barganha no intuito de motivar os comissários a organizar suas representações, como evidencia a carta endereçada à escultora Maria Martins:

Cara D^a Maria,

Com referência à carta que o sr. Matarazzo lhe mandou, por intermédio do Maestro Morel, permito-me corrigir um lapso que passou despercebido na revisão da mesma; trata-se do seguinte:

Na lista dos membros do júri de premiações convidados pela Bienal, foi incluído o nome de Gamboa para o México. Tenho que especificar que o Gamboa foi convidado por mim, conforme indicação do Ciccillo, quando da minha última viagem ao México; porém, o convite foi pessoal (para maior disposição dêle em prol de nossa iniciativa). Até agora, portanto, não foi decidido incluí-lo naquele júri.

¹⁸⁰ Trecho da carta de Max Bill a Sérgio Milliet, 21 set. 1953. Documento pertencente ao arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Aceite meus melhores votos e o mais sincero agradecimento pelo precioso trabalho que vem desenvolvendo para a II Bienal.¹⁸¹

No caso citado, Gamboa acabou não sendo efetivamente convidado para integrar o júri. Mas os comissários Masoliver, Bernard Dorival, Emile Langui, Herbert Read e W. Sandberg, respectivamente representantes da Espanha, França, Bélgica, Grã-Bretanha e Holanda na II Bienal, estavam entre os dez jurados estrangeiros dessa edição. Assim, metade dos jurados eram responsáveis ou associados de alguma forma à seleção das obras apresentadas por seu país.¹⁸²

Os dados quantitativos também evidenciam o forte impacto da composição do júri na distribuição geográfica dos prêmios nas Bienais de São Paulo. Dos 66 países participantes das primeiras oito bienais, apenas 28 integraram o júri internacional. Destes 28, foram laureados 25. Entre os que não tiveram representação entre os jurados, só três foram premiados: Canadá, Paraguai e Guatemala – ainda assim uma única vez. Quando observamos o gráfico a seguir, fica evidente a alta representatividade de algumas delegações. Em mais da metade das edições, nove países compunham o júri das Bienais: Itália, Holanda e Estados Unidos (nas oito primeiras edições), seguidos pela França (sete vezes), Grã-Bretanha (seis vezes) e Japão, Bélgica, Espanha e Alemanha (cinco vezes cada um). Esses nove países estão na lista dos 11 mais premiados nas primeiras Bienais de São Paulo. Percebe-se que há, portanto, uma relação expressiva entre a participação do país como jurado e a premiação da delegação. A única exceção é a Iugoslávia, que compôs apenas duas vezes o júri do evento, mas foi premiada oito vezes. Vale lembrar também que muitas vezes o mesmo jurado representa o país em diferentes edições, o que possivelmente leva ao reforço de uma determinada posição ideológica e estética.

¹⁸¹ Carta de remetente indeterminado a Maria Martins, 13 fev. 1953, referente à organização da II Bienal de São Paulo. Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁸² Ver nome dos representantes do júri da Bienal de São Paulo por delegação no **anexo 5**.

Figura 1.2. Gráfico da distribuição do júri internacional por delegação nas **Bienais de São Paulo** (1951-1965)

Figura 1.3. Gráfico da distribuição do júri internacional por delegação nas **Bienais de Paris** (1959-1967)

Essa correlação entre países premiados e júri parece menos evidente na Bienal de Paris, pois, dos 37 países recompensados, 18 não integravam o corpo de jurados (49%). Porém, vemos no gráfico acima que, enquanto as delegações que não participam do júri obtêm prêmios apenas uma ou duas vezes (com exceção do Japão, que é premiado quatro vezes), as que fazem parte dele são premiadas mais de duas vezes. Somente Suíça, Canadá

e Noruega não receberam prêmios. Isso denota que, mesmo no caso parisiense, essa correlação existe.

É importante notar que a presença de mulheres no júri das Bienais de Paris e de São Paulo é baixíssima. Entre os 58 jurados das Bienais francesas, havia uma única mulher, a historiadora da arte iugoslava Katarina Ambrosic, na Bienal de 1961¹⁸³. Nas Bienais de São Paulo, de 122 integrantes do júri, apenas quatro eram mulheres: a escultora brasileira Maria Martins, na quarta edição; a museologista norte-americana Grace Louise McCann Morley (1900-1985), então diretora do Museu de Arte Moderna de São Francisco, na terceira edição; a inglesa Katherine Lilian Somerville (1905-1985), diretora do departamento de belas-artes do British Council, presente nas sétima e na oitava edição; e a crítica de arte uruguaia Maria Luisa Torrens (1929-2013), que, na VIII Bienal, era também diretora do Centro de Artes e Letras do jornal *El País*. Com exceção de Maria Martins, todas as outras juradas eram também comissárias de suas delegações nacionais.

Esses dados podem indicar a existência de uma relação entre o gênero dos jurados e dos premiados. Delphine Naudier¹⁸⁴, em sua análise sobre prêmios literários na França, constata que os júris amadores, assim como os exclusivamente femininos, tendem a laurear mais as mulheres do que os profissionais, com baixa presença feminina. Comparando o Prix Feminina, cujo júri é composto apenas de mulheres, com o Goncourt, prêmio da Academia de Letras em que somente 10% dos jurados são mulheres, ela conclui que o sexo dos jurados impacta a construção da legitimação literária.

Por fim, é preciso notar que, além das discrepâncias geográficas e de gênero, os prêmios internacionais também não são homogêneos no que diz respeito às modalidades artísticas. Em ambas as Bienais, há predominância de prêmios para a pintura. Em São Paulo, a disparidade é gritante, já que temos 52 premiados em pintura, seguidos de longe pela escultura (23 laureados), gravura (21) e desenho (apenas 13). Considerando que os prêmios regulamentares distinguem apenas um artista por modalidade artística, a desigualdade observada se deve em parte aos grandes prêmios, mas principalmente aos destinados a aquisição. Criados na II Bienal de São Paulo, são atribuídos nas primeiras edições nove grandes prêmios, sendo sete para pintura e dois para escultura. Quanto aos

¹⁸³ Ver nome dos representantes do júri da Bienal de Paris por delegação no **anexo 6**.

¹⁸⁴ Cf. NAUDIER, D. Les lauréates du Goncourt : une légitimité littéraire en trompe-l'œil ? In : _____ e ROLLET, B. (Orgs.). **Genre et légitimité culturelle**: quelle reconnaissance pour les femmes? Paris: L'Harmattan, 2007.

de aquisição, 37 são destinados à pintura, 13 à escultura, outros 13 à gravura e apenas cinco ao desenho. Eles tinham como objetivo enriquecer o acervo dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o que denota uma possível predominância da pintura nessas coleções.

Quando observamos os prêmios-aquisição por edição, notamos que apenas na I e na IV Bienal a pintura não se mostra preponderante. Conforme se observa no gráfico da figura 1.4, na primeira edição são distribuídos três prêmios para cada modalidade (pintura, escultura e gravura) e apenas um para desenho. Na quarta, a escultura é mais premiada (quatro), sendo seguida pela pintura e gravura (três para cada uma) – não são laureados desenhistas. Em todas as outras edições do evento, mais da metade dos prêmios-aquisição corresponde à pintura, sendo que na oitava edição há apenas um prêmio-aquisição para essa modalidade artística.

Figura 1.4. Gráfico dos prêmios-aquisição por modalidade artística e por edição nas **Bienais de São Paulo** (1951-1965)

Nas Bienais de Paris, há também o predomínio da pintura sobre as outras modalidades artísticas nos prêmios internacionais, mas ela corresponde a menos da metade dos prêmios, são 50 em 107 láureas (figura 1.5). Em seguida, vem a escultura, com apenas 31, o que equivale a 29% dos prêmios; depois a gravura, com 16; o desenho, com cinco; e a categoria “gravura e desenho”, também com cinco premiados. Notamos, portanto, que a hierarquia entre as modalidades artísticas se mantém nas duas premiações. Vale lembrar que não incluímos em nossa pesquisa os prêmios oferecidos pelas Bienais

de Paris aos designados “trabalhos em equipe”, já que não se enquadravam necessariamente em uma modalidade artística específica.

Figura 1.5. Gráfico dos prêmios das delegações estrangeiras por modalidade artística nas **Bienais de Paris** (1959-1967)

Como vemos no gráfico da figura 1.6, não há grande variação na premiação por modalidade artística por edição, sendo sempre a pintura a expressão prevalente, seguida da escultura, gravura e desenho. A exceção é a edição de 1967, onde percebemos um aumento significativo de premiações em desenho e em gravura – oito no total –, a maior dessas duas categorias em uma Bienal.

Figura 1.6. Gráfico dos prêmios internacionais das **Bienais de Paris** distribuídos por modalidade artística e por edição

No que diz respeito às mulheres, na premiação internacional das Bienais de Paris, proporcionalmente elas se destacam mais nas categorias menos recompensadas, como as de gravura e de desenho. Entre os 50 premiados da modalidade de pintura, há apenas duas mulheres; entre os 31 de escultura, somente três. São também três entre os 16 gravuristas premiados; e uma entre cinco desenhistas, proporção que se mantém no caso de “gravura e desenho”. Já nas premiações das delegações estrangeiras das Bienais de São Paulo, as mulheres obtêm as melhores performances em escultura, conquistando seis dos 23 prêmios outorgados. No entanto, há apenas uma mulher (Prunella Clough) entre os 21 contemplados em gravura; e somente duas (Maria Helena Vieira da Silva e Martha Peluffo) entre os 52 que conquistaram distinção em pintura. Entre os 13 premiados em desenho, não há nenhuma mulher.

Quanto aos prêmios atribuídos às mulheres da delegação brasileira do evento paulistano, há uma melhor distribuição entre as diferentes modalidades em relação ao que se observa nas premiações internacionais. Como podemos ver nas figuras 1.7 e 1.8, as mulheres conquistam oito de 18 prêmios em escultura; 12 de 29 em pintura; e sete de 17 em gravura. Curiosamente, aparecem pouco representadas em desenho, obtendo três de 17 prêmios. Vale lembrar que, diferentemente da premiação internacional, a nacional muitas vezes recompensa o mesmo artista em diferentes edições, tanto na mesma modalidade artística quanto em modalidades distintas.

As artistas da representação brasileira são muito mais contempladas com o prêmio-aquisição – considerado pelo evento como menor – do que com o regulamentar (figura 1.7). Elas obtêm 22 de um total de 48 prêmios-aquisição (46%) e conquistam apenas oito dos 33 regulamentares (24%). No entanto, percebe-se que é na pintura que essa diferença se evidencia: elas recebem mais da metade dos prêmios-aquisição (11 em 20 láureas) e apenas um dos nove prêmios regulamentares. Já em escultura, gravura e desenho, a quantidade de prêmios-aquisição conferidos às mulheres é apenas ligeiramente maior do que a de regulamentares. Entre os homens, as variações por tipo modalidade artística não chegam a ser expressivas, como ocorre com as mulheres em pintura, e não há prevalência dos prêmios-aquisição sobre os regulamentares (26 e 25, respectivamente).

Figura 1.7. Gráfico da distribuição dos prêmios nacionais atribuídos a **mulheres** por modalidade artística e tipo de prêmio nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Figura 1.8. Gráfico da distribuição dos prêmios nacionais atribuídos aos **homens** por modalidade artística e tipo de prêmio nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

1.3.1. As premiações por edição: especificidades e contradições

Após a análise geral das premiações, é necessário focar nas edições para compreendermos suas especificidades. A concentração geográfica dos prêmios verificada nas Bienais de São Paulo e a melhor distribuição observada na de Paris não refletem necessariamente uma tendência que se repete em cada uma das edições. Pelo contrário, há particularidades que resultam em edições com premiações mais ou menos concentradas ou inclusivas em termos geográficos. Elas apresentam também algumas variações no que se refere à presença feminina.

Ao longo das oito edições das Bienais de São Paulo, há um aumento quase constante da participação de delegações, mas a quantidade de prêmios se mantém entre 12 e 15, com exceção da II (19) e da VIII (7), como vemos na tabela a seguir.

Tabela 1.8. Distribuição das delegações e prêmios internacionais das Bienais de São Paulo¹⁸⁵

EDIÇÃO	TOTAL DE DELEGAÇÕES	DELEGAÇÕES LAUREADAS	NÚMERO DE PRÊMIOS
I BIENAL	19	6	14
II BIENAL	33	13	19
III BIENAL	30	12	14
IV BIENAL	43	12	14
V BIENAL	46	14	15
VI BIENAL	51	11	12
VII BIENAL	59	14	14
VIII BIENAL	59	7	7

A I Bienal de São Paulo, em 1951, apresenta apenas 19 delegações estrangeiras. Sua premiação se mostra bem concentrada. Contempla somente seis delegações (figura 1.9.), todas provenientes da Europa Ocidental ou da América do Norte, sendo que Itália e França levam mais da metade dos prêmios atribuídos. De todas elas, só a Suíça não está entre as delegações mais premiadas nas oito edições.

Figura 1.9. Gráfico da distribuição dos prêmios por delegação na I Bienal de São Paulo

Já a II Bienal, por ter sido realizada juntamente com as celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954), no Parque Ibirapuera, obtém grande

¹⁸⁵ Tabela produzida com base nos catálogos das Bienais de São Paulo.

visibilidade e público. Com boa capacidade de angariar patrocinadores, é a edição que mais oferece prêmios internacionais (19). Em relação à primeira, mostra-se menos desigual: contempla 13 das 33 delegações participantes, sendo que cinco delas com mais de um prêmio – França recebe três; e Alemanha, Áustria, Estados Unidos e Itália, dois cada um. Amplia também a diversidade geográfica premiando, além da Europa Ocidental e da América do Norte, o Leste Europeu (Iugoslávia) e a América Latina (México, Cuba e Argentina).

A partir da III Bienal, as premiações tornam-se mais bem distribuídas – dos 12 países contemplados nesta edição, apenas França e Itália recebem dois prêmios cada um (os demais conquistam um único prêmio). O mesmo acontece na IV Bienal: dos 12 laureados, só França e Grã-Bretanha ganham dois prêmios cada um. Na V, dos 14 laureados, somente a Itália fica com dois; e na VI, dos 12 prêmios, apenas Iugoslávia conquista dois. Nas VII e VIII Bienais, todas as delegações (14 e 7 respectivamente) recebem um só prêmio. Vale lembrar que, na VIII, contabilizamos apenas sete prêmios, pois ela só oferecia um prêmio-aquisição. Também optamos por não considerar os seis prêmios especiais atribuídos nessa Bienal por não estarem presentes nas outras edições pesquisadas. Nota-se que as premiações mais equilibradas ocorrem justamente quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o evento se separam, em 1962. Percebe-se ainda que, a partir da terceira edição, a premiação amplia também seu escopo geográfico, passando a contemplar em todas essas edições países da América Latina e do Norte, da Europa Ocidental, Leste Europeu e da Ásia.

Pode-se dizer, portanto, que, ao longo das oito edições da Bienal de São Paulo, há uma tendência progressiva de descentralização dos prêmios. Assim, a concentração observada na tabela 1.3 pode ser atribuída, por um lado, ao fato de as duas primeiras edições destinarem metade dos prêmios a Itália e França e, por outro, à tendência de premiar um mesmo país nas diferentes edições. No que se refere à presença feminina, ela não varia muito nas premiações internacionais paulistanas, sendo bem reduzida quando comparada à masculina. Como mostra o gráfico a seguir, as mulheres não são recompensadas na segunda e terceira edições; nas demais, o número de artistas do sexo feminino premiadas laureadas em cada Bienal se resume a uma ou duas artistas,

Figura 1.10. Gráfico da distribuição dos **premiados estrangeiros** por sexo nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

No que se refere à premiação nacional, as mulheres são contempladas em todas as edições das Bienais de São Paulo, mas na maior parte delas não ultrapassam os homens em número de prêmios. Como vemos na figura 1.11, nas duas primeiras edições a disparidade é grande. A partir da III Bienal ela se reduz, chegando à equidade na sexta edição, com quatro recompensas para cada um dos sexos. Na sétima, elas transpõem os homens, obtendo sete prêmios, e eles apenas três. A premiação na Bienal seguinte apresenta uma expressiva redução, mas, enquanto o número de homens contemplados permanece o mesmo, o de mulheres sofre intensa queda, limitando-se a uma única artista.

Figura 1.11. Gráfico da distribuição dos premiados da **delegação brasileira** por sexo nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Por sua vez, as Bienais de Paris iniciam com 41 delegações participantes¹⁸⁶, aumentam para 50 na segunda e se mantêm entre 54 e 56 nas edições seguintes. Percebe-se, portanto que, na década de 1960, tanto as Bienais de São Paulo quanto as de Paris contavam com 50 delegações ou mais (tabelas 1.8 e 1.9). No caso das Bienais de Paris a quantidade de prêmios internacionais oferecidos é maior do que a de São Paulo, começando com 18 na primeira edição e chegando a 24 na quinta. No entanto, convém lembrar que não contabilizamos em nossa análise todos os prêmios atribuídos nas Bienais de São Paulo e Paris, apenas as recompensas destinadas a pintura, escultura, gravura e desenho. Também não levamos em consideração prêmios atribuídos especificamente a uma ou a algumas delegações internacionais.

¹⁸⁶ O número de delegações participantes foi contabilizado com base nas informações dos catálogos das Bienais de Paris.

Tabela 1.9. Distribuição das delegações e prêmios internacionais das Bienais de Paris (1959-1967)

Edições da Bienal	Nº de delegações participantes	Nº de delegações premiadas	Nº de prêmios
I	41	10	18
II	50	19	23
III	55	13	19
IV	56	15	23
V	54	19	24

A primeira edição, de 1959, distribui 18 prêmios entre dez delegações internacionais: Itália, Holanda, Grã-Bretanha, Bélgica e Alemanha (da Europa Ocidental), que acumulam oito prêmios no total; Polônia e Iugoslávia (do Leste Europeu), que conquistam quatro láureas; e Brasil, México e Estados Unidos (das Américas), que totalizam seis recompensas, sendo três só para o Brasil, o país mais laureado. Assim, das 41 delegações participantes, apenas um quarto delas é premiado. Se compararmos com a V Bienal de São Paulo, que ocorre no mesmo ano, a paulistana apresenta maior distribuição, premiando 14 delegações de um total de 46 (30%), com 15 prêmios. A abrangência geográfica da Bienal brasileira também é maior porque, além daquelas três regiões, o evento brasileiro premia a Ásia. Três mulheres são contempladas na primeira edição da Bienal parisiense: a escultora iugoslava Olga Jančić, a pintora norte-americana Helen Frankenthaler e a gravurista da delegação francesa Brigitte Coudrain.

Já na II Bienal de Paris, nenhuma mulher é laureada (figuras 1.12 e 1.13). A premiação por delegação é menos concentrada que a anterior – são distribuídos 23 prêmios entre 19 delegações, sendo que somente Alemanha, Turquia e Iugoslávia ganham mais de um. Essa edição é a de maior abrangência geográfica, contemplando todos os continentes, e a única que premia a Oceania (Austrália) e a África (África do Sul e Marrocos). A Ásia conquista seis recompensas, distribuídas entre as delegações do Irã, Israel, Paquistão, Turquia e Japão. A mesma quantidade é concedida ao continente americano, representado por países da América do Sul (Argentina, Brasil e Chile) e da América Central (México e Panamá). A Europa Ocidental obtém seis prêmios, destinados a Alemanha, Itália, Bélgica e Holanda; e o Leste Europeu, três, conferidos a Iugoslávia e Tchecoslováquia. Essa melhor distribuição entre as regiões, no entanto, é uma especificidade dessa segunda edição. Na seguinte, a premiação volta a ser mais concentrada – os 19 prêmios contemplam 13 delegações, que representam apenas a América, a Europa Ocidental e o Leste Europeu. Entre os artistas estrangeiros laureados

estão duas mulheres, a desenhista holandesa Ans Wortel e a gravurista brasileira Anna Letycia Quadros. Da delegação francesa, a única mulher laureada é a gravurista Jennifer Dickson, sul-africana que residiu na França entre 1960 e 1965.

Figura 1.12. Gráfico da distribuição dos **prêmios internacionais** por sexo nas Bienais de Paris (1959-1967)

Figura 1.13. Gráfico da distribuição dos prêmios da **delegação francesa** por sexo nas Bienais de Paris (1959-1967)

A concentração marca também a premiação da IV Bienal de Paris – os 23 prêmios são conferidos a 15 delegações. Embora a abrangência geográfica seja maior em relação

à edição anterior, pois a Ásia recebe três recompensas, concedidas a Paquistão, Índia e Japão, a Europa Ocidental concentra mais da metade dos prêmios (12), distribuídos entre Alemanha, Grã-Bretanha, Holanda, Portugal, Grécia, Suécia e Áustria. O Leste Europeu (Tchecoslováquia e Iugoslávia) e a América (Brasil, Chile e Cuba) são contemplados com oito no total.

Paradoxalmente, a edição de 1965 é a que mais premia mulheres – nove no total, sendo três estrangeiras e seis da delegação nacional: a pintora francesa Geneviève Claisse; a artista Myrian Bat-Yosef, judia nascida na Alemanha e residente na França; as gravuristas Helen Piddington – de origem canadense, ela estudou na França – e Alena Kucerova, da delegação iugoslava; e cinco escultoras – a portuguesa Maria Irene Vilar, a chilena Valentina Cruz, a francesa Régine Petit, a argentina Cristina Martinez e a alemã Hildegard Karin Bilyk, as três últimas pertencentes à delegação francesa. Como as demais edições premiaram apenas uma escultora, Olga Jančić, a IV Bienal de Paris se torna então o evento central para refletir sobre a premiação de escultoras. Constata-se que entre as mulheres pertencentes à delegação francesa premiadas nessa edição, apenas duas eram de fato de origem francesa, as outras quatro eram de outras nacionalidades e residiam na França. No que tange aos prêmios nacionais, percebe-se que a Bienal de Paris, diferentemente da de São Paulo, não tende a premiar mulheres; a edição de 1965 é uma exceção.

Por fim, a quinta edição oferece 24 prêmios a 19 delegações, que abrange Europa Ocidental, Leste Europeu, Américas e Ásia. Embora a Europa Ocidental ainda concentre mais prêmios – oito, distribuídos entre Itália, Finlândia, Suécia, Dinamarca, Bélgica, Alemanha e Irlanda –, as outras três regiões têm, cada uma, quatro delegações contempladas. Iugoslávia, Tchecoslováquia, União Soviética e Hungria recebem juntas seis prêmios, sendo essa a única edição do evento em que as duas últimas são laureadas. Japão, Israel, Líbano e Índia obtêm cinco, assim como as Américas, representadas por Estados Unidos, Cuba, Brasil e Venezuela. São premiadas três mulheres, duas gravuristas – a brasileira Maria Bonomi e a libanesa Laure Ghorayeb Kerbage – e a pintora iugoslava Nives Kavuric-Kurtovic. Observa-se que a premiação feminina segue a distribuição geográfica da premiação geral, contemplando igualmente América, Ásia e Leste Europeu. Somente a Europa Ocidental não apresenta nenhuma mulher premiada.

Vemos, portanto, que as premiações das Bienais de Paris variam muito de uma edição para outra. A II e a V Bienal apresentam melhor distribuição por região e por prêmios, enquanto a quarta edição é a mais eurocêntrica. É interessante notar que

justamente a II Bienal, que abrange mais continentes, exclui as mulheres da premiação; e que a IV, a menos abrangente, é a que laureia maior número de mulheres. Como foi demonstrado, na quinta edição há uma representante feminina para cada região laureada, com exceção da Europa Ocidental. Esses dados são indícios de que as premiações das Bienais de Paris pretendiam “incluir” o “outro”, evocando um discurso de diversidade. Assim, uma Bienal que apresentasse vários artistas de países ditos não ocidentais não precisaria incluir as mulheres, enquanto uma edição com premiação muito eurocêntrica contemplaria “o outro” ao abrangê-las. A demanda por maior inclusão geográfica aparece no texto sobre a I Bienal de Paris, de autoria do pintor iraniano Akbar Tajividi, publicado na revista *Perspective*:

*Me voici au terme de mon exposé, je n'ai qu'une petite suggestion à faire : pourquoi les critiques d'art et les artistes des pays aux civilisations plusieurs fois millénaires comme l'IRAN, l'INDE, le JAPON ou autres, auxquels le monde civilisé d'aujourd'hui doit tant, ne seraient pas invitées à faire partie du jugement international qui est loin d'apprécier à sa juste valeur l'œuvre imprégnée de misticisme de ces nations.*¹⁸⁷

Nenhuma das nações mencionadas no trecho participou do júri, como reivindicava Tajividi, mas elas foram premiadas na segunda e na quinta edição. Apesar dessas tentativas de “inclusão” do “outro”, nossa análise quantitativa dos prêmios das Bienais de Paris nos leva a endossar a afirmação de Fátima Morethy e Couto:

Deve-se ressaltar, contudo, que a Bienal de Paris apoiava-se fortemente no modelo das Bienais de Veneza e de São Paulo, calcado na apresentação de representações nacionais, de responsabilidade de cada país, e na atribuição de numerosos prêmios. Ao contrário de outras manifestações artísticas internacionais, de caráter periódico, que seriam criadas na segunda metade do século XX e teriam forte viés geopolítico, insistindo “em um regionalismo crítico e auto-consciente como estratégia de realinhamento de redes culturais”, a Bienal de Paris não contestava a “fórmula veneziana” nem sua estrutura organizacional ou midiática; assim como a Bienal de São Paulo, servia-se dessa fórmula para disputar um lugar hegemônico no panorama das artes.¹⁸⁸

Embora as Bienais de São Paulo e Paris apresentem estratégias discursivas distintas e surjam em contextos muito diferentes, a premiação de ambos os eventos se mostra de modo geral eurocêntrica e focada na pintura, além de ter baixa representação

¹⁸⁷ TAJIVIDI, A. [Sem título]. In BIENNALE DE PARIS. **Perspective**. Bulletin d'information et d'études critiques publié par la Biennale de Paris n° 4, jan. 1960, p. 4.

¹⁸⁸ COUTO, M. F. M. Brasileiros nas Bienais de Paris (anos 1960). **VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**. Vol. 15, n° 2/julho-dezembro, Brasília, 2016, p. 162-163.

feminina. Isso se deve à estrutura dos eventos e das premiações, atribuídas por nacionalidade e modalidade artística, e à composição do júri. No entanto, há de se olhar também para as nuances e as brechas levantadas pela pesquisa quantitativa das premiações, pois são justamente elas que abrem espaços de visibilidade para outros países, modalidades artísticas e para as mulheres. Essa investigação exploratória revela que essas nuances não são poucas e geram várias questões a ser investigadas. Entre elas, por que a premiação feminina é maior na Bienal de São Paulo de 1963 e na Bienal de Paris de 1965.

Pressupomos que não há um aumento significativo de participação feminina nessas edições. No caso da VII Bienal, de 1963, por exemplo, as mulheres que expõem na delegação brasileira representam um quarto do total: são 39 de 156 artistas (tabela 1.1). No entanto, elas conquistam sete dos dez prêmios nacionais dessa edição, o que corresponde a 70% (figura 1.11). Infelizmente, não encontramos nenhum documento que elucide a escolha desses artistas nem nos arquivos da Bienal de Paris, em Rennes, nem nos da Bienal de São Paulo. Buscando a resposta para a concentração de mulheres laureadas nessas edições, confrontamos os gráficos de composição do júri de premiação por região com o de sexo dos artistas laureados. Percebemos então que eles apontam uma tendência: na maior parte das vezes, quando os jurados da Europa Ocidental têm menos peso na composição do júri, o número de mulheres laureadas é mais expressivo. Isso pode ser observado tanto nas Bienais de Paris (figuras 1.14 e 1.15) quanto nas de São Paulo (figuras 1.16 e 1.17).

Figura 1.14. Gráfico da distribuição dos premiados nas **Bienais de Paris** por sexo e edição

Figura 1.15. Gráfico da distribuição do júri internacional nas **Bienais de Paris** (1956-1967) por região

No caso das Bienais de Paris, em todas as edições a Europa Ocidental corresponde a mais da metade do júri, enquanto as Américas são representadas por dois integrantes, sendo que um deles é sempre proveniente dos Estados Unidos. A única exceção é a edição de 1965. Nela, a Europa Ocidental representa exatamente metade dos jurados (seis em um total de 12) e é seguida, conforme vemos na figura 1.15, pela América (três integrantes), Leste Europeu (dois) e Ásia (um). Os Estados Unidos não fazem parte do júri. O continente apresenta jurados provenientes do Brasil (Mário Pedrosa), da Argentina (Jorge Romero Brest) e do Canadá (Alfred Pellán), como demonstra a tabela abaixo.

Tabela 1.10. Jurados da Bienal de Paris de 1965

Júri	País	Função
Jorge Romero Brest	Argentina	Crítico de arte
Mário Pedrosa	Brasil	Crítico de arte
Alfred Pellán	Canadá	Pintor
José Camon Aznar	Espanha	Historiador da arte
Etienne Martin	França	Escultor
Jean Leymarie	França	Historiador da arte
Reynold Arnould	França	Pintor
Haim Gamzu	Israel	Crítico de arte
Luigi Carluccio	Itália	Crítico de arte/diretor da Bienal de Veneza
Zoran Krzishnik	Iugoslávia	Historiador da arte
Harald Szeemann	Suíça	Curador/historiador da arte
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia	Historiador da arte

Nos gráficos a seguir, vemos que, na I Bienal de São Paulo, que premia quatro mulheres, o júri é composto de cinco representantes da Europa Ocidental e seis das Américas. Na edição seguinte, o número de jurados da Europa Ocidental aumenta para oito, mas o de jurados das Américas e o de mulheres contempladas se mantêm. No entanto, na III Bienal o contingente de jurados da Europa Ocidental cai pela metade, enquanto o das Américas permanece sendo seis, mas, pela primeira vez, está presente um jurado da Ásia. A quantidade de artistas premiadas sobe para cinco. Na IV Bienal, somam-se à Europa Ocidental e às Américas, que apresentam seis integrantes cada uma, mais um jurado do Leste Europeu e dois da Ásia, totalizando nove que não são da Europa Ocidental. Como resultado, temos seis mulheres contempladas. Na V Bienal, o número de membros do júri da Europa Ocidental sobe para nove, correspondendo à metade do total, e o das Américas cai para quatro. Essa mudança é acompanhada por uma queda no número de mulheres premiadas, passando para três, o mais baixo até então.

Figura 1.16. Gráfico da distribuição dos premiados nas **Bienais de São Paulo** (1951-1965) por sexo e edição

Figura 1.17. Gráfico da distribuição do júri de premiação nas **Bienais de São Paulo** (1951-1965) por região

Na VI Bienal, há uma inversão desse quadro: ocorre uma queda no número de jurados da Europa Ocidental, que passam a ser cinco, o correspondente a menos da metade do júri. A premiação feminina, por sua vez, dobra em relação à edição anterior. Como vimos anteriormente (figura 1.11), é nessa Bienal que as mulheres da delegação brasileira obtêm a mesma quantidade de prêmios que os homens. Esse aumento do número de mulheres prossegue na edição de 1963, quando há nove premiadas, perfazendo o maior total feminino dos eventos analisados. Isso se deve principalmente aos prêmios nacionais atribuídos às mulheres da delegação brasileira, já que, como demonstramos, é a única edição em que elas conseguem ultrapassar os homens em número de prêmios. Quanto ao júri, a Europa Ocidental e as Américas contam com nove integrantes cada uma e são seguidas do Leste Europeu, com três, e da Ásia, com dois. Nessa edição, as Américas apresentam seu maior número de jurados e a Europa Ocidental representa menos da metade dos integrantes do júri. Na VIII Bienal, como vimos, há uma queda geral no número de laureados, mas ela é mais acentuada no que diz respeito ao contingente feminino. O número de jurados da Europa Ocidental e o das outras regiões voltam a ser muito próximos, 8 e 9 respectivamente.

Assim, observamos que, na edição de 1963 da Bienal de São Paulo e na de 1965 da Bienal de Paris, em que as mulheres são mais laureadas, ocorrem conjuntamente três fatores: a Europa Ocidental não ultrapassa metade do número total de jurados; as Américas apresentam seu maior número de membros do júri; e há jurados das quatro regiões. Outro ponto em comum é a presença em ambos os júris de Argentina, Brasil, Espanha, França, Israel, Itália, Iugoslávia e Tchecoslováquia, sendo que, como vemos nas tabelas 1.10 e 1.11, quatro jurados participam dos dois eventos: Jean Leymarie (França), Haim Gamzu (Israel), Zoran Krzisnik (Iugoslávia) e Jiri Kotalik (Tchecoslováquia). Vale ressaltar também que a VII Bienal de São Paulo contava com uma mulher no júri.

Tabela 1.11. Jurados da VII Bienal de São Paulo (1963)¹⁸⁹

Júri	País
Wener Schmalenbach	Alemanha
Julio Llinas	Argentina
Wilhelm Mrazec	Áustria
Antonio Mariaca	
Arguedas	Bolívia
Geraldo Ferraz	Brasil
José Geraldo Vieira	Brasil
Alejo Carpentier	Cuba
Luiz Gonzales Robles	Espanha
Martin Friedman	Estados Unidos
Jean Leymarie	França
Lilian Sommerville	Grã-Bretanha
Tony Spiteris	Grécia
N. R. Vroom	Holanda
Haim Gamzu	Israel
Giulio Carlo Argan	Itália
Zoran Krzisnik	Iugoslávia
Kenjiro Okamoto	Japão
Horácio Flores Sanchez	México
Riszard Stanislawski	Polônia
Lars-Erik Astrom	Suécia
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia
José Gomez Sicre	União Pan-Americana
Luis Garcia Pardo	Uruguai

¹⁸⁹ Em amarelo destacamos os nomes que também fizeram parte do júri de premiação da Bienal de Paris de 1965.

Outro fato que inter-relaciona os dois eventos é a presença, no júri da Bienal de Paris de 1965, de Mário Pedrosa, que havia sido também diretor artístico da Bienal de São Paulo de 1963. Nesse período, Pedrosa já tinha carreira consolidada como crítico de arte. Seu primeiro artigo data de 1933. Com a instauração do Estado Novo, em 1937, Pedrosa se exila, passando a viver em Nova York e Paris. Atuou no MoMA, entre 1937 e 1938, e como correspondente nos Estados Unidos do jornal *Correio da Manhã*, entre 1943 e 1945. Retornou ao Brasil ao final da Segunda Guerra Mundial, colaborando em vários jornais, como o *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*, nas seções dedicadas às artes plásticas. Sua atividade como crítico levou-o a participar em 1948 da fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), vindo a se tornar vice-presidente da entidade em 1957. Também presidiu a filial da Aica no Brasil, tendo organizado em 1959 o congresso da associação no país. Integrou o júri da II, III e VI Bienais de São Paulo. Em 1960, além de assumir a direção artística da Bienal, foi nomeado diretor do MAM-SP, posto em que permaneceu até 1963.¹⁹⁰

Nessa época, Pedrosa estava engajado em algumas iniciativas de promoção das mulheres artistas, em especial a exposição *A Contribuição das Mulheres Brasileiras às Artes Plásticas*, citada anteriormente, realizada entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961 no Museu de Arte Moderna de São Paulo¹⁹¹. Organizada e idealizada por Paulo Mendes de Almeida, antecessor de Pedrosa na direção do museu, a exposição contou com a participação de 63 artistas convidadas, residentes no Brasil, e apresentou ao todo 260 obras de pintura, gravura, escultura, desenho e “artes aplicadas”. A mostra era inédita no contexto brasileiro, uma vez que as únicas exposições coletivas de mulheres, até então, se resumiam aos salões femininos e nenhum deles era efetuado em um grande museu.

Nesse sentido, outra iniciativa foi o envio brasileiro para a Bienal de Córdoba de 1964 de uma delegação composta exclusivamente de mulheres. Eram 12 pintoras: Ismênia Coaracy, Yolanda Mohaly, Sheila Branningan, Tomie Ohtake, Marília Gianetti Torres, Mira Schendel, Ana Szulc, Wega Nery, Maria Polo, Grauben do Monte Lima, Vilma Pasqualini e Teresa d’Amico¹⁹². O comitê de seleção que tomou tal decisão era formado por Mário Pedrosa, Mario Barata, Dina Coelho, José Roberto Teixeira Leite e

¹⁹⁰ Cf. ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹⁹¹ Sobre o evento, cf. CERCHIARO, M. M.; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. **ARTL@S BULLETIN**, v. 8, n. 1, p. 210-224, Paris, 2019. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas>.

¹⁹² Segundo consta no catálogo da exposição. INDÚSTRIAS KAISER ARGENTINA AS. **2ª Bienal Americana de Arte**. Córdoba: Ciudad Universitaria, 1964. Consultado na Bibliothèque de l’INHA, Paris.

Geraldo Ferraz. Este último havia integrado também o júri da Bienal de São Paulo de 1963 (tabela 1.11). Muitas dessas artistas haviam participado da exposição do MAM de 1961 e das Bienais de São Paulo, onde algumas até chegaram a ser premiadas.

Embora essas iniciativas demonstrem estratégias pontuais de visibilização das artistas mulheres, elas não podem ser compreendidas como uma abertura do sistema artístico para questões feministas. A exposição *Contribuição das Mulheres Brasileiras às Artes Plásticas* e a representação brasileira em Córdoba foram recebidas pela imprensa brasileira de forma silenciosa e as poucas críticas a respeito foram negativas¹⁹³; as ideias feministas só chegaram ao Brasil com alguma força após os anos 1970¹⁹⁴; e, na França, as artistas mulheres só passaram a se reunir em coletivos para combater a invisibilidade delas na cena artística na década de 1970¹⁹⁵.

Nos anos 1950 e 1960, ser artista mulher era ainda compreendido no singular e a especificidade feminina não era afirmada, como reflete Catherine Gonnard, com base na afirmação de Geneviève Claisse, pintora laureada na Bienal de Paris de 1965:

Il semble, quasiment dans tous les cas, que les fractures de l'Occupation et de la Libération aient renforcé un investissement artistique faisant fi de toute connotation sexuée : le totalitarisme n'avait-il pas soumis l'art au service de l'ordre, de la nation ou de la "race" ? De plus en plus d'artistes femmes (et non de femmes artistes) semblent s'affirmer comme artistes "tout court", hors de toute spécificité féminine, d'épouse ou de mère: "Au départ être artiste, c'est pour changer; on veut changer le monde. C'est là l'essentiel, faire évoluer le monde dans lequel on existe. On veut exister à travers cette création. Enfant, je voyais les gens vivre et j'étais paniquée: je regardais les femmes passer dans la rue et je savais que je ne les suivrais pas. Déjà très jeune, j'avais un caractère rebelle. À trois ou quatre ans, j'ai refusé de dire les prières en disant que c'étaient des mensonges. Je suis vraiment née le jour où j'ai découvert l'abstraction", affirme Geneviève Claisse. Les femmes artistes comme les hommes artistes s'adressent à tout le monde avec la conviction qu'une œuvre doit, pour reprendre les termes de la philosophe Françoise Collin, faire "sens humain".¹⁹⁶

¹⁹³ CERCHIARO, M. M.; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. *ARTL@S BULLETIN*, v. 8, n. 1, p. 210-224, Paris, 2019. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas>.

¹⁹⁴ Sobre o ingresso das ideias feministas no Brasil e no campo artístico brasileiro, ver: BARROS, R., Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016; TVARDOVSKAS, L. S. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras, *Artelogie*, n.º. 5, 2013; e TRIZOLI, T. **Crítica de arte e feminismo no Brasil nos anos 60 e 70**, V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Geopolítica. Goiânia: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual, 2012.

¹⁹⁵ DUMONT, F. À l'assaut! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe. *ARTL@S BULLETIN*, v. 8, n.º. 1 (2019): Artigo 18. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1184&context=artlas>.

¹⁹⁶ GONNARD, C. e LBOVICI, E. **Femmes/artistes, artistes femmes**. Paris, de 1880 à nos jours. Paris: Éditions Hazan, 2007, pp. 239-240.

No entanto, se o feminismo não era incorporado ao modo pelo qual as mulheres construíam sua identidade como artistas, essas identidades variavam de acordo com a forma de ingresso na carreira e a associação a um determinado movimento artístico, entre outros fatores. Mas antes de adentrarmos nessa questão¹⁹⁷, faz-se necessário compreender em que medida os prêmios das Bienais de São Paulo e Paris auxiliaram (ou não) no processo de construção do reconhecimento das escultoras contempladas com eles. O próximo capítulo será dedicado a analisar as trajetórias delas de maneira coletiva e a traçar um panorama da produção feminina em escultura no período. Nosso intuito é demonstrar que, embora as escultoras estivessem ausentes das premiações das Bienais de Veneza, muitas mulheres se dedicaram à escultura, produzindo obras inovadoras e conquistando visibilidade. Algumas delas tiveram forte circulação internacional e obtiveram reconhecimento e até mesmo a consagração.

¹⁹⁷ Examinaremos detalhadamente a construção da identidade de artista das escultoras premiadas nas Bienais de São Paulo no final do próximo capítulo e nos dois últimos, ao tratar das trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark.

Capítulo 2. Escultoras premiadas: (in)visibilidades, reconhecimento e consagração

“A escultura é a grande conquista das mulheres no século XX”, afirma a historiadora da arte feminista francesa Marie Jo-Bonnet.¹⁹⁸ Essa arte, que no século XIX era considerada predominantemente masculina, devido ao esforço físico que, em geral, demandava, ao longo do século XX passou a ser cada vez mais exercida por mulheres. Elas se mostraram capazes de não apenas dominar o *métier* mas também de repensá-lo e transgredi-lo, valendo-se de experimentações materiais que levaram à ampliação da própria noção de escultura. A exposição *Sculpture’Elles: Les Sculpteurs Femmes du XVIIIe Siècle à nos Jours*, realizada no Musée des Années 30, em 2011, de fato revelou um aumento muito expressivo de escultoras atuantes no século XX na França¹⁹⁹.

Como demonstra Gill Perry²⁰⁰, apesar do surgimento de várias condições favoráveis ao desenvolvimento da produção artística de mulheres no início desse século, poucos são os nomes de mulheres artistas que aparecem na historiografia sobre as primeiras vanguardas da arte moderna. Isso se deve não só a critérios de gênero que operam na crítica e contribuem para a invisibilidade das mulheres mas também ao fato de que a maioria delas não participava de exposições coletivas de grupos de vanguarda. Muitas vezes, elas integravam os circuitos modernistas de modo marginal, como amantes, companheiras ou amigas dos artistas. De acordo com Perry, elas acabavam, portanto, atuando nas franjas da vanguarda e sendo colocadas na posição de “independentes”. Como a historiografia das vanguardas tendia a privilegiar exposições coletivas e grupos de artistas, elas eram deixadas de fora dessas narrativas. Assim, aquelas que optavam pela experimentação artística sofriam dupla marginalização: de um lado, por serem artistas de vanguarda e, de outro, por sua condição feminina, que frequentemente as tirava do lugar de criadoras e as relegava à posição de companheiras e musas inspiradoras²⁰¹.

¹⁹⁸ Cf. BONNET, Marie-Jo. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

¹⁹⁹ MUSÉE DES ANNÉES 30. **Sculpture’Elles: les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours**. Boulogne-Billancourt: Editions Somogy / M-A30, 2011.

²⁰⁰ Cf. PERRY, G. “In the wings of modern painting: women artists, the Fauves and the Cubists”. In _____. **Woman Artists and the Parisian Avant-Garde**. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

²⁰¹ Ibidem.

No entanto, a presença de escultoras nos salões parisienses era recorrente nessa época, principalmente no período do entre-guerras²⁰². Aquelas que almejavam obter algum reconhecimento acabavam optando pela tradição e/ou pelas vias oficiais. Na França, uma dessas vias era a da escultura colonial, que enviava os artistas para as colônias com o intuito de retratar os povos locais. Entre as que trilharam esse caminho estão Anna Quinquaud, Germaine Oury-Desruelles e Clarisse Lévy-Kinsbourg, que produziam torsos eróticos e/ou exotizantes de mulheres africanas e orientais, utilizando-se de modelos clássicos de estatuária²⁰³. Outra via oficial era a escultura *animalier*. Algumas escultoras que se enveredaram por ela, como Jane Poupelet, Chana Orloff e Jeanne Piffard, valeram-se de métodos modernos, como formas sintéticas, simplificação de volumes e talhe direto, o que lhes permitia exprimir mais a morfologia animal do que a semelhança física²⁰⁴. Era comum ainda a execução de bustos, à qual Chana Orloff dedicou boa parte de sua produção, e de figuras femininas, domínio também bastante explorado por Poupelet.

A partir da segunda metade do século XX, as mulheres escultoras reconhecidas em Paris se tornam mais numerosas. De acordo com Julie Verlaine²⁰⁵, dos anos 1940 até meados da década de 1960, mais de 30 mulheres escultoras expõem com regularidade nas galerias de arte parisienses e despertam a atenção da crítica. Em 1949, Denys Chevalier funda o *Salon de la Jeune Sculpture*, que perdura até 1978, congregando mais de 1.200 expositores de 57 países e de diversas vertentes artísticas, abrangendo desde a figuração até a abstração. Os salões adquirem então grande importância para os escultores, uma vez que eram raras as galerias que se consagravam a essa arte.²⁰⁶ Muitas escultoras de diversas nacionalidades e gerações expõem também nos salões de Réalités Nouvelles e de Mai.

Com base no livro de Marie Jo-Bonnet²⁰⁷ e nos catálogos das exposições *Sculpture'Elles*²⁰⁸, *Revolution in the Making*²⁰⁹ e *Au Pays des Merveilles: Les Aventures*

²⁰² BIÈRE-CHAUVEL, D. Devenir sculptrice de l'entre-deux-guerres aux années 1950: visibilité, marginalisation e internationalisme. In: MUSÉE DES ANNÉES 30. **Sculpture'Elles**: les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours. Boulogne-Billancourt: Editions Somogy / M-A30, 2011.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ BIÈRE-CHAUVEL, op. cit.

²⁰⁵ VERLAINE, J. La sculpture a-t-elle un genre? Sur quelques « dames de fer » au milieu du xx^e siècle. In: RIALLAND, I. (Org.). **Écrire la sculpture (XIX et XX siècles)**. Actes de colloque, 2011.

²⁰⁶ HARAMBOURG, L. Les femmes sculpteurs et l'abstraction dans les années 1950. In: MUSÉE DES ANNÉES 30, op. cit. pp. 236-140.

²⁰⁷ Cf. BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

²⁰⁸ MUSÉE DES ANNÉES 30, op. cit.

²⁰⁹ SCHIMMEL, P. e SORKIN, J. **Revolution in the making**: abstract sculpture by women, 1947 – 2016. Los Angeles: Hauser & Wirth, 2016 (catálogo de exposição). Meus agradecimentos à professora Ana Gonçalves Magalhães pela indicação e pelo empréstimo do catálogo.

*Surréalistes des Femmes Artistes au Mexique et aux États-Unis*²¹⁰, traçamos um panorama da escultura produzida por mulheres atuantes na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. Entre as escultoras associadas ao surrealismo, a mais renomada é a francesa Germaine Richier, cujas obras de formas híbridas e monstruosas, que mesclam os reinos vegetal e animal, resultam na desconstrução da figura humana, tema muito presente na escultura do pós-guerra. Adaline Kent, Isabelle Waldberg e Helen Phillips também atuaram com proximidade ao círculo surrealista, embora suas obras mais conhecidas sejam abstratas. As duas primeiras inspiravam-se em objetos de sociedades indígenas ou esquimós. A maior parte das esculturas de Adaline Kent da década de 1950 era feita com hydrocal, um tipo de gesso sintético, e magnesita sobre armações de metal. A artista esculpia, cortava e raspava o material até dar forma a seus totens orgânicos e de aspecto atemporal. Isabelle Waldberg produzia tanto esculturas frágeis feitas com galhos de árvore curvados, de modo a obter efeitos dinâmicos, quanto construções sólidas e arquitetônicas confeccionadas com bronze por meio do emprego de chapas rígidas e compactas. Já Helen Phillips optou por materiais tradicionais, como bronze, pedra e madeira, para criar formas antropomórficas, em geral vazadas²¹¹.

Figura 2.1. Adaline Kent, *Presence*, 1947, cimento Sorel, Collection SFMOMA© Estate of Adaline Kent²¹²

Figura 2.2. Ateliê de Isabelle Waldberg em Paris, 1960²¹³

²¹⁰ Cf. ARCQ, T., FORT, I. S. e GEIS, T. (Orgs.). **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis** Los Angeles: County Museum of Art; Munich: DelMonico Books: Prestel, 2012.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/57.3736/>

²¹³ Fonte: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/isabelle-waldberg/>

A grande representante da escultura abstrata nesse período é a inglesa Barbara Hepworth, que criava formas simples, de aspecto orgânico e forte tensão espacial. Mas muitas outras escultoras se dedicaram à abstração em suas várias vertentes, produzindo inclusive obras monumentais e buscando adequá-las ao ambiente, como Marta Pan e Alicia Penalba, ambas imigrantes, de origem húngara e argentina respectivamente, que atuavam na França. Seus monumentos consistiam em estruturas verticais de bronze de ritmos graves e força interna. Pan, atenta aos novos materiais, utilizava metal, aço inoxidável, cimento, poliéster e plexiglas, matéria plástica transparente e dura que se deforma quando aquecida. Ela ficou conhecida por suas *Sculptures Flottantes*, esculturas espaciais concebidas especialmente para o local, geralmente colocadas sobre a água, em parques e fontes. De formas simples, que aludem a Brancusi e Arp, essas obras se valem da luminosidade do ambiente aquático, de modo a refletir a paisagem e serem refletidas por ela, num diálogo com o espaço²¹⁴.

Figura 2.3. Barbara Hepworth, *Two Figures*, 1954-1955, madeira e pintura, 144,8 x 61 x 44,4 cm, © Bowness, © Photo: Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago²¹⁵

Figura 2.4. Marta Pan, *Sculpture Flottante*, 1960-1961, resina de poliéster reforçada com fibra de vidro e alumínio, Otterlo, Holanda²¹⁶

²¹⁴ Panorama baseado em: HARAMBOURG, L. Les femmes sculpteurs et l'abstraction dans les années 1950. In: MUSÉE DES ANNÉES 30. **Sculpture'Elles**: les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours. Boulogne-Billancourt: Editions Somogy / M-A30, 2011, p. 236-140.

²¹⁵ Fonte: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/barbara-hepworth/>

²¹⁶ Fonte: <https://krollermuller.nl/en/marta-pan-floating-sculpture-otterlo-1>

Figura 2.5. A artista Claire Falkenstein e sua obra *Sculptured Water*, instalada em uma fonte. Los Angeles, Califórnia, 1965. Los Angeles Times Photographic Archive. Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA²¹⁷

Figura 2.6. Ruth Asawa com suas obras. Novembro, 1954. Nat Farbman/Time & Life Pictures, via Getty Images²¹⁸

Figura 2.7. Lee Bontecou, sem título, 1961. MoMA, Nova York²¹⁹

²¹⁷ Fonte: <https://dl.library.ucla.edu/islandora/object/edu.ucla.library.specialCollections.latimes:2867>

²¹⁸ Fonte: <https://www.nytimes.com/2013/08/18/arts/design/ruth-asawa-an-artist-who-wove-wire-dies-at-87.html>

²¹⁹ Fonte: https://www.moma.org/collection/works/81442?sov_referrer=artist&artist_id=670&page=1

As grandes inovações que despontam no terreno da escultura abstrata nesse período são em boa parte protagonizadas por mulheres. É o que propõem os ensaios das historiadoras da arte norte-americanas Elyse Speaks²²⁰ e Elizabeth Smith²²¹, que analisam um conjunto de escultoras abstratas atuantes nos Estados Unidos e na França: Louise Bourgeois, Louise Nevelson, Lee Bontecou, Ruth Asawa e Claire Falkenstein. As três primeiras são bem conhecidas; já as duas últimas quase não entram nas narrativas dominantes da escultura moderna, que se concentram em Nova York, local onde elas pouco expuseram²²². Comparando as obras dessas artistas com a de seus contemporâneos homens, as autoras demonstram que elas expandiram as técnicas escultóricas tradicionais, utilizando novos materiais e valorizando o aspecto tátil e o espacial em oposição ao óptico, dominante na escultura norte-americana da época²²³. Sugerem também que essas mulheres criaram as próprias narrativas sobre seus trabalhos, que borravam as fronteiras entre o público e o privado, entre a arte e o artesanato, a experiência individual e a coletiva. De acordo com Smith:

*These five artists shaped a newly evolving vocabulary of sculpture in the 1950s, advancing the properties of the haptic and the tactile that became a pronounced feature of sculpture from the 1960s onward. Differing from many of their peer, their use of materials included wood, wire, canvas, glass, paint, and others unconventional items; their process involved sorting, stacking, cutting, twisting, weaving, and composing ensembles; and the objects and environments they created spoke not just to the mythic or heroic but rather to the essential properties of the body/ the self in relationship to others or to ideas of known and unknown worlds. Collectively, their work pushed the boundaries of an evolving categorical slippage in the sculpture of the period, leading the way toward an enlarged understanding of its environmental dimension, whether in room-size installations and groupings or in terms of the suggestiveness of deep, encompassing space.*²²⁴

A autora defende que as questões introduzidas por essas cinco artistas – experimentações de materiais, apelo aos sentidos, em especial à tatilidade, a atribuição de

²²⁰ SPEAKS, E. Space, gender, sculpture: Bourgeois, Nevelson, and the changing conditions of sculpture in the 1950s. **Women's studies**, 40:8, 2011, p. 1.052-1.091. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/loi/gwst20>. Acesso em 15 jan. 2018.

²²¹ SMITH, E. "What can be done, what I must learn, what there is to do..." Process, Materials and Narrative in the 1950s. In: **Revolution in the making: abstract sculpture by women, 1947 – 2016**. Los Angeles: Hauser & Wirth, 2016 (catálogo de exposição).

²²² Ibidem.

²²³ Sobre a defesa da escultura óptica pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, ver: GETSY, D. Tactility and Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956. In: PEABODY, R. (ed.), **Anglo-American exchange in postwar sculpture, 1945–1975**, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011. Disponível em: https://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_getsy.pdf. Acesso em 15 dez. 2019.

²²⁴ SMITH, op. cit., p. 28.

personalidade à obra e a expansão dos limites da escultura – pautaram as práticas da geração seguinte, também marcada por mulheres proeminentes, como Eva Hesse, Gego, Sheila Hicks e Magdalena Abakanowicz²²⁵.

Encerramos esse panorama sintético, mas necessário, com as esculturas das séries “Noivas” e “Nanas”, de Niki de Saint Phalle. Realizadas nos anos 1960, são figuras femininas de lã e papel machê, sustentadas por estruturas de metal, que questionam ícones de feminilidade de modo irônico e lúdico. Em 1967, para sua exposição *O Poder às Nanas* no Museu de Arte Moderna de Estocolmo, a artista executa a obra *Ela – A Catedral*, uma Nana de 23 metros de altura, apresentando uma proposta provocativa: o espectador era convidado a adentrar o corpo da figura gigantesca pela vagina. Assim, a artista questionava também o museu enquanto instituição e proclamava ideias de poder feminino²²⁶.

Figura 2.8. Niki de Saint Phalle, *Ela – A Catedral*, 1966, Moderna Museet, Estocolmo. Foto: Hans Hammarskiöld / Moderna Museet © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt²²⁷

²²⁵ Sobre essas artistas, ver: WAGNER, A. What women do. Or the poetics of sculpture. In: **Revolution in the making: abstract sculpture by women, 1947 – 2016**. Los Angeles: Hauser & Wirth, 2016 (catálogo de exposição).

²²⁶ Cf. BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

²²⁷ Fonte: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/>

A emancipação feminina, reivindicada por Niki de Saint Phalle, entraria no centro dos debates franceses nos anos 1970, respaldada pela decisão da Organização das Nações Unidas (ONU) de declarar 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Isso teve forte impacto no meio artístico francês, despertando uma tomada de consciência por parte das artistas para as especificidades de ser mulher e levando-as a se posicionar perante as instituições e as políticas governamentais, que voltavam seus olhares para as questões femininas²²⁸. Essa centralidade das mulheres e do feminismo na França e nos Estados Unidos desempenha papel importante no reconhecimento a longo prazo das escultoras atuantes nas décadas anteriores, como afirma Marie Jo-Bonnet:

Mais toute cette richesse de l'imaginaire serait peut-être passée inaperçue si, dans les années 1970, les jeunes artistes féministes américaines n'y avaient reconnu leur source créatrice. Car il ne suffit pas d'être douée. Il faut aussi trouver le contact avec le public, tâche ô combien ardue pour les femmes dans la mesure où l'argent et les institutions artistiques sont au service du pouvoir masculin. C'est ce pouvoir que la révolte de Mai 68, suivie par celles des femmes en 1971 va ébranler dans l'explosion de la jeunesse contestataire du « pouvoir bourgeois » et de l'autorité académique.²²⁹

De fato, os movimentos de caráter feminista ou em prol das mulheres da década de 1970 são um elemento importante para pensar o êxito de tantas escultoras atuantes no pós-guerra, mas há outros fatores fundamentais, como a internacionalização, a construção de redes de apoio e visibilidade, a recepção crítica e o valor de mercado, que também devem ser levados em conta e analisados se quisermos compreender tal reconhecimento na sua complexidade.

A constatação de que nos anos 1950 e 1960 as mulheres ocupam um espaço relevante no campo da escultura, presente na bibliografia atual sobre mulheres escultoras, fortemente impactada pelas reflexões do feminismo na história da arte, também aparece nos escritos de época, como pode-se notar nos comentários de Michel Ragon sobre a premiação de Alicia Penalba na Bienal de São Paulo, em 1961:

Curieusement, les deux lauréats sont des artistes féminins. Simple coïncidence sans doute, mais qui ne manquera pas d'attirer l'attention sur l'apport de plus en plus important d'artistes femmes, notamment dans le domaine de la sculpture. De Germaine Richier à Marta Pan, en passant par Barbara Hepworth et Louise Nevelson, le

²²⁸ Cf. BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

²²⁹ Ibidem, p. 84.

*nombre de sculpteurs féminins de classe internationale ne cesse de s'accroître.*²³⁰

As premiações das Bienais de São Paulo desempenharam papel relevante no processo de construção de êxito das escultoras como o trecho sugere? As premiadas no evento de fato conquistaram reconhecimento? Buscando responder a essas perguntas, analisaremos de maneira comparativa a trajetória delas, atentando para o período da carreira em que elas se encontravam quando foram premiadas no evento. Foram recompensadas na modalidade internacional com o prêmio-aquisição Germaine Richier (1951), Josefina Plá (1957), Jeanne Spiteris-Veropoulou (1963); com o prêmio regulamentar, Alicia Penalba (1961) e Marta Colvin (1965); e com o grande prêmio, Barbara Hepworth (1959). Na modalidade nacional com o prêmio-aquisição e regulamentar Maria Martins (1953 e 1955) e Felícia Leirner (1953 e 1963); apenas com aquisição, Mary Vieira (1953), Zélia Salgado (1957) e Liuba Wolf (1963); e somente com o regulamentar Lygia Clark (1961)²³¹.

2.1. Bienais de São Paulo: entre o reconhecimento local e o êxito internacional

Em 1959, pela primeira vez, uma escultora recebia o prêmio mais importante das Bienais de São Paulo. Com 56 anos, a inglesa Barbara Hepworth já contava com uma longa e consolidada carreira quando a recompensa lhe foi atribuída – haviam se passado 31 anos desde sua primeira exposição. De fato, juventude não era um critério na premiação do evento paulistano: dos 42 escultores premiados, 31 (73,8%) tinham mais de 35 anos. Comparando a faixa etária dos escultores por sexo, percebe-se que as mulheres conquistam recompensas após os 40 anos²³², exceto a brasileira Mary Vieira, premiada na categoria aquisição na segunda edição com 26 anos²³³. Enquanto a maior

²³⁰ Ragon, Michel, Lauréats de la Biennale de São Paulo. Vieira da Silva et Penalba: une double fascination magique, septiembre de 1961, apud FERREIRO, J. Apuntes biográficos de una artista moderna. In: GIRAUDO, V. **Alicia Penalba, escultora**. Buenos Aires: MALBA, 2016 (catálogo de exposição).

²³¹ Lygia Clark também ganhou o prêmio-aquisição na categoria pintura na IV Bienal de São Paulo.

²³² Ver tabela de idades dos escultores no **anexo 7**.

²³³ Consideramos aqui a data de nascimento de Mary Vieira conforme informado por ela em fichas de inscrição e como consta na maior parte da bibliografia sobre a artista. No entanto, Pedro Vieira Santos afirma que a certidão de nascimento da escultora data de 30 de julho de 1922. Caso essa informação esteja correta, ela teria ingressado no mundo da arte aos 25 anos e sido contemplada com o prêmio aos 31 anos. Ainda assim, seria a escultora mais jovem premiada. Cf. SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

parte das mulheres (71%) recebe o prêmio após os 45 anos, mais da metade dos homens (61%) o faz antes dessa idade, sendo que, na faixa até 35 anos, há dez homens recompensados e apenas uma mulher (tabela 2.1). Conclui-se assim que as escultoras são contempladas pelas premiações mais tardiamente do que os homens nas Bienais de São Paulo.²³⁴

Tabela 2.1. Faixa etária dos escultores, por sexo, no ano em que são premiados nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Faixas de idade	Homens	Mulheres	Total
De 18 a 35	10	1	11
De 36 a 45	7	3	10
De 46 a 55	9	5	14
De 56 a 68	2	5	7

A maioria dessas escultoras realizou a primeira exposição na faixa dos 20 anos e foi premiada após os 45 anos, já no auge ou na maturidade da carreira (tabela 2.2). No entanto, quatro delas – Maria Martins, Felícia Leirner, Lygia Clark e Marta Colvin – ingressaram tardiamente no mundo da arte, após os 31 anos, por terem passado a juventude casadas e criando filhos (todas elas tiveram mais de uma criança) – Colvin, por exemplo, se casou no Chile, aos 15 anos, com um agricultor francês. No caso delas, a premiação tardia também está relacionada a questões de gênero.

Analisando a tabela 2.3, que apresenta o número de exposições individuais e coletivas realizadas por essas escultoras por década, vemos que a maioria é premiada nas Bienais de São Paulo no período em que concentra um número expressivo de exposições, 20 ou mais, em uma década. Levando em conta esses dados e informações bibliográficas a respeito da trajetória das artistas, constata-se que elas conquistam os prêmios em quatro períodos distintos da carreira: no ingresso no mundo das artes; durante a construção e consolidação do primeiro momento de reconhecimento; na passagem do primeiro para o segundo momento de reconhecimento; e durante o segundo momento.

Como explicamos na introdução, trabalhamos com a teoria de Nuria Peist²³⁵, que propõe que o processo de reconhecimento artístico se dá em dois momentos. No primeiro,

²³⁴ Talvez essa conclusão também seja válida para as premiadas em outras modalidades artísticas, como pintura e gravura, mas tal levantamento escapa ao escopo deste trabalho.

²³⁵ PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madri: Abada Editores, 2012.

o artista é legitimado por seus pares, críticos e/ou *marchands* próximos de seu círculo de sociabilidade. No segundo, ocorre a musealização de suas obras, publicação de monografias e bibliografia especializada a seu respeito, realização de exposições retrospectivas de sua carreira em espaços importantes, valorização monetária de sua obra, ampliação de mercado e maior difusão de seu nome junto ao público. No entanto, para ser reconhecido não é necessário cumprir todos esses quesitos. Como mostra a autora, muitos artistas constroem seu reconhecimento no primeiro momento sem adentrar na esfera do mercado; a passagem de um momento para o outro não é natural nem evolutiva; e o reconhecimento pode oscilar ao longo dos anos. Alguns artistas podem até ser consagrados simultaneamente ao primeiro momento de reconhecimento, enquanto outros tardiamente, após anos de ingresso no mundo da arte. Mas somente aqueles que consolidaram o primeiro momento de reconhecimento podem atingir a consagração. A teoria dos dois momentos, porém, não deve ser utilizada de maneira rigorosa. Ela é apenas um guia que nos fornece alguns índices para ajudar a pensar os processos de construção da carreira pelos artistas e quais atingem a consagração.

Tabela 2.2. Início da carreira e data de premiação das escultoras nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Escultoras Laureadas	Data da 1ª exposição	Idade em que realizou a 1ª exposição	Data de premiação na Bienal	Idade em que foi premiada na Bienal
Barbara Hepworth (1903-1975)	1928	25	1959	56
Germaine Richier (1902-1959)	1925	23	1951	49
Marta Colvin (1907-1995)	1939	32	1965	58
Alicia Penalba (1913-1982)	1937	24	1961	48
Jeanne Veropoulou (1922-2000)	1950	28	1963	41
Josefina Plá (1903-1999)	1928	25	1957	54
Zélia Salgado (1904-2009)	1926	22	1957	53
Liuba Wolf (1923-2005)	1947	24	1963	40
Lygia Clark (1920-1988)	1952	32	1961	41
Maria Martins (1894-1973)	1940	44	1953/1955	59/61
Mary Vieira (1927-2001)	1947	20	1953	26
Felícia Leirner (1904-1996)	1953	49	1953/1963	49/ 59

Mary Vieira e Felícia Leirner são premiadas no início de suas carreiras (seis e dois anos depois da primeira exposição, respectivamente) na modalidade aquisição, e o prêmio

as auxilia no processo de construção de um nome. Embora ambas desenvolvam carreira nos anos 1950 e 1960, elas não pertencem a uma mesma geração e, como veremos mais adiante, apresentam trajetórias muito distintas.

Mais da metade das escultoras conquista a premiação em seu primeiro momento de reconhecimento. São elas: Josefina Plá, Jeanne Spiteris-Veropoulou, Zélia Salgado, Liuba Wolf, Felícia Leirner (pela segunda vez), Maria Martins e Lygia Clark.

Apesar de Josefina Plá ter sido premiada em escultura, ela se notabiliza como escritora, ocupando um lugar importante dentro da história da literatura paraguaia. No entanto, ela se dedicava à cerâmica desde os 25 anos, tendo aprendido a técnica com seu marido, o pintor e ceramista paraguaio Andres Campos Cervera²³⁶. Ela começa a produzir após o casamento, em 1927, quando deixa a Espanha, sua terra natal e vai para o Paraguai. Eles passam a expor conjuntamente a partir de 1928 até meados da década de 1930 no Paraguai e na Espanha, onde residem em diferentes momentos. Também expõem em 1933 em Buenos Aires, quando organizam mostra para promover a cultura paraguaia. Suas obras frequentemente evocam motivos indígenas. Em 1938, após a morte do marido, ela se instala definitivamente no Paraguai, fugindo da Guerra Civil Espanhola. Dá aulas de cerâmica e realiza algumas exposições, embora concentre sua produção na escrita de peças teatrais, artigos para jornais sobre a cultura popular paraguaia e contos infantis, além de narrar estes últimos em programas de rádio. Na década de 1950, começa a construir seu nome nas artes plásticas. Nesse período, funda com José Laterza Parodi o Grupo Nuevo e atua como crítica defendendo as ideias do grupo. Participa da Primeira Semana de Arte Moderno Paraguayo, em 1954, expõe em vários salões e obtém prêmios, entre eles o Diploma de Honra 1ª Classe no Salão de Artes Plásticas, realizado no Rio de Janeiro em 1952. Assim, quando ela é premiada pelo trabalho conjunto com Parodi, *Ritmo Indígena nº 1*, na categoria aquisição, em 1957, Plá já estava inserida tanto no meio artístico paraguaio quanto no brasileiro. Sua atuação no campo das artes plásticas prossegue durante a década de 1960, período em que continua expondo suas cerâmicas e escreve livros sobre as artes plásticas paraguaias²³⁷.

²³⁶ Também conhecido por seu nome artístico Julian de la Herrera (1888-1937). Atua como gravador, pintor e ceramista. Estudou artes plásticas no Paraguai e na Europa (Madri, Paris, Roma e Florença), tendo aprendido cerâmica em Manises, na Espanha, no início da década de 1920, período em que conheceu Josefina Plá, na época com 15 anos.

²³⁷ BENATTI, A. R. **As tramas da cultura na obra de Josefina Plá: arte, palavra e imaginação**. 2018. 207 f. (Tese em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://posneolatinas.lettras.ufrj.br/index.php/tese-2018-andre-rezende-benatti/>. Acesso em 29 ago. 2020.

Como mostra a tabela 2.3, Zélia Salgado, Liuba Wolf e Jeanne Spiteris-Veropoulou são premiadas nas Bienais na década em que mais realizam exposições. Felícia Leirner, embora durante toda a vida mantenha um número baixo de exposições, por ocasião de seu segundo prêmio na Bienal já era reconhecida no circuito de arte paulista, e não mais uma promessa. Essas artistas são as que apresentam o menor número total de exposições. Como há pouca bibliografia especializada sobre elas, tivemos dificuldades em conseguir informações a seu respeito.

Tabela 2.3. Número de exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de São Paulo por década²³⁸

Escultoras	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	total
Lygia Clark	0	0	43	79	14	55	81	272
Alicia Penalba	0	1	22	47	75	22	6	173
Germaine Richier	6	17	72	23	9	14	30	171
Barbara Hepworth	12	12	37	23	20	10	11	125
Marta Colvin	1	12	14	26	16	13	19	101
Mary Vieira	0	2	16	35	13	15	15	96
Maria Martins	1	16	23	2	3	17	25	87
Liuba Wolf	0	3	6	27	11	11	11	69
Jeanne Veropoulou ²³⁹	0	2	10	20	5	3	?	40
Felícia Leirner	0	0	8	6	5	7	11	37
Zélia Salgado	0	4	20	2	1	1	2	30

Jeanne Spiteris-Veropoulou, Maria Martins e Lygia Clark alcançam muita projeção em sua época e suas premiações nas Bienais de São Paulo consolidam seu primeiro momento de reconhecimento. A primeira, nascida na Turquia, era casada com o

²³⁸ As tabelas 2.2 e 2.3 foram construídas com base em catálogos de exposição, em dicionários e em alguns sites de referência a respeito das artistas. Maria Martins, Lygia Clark, Felícia Leirner, Zélia Salgado e Mary Vieira, cf. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26926/ronaldo-auad>; Liuba Wolf, cf. HUNTER, Sam. Liuba (catálogo de exposição). Londres: Rizzoli, 2002. Consultado na biblioteca da associação Archives of Women Artists Research & Exhibitions (Aware), Paris; Germaine Richier, cf. https://www.levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Richier_CV.pdf; Barbara Hepworth, cf. SHEPHERD, Michael. **Barbara Hepworth**. Londres: Meuthen, 1963 e <https://barbarahepworth.org.uk/exhibitions/>. Alicia Penalba, cf. https://penalba.com/static/pdf/exhibiciones_es.pdf; Marta Colvin, cf. COLVIN, Marta. **Marta Colvin** (catálogo). Paris: Galerie de France, 1967 e <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40344.html#exposiciones>; Jeanne Spiteris-Veropoulou, cf. <http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/S/SpVe/SpVe-bio.htm>. As décadas em vermelho na tabela assinalam que a artista foi premiada nesse período na Bienal de São Paulo.

²³⁹ As informações sobre Jeanne Spiteris-Veropoulou são bastante lacunares e por isso não conseguimos recuperar exposições realizadas por ela na década de 1990.

crítico e historiador da arte grego Tony Spiteris, que integrava o júri internacional da edição da Bienal de São Paulo de 1963, na qual ela foi premiada. Nesse período, a artista usufruía de reconhecimento e internacionalização expressivos, pois havia participado de exposições coletivas em várias cidades italianas, além de Atenas, Nova York e Paris, e realizado entre 1960 e 1963 exposições individuais em Tessalônica, na Grécia, Milão, Veneza (onde ela residia) e Florença. Em 1963, ela também é premiada no Salon des Réalités Nouvelles, em Paris²⁴⁰. Maria Martins, por sua vez, participa das Bienais quando já havia conquistado reconhecimento em Nova York e Paris e tenta se impor na cena brasileira realizando três mostras individuais em São Paulo e Rio de Janeiro no início da década de 1950. Já a premiação de Lygia Clark na categoria regulamentar em 1961 pelos *Bichos*²⁴¹ marca o momento de consolidação de seu reconhecimento no país e de construção de visibilidade internacional.

Figura 2.9. Jeanne Spiteris-Veropoulou, *Quimera*, circa 1963, bronze, 32,7 x 44 x 23 cm. Prêmio-aquisição VII Bienal de São Paulo. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP²⁴²

A premiação de Germaine Richier, Alicia Penalba e Marta Colvin nas Bienais de São Paulo se dá na passagem do primeiro momento de reconhecimento para o segundo. Isso significa que, quando são premiadas, elas já desfrutam de reconhecimento em seu país de atuação e difundem seu nome em outros países. Começam então a ser

²⁴⁰ Fonte: <http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/S/SpVe/SpVe-bio.htm> e RIVIÉRE, A. Jeanne Spiteris-Veropoulou. In : _____. **Dictionnaire des sculptrices en France**. Paris: Mare & Martin, 2017.

²⁴¹ Lygia Clark também havia sido premiada anteriormente no evento na modalidade aquisição, mas na categoria pintura. Por isso, não contabilizamos em nossa tabela.

²⁴²Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18052>

incorporadas pela bibliografia especializada e suas obras vão sendo musealizadas. Todas elas conquistam a consagração, embora isso ocorra cinco anos ou mais após a premiação.

Richier já é um nome legitimado na França e na Inglaterra no final da década de 1940. Em 1947, ela realiza no Anglo-French Art Centre, em Londres, uma exposição individual, tornando-se juntamente com Alberto Giacometti referência para os escultores ingleses que tiveram sua produção agrupada pelo crítico inglês Herbert Read sob a nomenclatura “geometry of fear”²⁴³. No compêndio de história da escultura moderna de Read²⁴⁴, Germaine Richier aparece como representante do décimo estágio de desenvolvimento do vitalismo na escultura moderna por ter, segundo o autor, explorado processos de “decomposição”. A artista também figura com destaque em *Sculpture de ce Siècle*, de Michel Seuphor²⁴⁵. Ele a associa ao surrealismo e dedica a ela um espaço bastante expressivo: 25 linhas à sua biografia e reprodução de três obras. No de Carola Giedion-Welcker²⁴⁶ (1955), há uma breve análise de *Morcego* (1952), na qual é enfatizado o caráter de desintegração da massa. Essa escultura é reproduzida nos três compêndios.

Em 1951, Richier é premiada na Bienal de São Paulo na categoria aquisição e tem sua obra *A Floresta* incorporada ao acervo do MAM de São Paulo. Ao longo dessa década, ela realiza 72 exposições, entre as quais destacamos: as mostras individuais em galerias nos Estados Unidos, na Inglaterra e na Suíça; sua participação na II Bienal de São Paulo, que resulta na aquisição da obra *Le Plomb* (1951)²⁴⁷ pelo MAM do Rio de Janeiro; e duas exposições coletivas no MoMA de Nova York – *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* (1955) e *New Images of Man* (1959). Ela realiza também duas retrospectivas nos museus Stedelijk, em Amsterdã, em 1955, e no *National d'Art Moderne*, em Paris, em 1956, que podem ser consideradas um marco em seu processo de consagração.²⁴⁸ Nesta última, uma tiragem da obra *La Montagne* é adquirida pelo museu e incorporada a seu acervo em 1959. Nessa década, a produção da escultora

²⁴³ SILVA, M. L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier**: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo. 2020. 225 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: doi:10.11606/D.93.2020.tde-14082020-185141. Acesso em 30 ago. 2020.

²⁴⁴ READ, H. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1ª ed., 1964, em inglês).

²⁴⁵ SEUPHOR, M. **The sculpture of this century**. New York: George Braziller, 1959 (versão em inglês).

²⁴⁶ GIEDION-WELCKER, C. **Contemporary sculpture**: an evolution in volume and space. Nova York: G. Wittenborn, 1955.

²⁴⁷ Esse é o nome que consta no catálogo da Bienal e nos documentos encontrados no Arquivo da Fundação Bienal. No entanto, a obra foi denominada *La Ville* pelo MAM do Rio de Janeiro.

²⁴⁸ SILVA, M. L., op. cit.

passa também por significativa musealização, como mostra o mapeamento de Mariana Leão:

Seis obras da artista foram adquiridas nesse período pelo *Musée National d'Art Moderne* e hoje fazem parte da coleção do *Centre Pompidou*. Em 1949 a obra *L'orage* de 1947-48, em 1950 a obra *Nu* (*Nu debout, Femme nue*) de 1942, em 1952 a obra *Le Diabolo* de 1950, em 1956 *L'eau* de 1953-54, em 1957 *L'ouragane* de 1948-49 e em 1959 a obra *La Montagne* de 1955-56, que havia sido realizada por comissão do estado por ocasião de sua exposição no museu em 1956. O acervo do MoMA também incorporou duas obras da artista: *Sculpture with background* de 1955-56, adquirida pelo fundo *Blanchette Hooker Rockefeller*, participou da exposição "Recent European Acquisitions" no final de 1956, enquanto *The devil with claws* de 1952, creditada ao fundo *Wildenstein Foundation*, participou da exposição "Recent Acquisitions" no final de 1957. Enquanto a Tate, de Londres, também adquiriu uma obra em 1956 com fundos fornecidos por Lord Sainsbury e Sir Robert Sainsbury, a escultura *L'eu* de 1953-54.²⁴⁹

Assim, é possível afirmar que, no ano de sua morte, em 1959, Germaine Richier já havia conquistado sucesso internacional e consolidado seu segundo momento de reconhecimento, cerca de 34 anos depois de sua primeira exposição.

A argentina Alicia Penalba é premiada em 1961 como melhor escultor estrangeiro. Na época, já era reconhecida na França, onde vivia desde 1948, quando havia recebido uma bolsa de estudos do país. Já contava também com duas pequenas monografias publicadas pelos críticos Patrick Waldberg²⁵⁰ e Michel Seuphor²⁵¹. Em 1952, o governo francês adquirira dois desenhos dela e sua escultura *Vieux Travailleur* – em 1962, iria adquirir a escultura *Chrysalide (2)*²⁵². A partir de 1959, ela passa a realizar obras para construções de arquitetos. Ao longo da década de 1960, Penalba ganha projeção internacional e realiza exposições individuais em galerias e museus da França, Estados Unidos, Suíça, Brasil, Holanda, Alemanha e Itália. Também produz monumentos públicos para a Universidade St. Gallen, na Suíça (1963), e para o museu Hakone, no Japão (1969). Em 1967, recebe o *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, do Ministério de Assuntos Culturais do governo francês²⁵³.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Cf. WALDBERG, P. **Penalba**. Paris: Galerie Éditions, 1957 (livro consultado na Bibliothèque Kandinsky, do Centre George Pompidou, Paris).

²⁵¹ Cf. SEUPHOR, M. **Alicia Penalba**. *Artistes de Notre Temps*, vol. VIII. Bodeense: ed. Amriswil, 1960.

²⁵² Informações do Centre Georges Pompidou, Paris. Ver: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgz9Ad4/rgjRKa8>

²⁵³ Cf. FERREIRO, J. Apuntes biográficos de una artista moderna. In: GIRAUDO, V. **Alicia Penalba, escultor**. Buenos Aires: MALBA, 2016 (catálogo de exposição).

Figura 2.10. (à esquerda) Germaine Richier, *A Floresta*, 1946, bronze, 119 x 30 x 26 cm. Prêmio-aquisição I Bienal de São Paulo. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP²⁵⁴

Figura 2.11. (à direita) Alicia Penalba, *Chrysalide (2)*, 1956-1961, bronze, 45 x 83 x 46,5 cm. Coleção Centre Pompidou, Paris²⁵⁵

No final de 1965, Alicia Penalba já possuía obras em coleções públicas na França (Musée National d'Art Moderne, em Paris; Musée de Tourcoing; e Musée d'Art et d'Industrie, em Saint-Étienne), na Bélgica (Middelheim Park, em Antuérpia), na Holanda (Rijksmuseum Kröller-Müller, em Otterlo, e Stedelijk van Abbemuseum, em Eindhoven), na Áustria (Museu do Século XX, em Viena), nos Estados Unidos (Cleveland Museum of Art e Isaac Delgado Museum of Art, em New Orleans) e no Brasil²⁵⁶ (sua obra *Escultura*, um bronze com pedestal de mármore preto, foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, comprada em Paris da Galerie Claude Bernard, em 21 de outubro de 1957²⁵⁷, por ocasião de sua primeira exposição individual). Em 1968, sua retrospectiva no Musée National d'Art Moderne, em Paris, na exposição *Totems et Tabous*, com o pintor cubano Wifredo Lam e o chileno Roberto Matta, marcou a sua consagração.

²⁵⁴ Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17085>

²⁵⁵ Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgz9Ad4/rgjRka8>

²⁵⁶ Cf. PENALBA, A. **Alicia Penalba** (catálogo). Leverkusen: Morsbroich Museum, 1965.

²⁵⁷ Informações contidas no catálogo do acervo do MAM do Rio de Janeiro, publicado em 1966. Cf.: **Catálogo do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. MAM: Rio de Janeiro, agosto de 1966. Consultado na Biblioteca do MAM-RJ.

A chilena Marta Colvin é premiada na oitava edição, em 1965, após ter exposto consecutivamente desde a segunda até a quinta edição das Bienais de São Paulo. Nesse período, ela já era muito conhecida no Chile, tendo sido alvo de uma tese monográfica de autoria de Marta Villalobos, defendida em 1957. A partir de 1958, muda-se para Paris e passa a construir seu nome na França, onde permanece por 30 anos, sendo representada pela Galerie de France. A premiação na Bienal de São Paulo mostra-se central para a sua consagração, pois nos anos seguintes são realizadas duas retrospectivas da artista nos países em que ela mais atuou: uma no Museu de Arte Moderna de Santiago (1966) e a outra na Galerie de France, em Paris (1967), que marcam sua entrada no segundo momento de reconhecimento. Na década de 1960, ela também ganha destaque na imprensa, tendo 54 artigos de revistas e jornais publicados sobre sua obra em Santiago, Buenos Aires, São Paulo e Paris²⁵⁸. Em 1967, já havia realizado cinco monumentos públicos no Chile e dois na França. Essa produção de obras monumentais para o governo francês intensifica-se no início dos anos 1970, resultando em 15 obras públicas de sua autoria, o que contribui ainda mais para a difusão do seu nome²⁵⁹.

Para Barbara Hepworth, sua retrospectiva na Bienal de São Paulo e a conquista do grande prêmio do evento, em 1959, consolidam a sua consagração. Ela e Henry Moore eram os principais escultores promovidos por Herbert Read. A artista ganha destaque no livro *Escultura Moderna, uma História Concisa*, de autoria dele, e no compêndio de escultura moderna do crítico belga Michel Seuphor²⁶⁰, que dedica um capítulo inteiro a Moore e Hepworth e 35 linhas à biografia da escultora. Os dois artistas ingleses também recebem ampla cobertura na imprensa brasileira nos anos de suas premiações. De acordo com Ana Magalhães, “*she was consistently presented as the most celebrated British sculptor, ‘along with Henry Moore’. The binomial Hepworth/Moore seems to have furnished the basis for the Brazilian art critics interpretation of her work*”.²⁶¹

Hepworth já havia realizado duas retrospectivas de grande importância na Bienal de Veneza, em 1950, e na Whitechapel Art Gallery, em Londres, em 1954. Participara

²⁵⁸ Cf. LASSAIGNE, J. (introd.). **Marta Colvin**. Paris: Galerie de France, 1967 (catálogo de exposição). Consultado na Biblioteca Kandinsky, Paris.

²⁵⁹ “Así, este proceso de consagración y consolidación de su obra, llegó con el Premio Nacional de Arte en 1970, donde los jurados destacaron su potente carácter americanista.” Cf. ALLENDE, M. “Marta Colvin”. In: **CATÁLOGO Raisonée, Coleção MAC**. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2017, p. 165-166. Disponível em: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/colvin_marta_ficha_razonada.pdf Acesso em 13 jun. 2020.

²⁶⁰ SEUPHOR, M. **The sculpture of this century**. New York: George Braziller, 1959 (versão em inglês).

²⁶¹ MAGALHÃES, A. G. Barbara Hepworth in Brazil. **British Art Studies**, 2016. Disponível em: <http://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/sao-paolo-hepworth>, p. 1.

também da Exposição Internacional de Escultura Contemporânea no Musée Rodin, em Paris, em 1956, e recebera duas encomendas públicas do British Art Council, em 1951, para a execução de *Contrapuntual Forms* e *Turning Forms*. Ela já desfrutava de grande internacionalização, tendo realizado exposições nos Estados Unidos, no Canadá, na Suíça, França, Bélgica, Holanda, Alemanha e Itália. Sua retrospectiva e premiação na Bienal de São Paulo marcam seu reconhecimento na América do Sul, acompanhado por seu *tour* expositivo em Montevideú, Buenos Aires, Santiago e Caracas, entre 1959 e 1960. Em 1961, Barbara Hepworth passa para a posteridade. Nesse ano, é publicada uma importante monografia da escultora pelas Éditions du Griffon em Neuchâtel, Suíça, em inglês, francês e alemão²⁶²; é lançado o filme *Barbara Hepworth*, dirigido por John Read, da BBC; e ela recebe uma encomenda das Nações Unidas para realizar um monumento para sua sede – *Single Form*, inaugurado em Nova York em junho de 1964.

Figura 2.12. Barbara Hepworth, *Single Form*, 1964. Secretaria das Nações Unidas. Fotografia da inauguração, 11 jun. 1964²⁶³

As Bienais de São Paulo não só deram visibilidade às escultoras como impactaram na construção do reconhecimento delas de diferentes maneiras. As premiações do evento foram importantes para alavancar a carreira de ingressantes; para contribuir com a

²⁶² HODIN, J. P. **Barbara Hepworth**, with a catalogue of sculptures by Alan Bowness. London e Neuchâtel: Ed. Griffon, 1961.

²⁶³ Fonte: <https://barbarahepworth.org.uk/commissions/list/single-form.html>

primeira fase de reconhecimento daquelas que construíam seu nome e consolidá-las; e para auxiliar na projeção internacional de escultoras estrangeiras. No caso de Hepworth, a conquista do grande prêmio na Bienal pode ser compreendida como um dos marcos de seu processo de consagração, que se completa com o ingresso na posteridade dois anos depois.

O fato de as premiações das Bienais de São Paulo desempenharem papel relevante no processo de construção de êxito das escultoras demonstra que o evento é um objeto privilegiado para o estudo do reconhecimento feminino. Isso é uma especificidade da Bienal brasileira ou é compartilhada também por outras Bienais do período? Como vimos no Capítulo 1, as premiações das Bienais de Veneza não recompensam mulheres escultoras. As de Paris, sim, ainda que mais pontualmente, sendo a maior parte delas premiada na edição de 1965. Mas os prêmios parisienses também teriam auxiliado nesse processo?

2.2. Bienais de Paris: a difícil busca por legitimidade

Buscando informações sobre as escultoras premiadas na década de 1960 em Paris, recorri ao *Dictionnaire des Sculptrices en France*²⁶⁴. Publicado em 2017 por Annie Rivière, é fruto de um trabalho pioneiro que envolveu extensa pesquisa em diversas fontes e tem como objetivo “referenciar os vestígios da escultura feminina após a renascença”²⁶⁵ em território francês. Para minha surpresa, de todas as escultoras destacadas nas Bienais de Paris em 1965, apenas Olga Jančić, premiada no evento de 1959, possuía um verbete. Nenhuma das outras – Régine Petit, Hildegard Bilyk, Cristina Martinez, Irene Vilar e Valentina Cruz – constava no dicionário. As premiadas pelas Bienais de São Paulo, porém, estavam todas incluídas na obra, com exceção de Josefina Plá, muito provavelmente porque, como vimos, ao longo do tempo obteve reconhecimento como escritora, e não como escultora. A ausência das escultoras premiadas nas Bienais de Paris do dicionário de Rivière era, portanto, um indício de que o prêmio no certame parisiense não resultava necessariamente em reconhecimento.

Dirigi-me, então, aos Archives de la Critique d’Art, em Rennes, que abriga toda a documentação das Bienais de Paris desde sua fundação até o final da década de 1960. Lá encontrei alguns vestígios de suas existências: algumas cartas das artistas que tentavam

²⁶⁴ RIVIÈRE, A. *Dictionnaire des sculptrices en France*. Paris: Mare & Martin, 2017.

²⁶⁵ GAUDICHON, B. Droit et devoir d’inventaire. In: RIVIÈRE, op. cit, p. 16.

negociar aquisição de obras e outras que mencionavam seus nomes e a premiação, artigos de jornais em que eram citadas e algumas fotografias de suas obras. Como reflete Michele Perrot²⁶⁶, o silêncio dos arquivos sempre foi uma das dificuldades para escrever a história das mulheres e uma das justificativas para que elas permanecessem fora da história. No entanto, como nos ensina Carlo Ginzburg ao propor o paradigma indiciário como método de pesquisa histórica, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”²⁶⁷.

No caso de Régine Petit, até mesmo suas biografias, primeira forma de escrita da história das mulheres²⁶⁸, são difíceis de encontrar. A artista, nascida em 1931, em Dieppe, na região da Normandia, França²⁶⁹, não consta nem mesmo no dicionário de artistas *Benezit*²⁷⁰. No entanto, os documentos pesquisados no arquivo indicam uma artista promissora, que havia tido poliomielite, como vemos na carta de Raymond Cogniat a madame André Susse:

*Chère Madame,
Je suis heureux de vous informer que le Jury International de la Quatrième Biennale de Paris a décerné votre prix à une jeune artiste française particulièrement intéressante, Mademoiselle Régine PETIT.
Cette jeune artiste a été frappé de poliomyélite il y a quelques années et, il y a peu de temps encore, a dû subir une opération très grave. Monsieur Etienne Martin s'est beaucoup intéressé à son travail et je suis heureux que votre prix vienne la récompenser.*²⁷¹

Régine Petit de fato recebeu o prêmio André Susse e ainda expôs em um evento complementar à Bienal, na Galerie Zunini, com outros seis escultores: Aven, Anne Doyon, Merkado, Moreels, Dupertuis e Scherdin²⁷². Teve duas obras expostas na IV Bienal, *Sculpture n° 3* (1964) e *Après la Torture* (1965). Sua produção foi assim avaliada pelos artigos de imprensa encontrados: “*Régine Petit, a prize-winner at the Biennale, produces work of intense introspection. Using a roundness that wraps within itself, the*

²⁶⁶ PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

²⁶⁷ GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 177.

²⁶⁸ Sobre biografia e escrita da história das mulheres, ver: VARIKAS, E. L’approche biographique dans l’histoire des femmes, **Les Cahiers du GRIE**, n°. 37-38, 1988, pp. 41-56.

²⁶⁹ Informações do catálogo da Bienal de Paris: Cf. **Quatrième Biennale de Paris. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris**, 1965.

²⁷⁰ **BENEZIT Dictionary of Artists**. Oxford: University Press. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00019858> Acesso em 8 jun. 2020.

²⁷¹ Carta de Raymond Cogniat a madame André Susse, 13 out. 1965.

²⁷² Cf. SELECTION of Biennale Artists in Galleries Around Paris. **Herald Tribune**, Nova York, 19 out. 1965. ACA Rennes.

low-lying shapes seem to absorb energy from the ground”²⁷³ e “*Petit: des forms nouées, en terre cuite, don’t l’aspect érodé retrouve la patine granuleuse et noirâtre de certains masques africains*”.²⁷⁴

Figura 2.13. Régine Petit, *Après la Torture*, 1965, terracota²⁷⁵

Já Hildegard Karin Bilyk nasceu em 23 de novembro de 1941 em Friburgo, na região da Brisgóvia, na Alemanha, onde iniciou seus estudos em arte. Posteriormente, ingressou na École des Beaux-Arts de Paris, tendo como professores Georges Adam e Étienne-Martin²⁷⁶. Participou das Bienais de Paris de 1965 e 1967, apresentando na primeira o baixo-relevo *Village* (1964) e a escultura *Tortue* (1965). A escultora obteve nessa edição a recompensa de 2.000 francos²⁷⁷. Nesse mesmo ano, também expôs no Salon de Mai e em alguns Salons de la Jeune Sculpture²⁷⁸. Bilyk teve obras apresentadas em duas mostras coletivas realizadas na Alemanha, a *Paper!*, na Albstadt Städtische Galerie, em 2008, que expôs desenhos e gravuras da artista pertencentes a sua coleção, e a *To Catch a Ghost*, no museu de arte moderna de Friburgo, na Alemanha, em 2018²⁷⁹.

Régine Petit, Hildegard Bilyk e a artista argentina Cristina Martinez foram escolhidas pelo júri de seleção de jovens artistas da delegação francesa, composto de 12 membros, dez homens e duas mulheres, todos com menos de 35 anos: Bernard Alleaume, Eduardo Arroyo, Claude Beajour, Pierre Blanchard, Jean Criton, Alain Dufour, Guy

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ ALBERT-LEVIN, M. En marge de la Biennale. **Lettres françaises**, 20 out. 1965. ACA Rennes.

²⁷⁵ 4^{ème} Biennale de Paris. Palmarés des Bourses et Récompenses. Coupures de presse, 1965. ACA Rennes.

²⁷⁶ BILYK, Hildegard (verbete). **Benezit Dictionary of Artists**. Oxford: University Press. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00019858> Acesso em 8 jun. 2020.

²⁷⁷ Carta de Raymond Cogniat a madame André Susse, 13 out. 1965.

²⁷⁸ Cf. BILYK, Hildegard, op. cit.

²⁷⁹ Fonte: <https://www.freiburg.de/pb/Lfr/1271309.html>

Fossier, Caroline Lee, Dellisle-Molien, Pierre-Guy Moreels, Richard Prudhomme e Michel Vionnet. Eram representantes da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, da École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, dos salões de Jeune Peinture, Jeune Sculpture, Jeune Gravure e Réalités Nouvelles e dos expositores da delegação francesa da III Bienal de Paris²⁸⁰.

Dessas três escultoras, é de Cristina Martinez que mais temos informações. Ela nasceu em 1938 em Bahia Blanca, na Argentina, e frequentou ateliês de arte em Buenos Aires. Realizou sua primeira exposição, uma mostra individual na biblioteca Bernardino Rivadavia, em sua cidade natal, em 1961. Em 1962, mudou-se para Paris e três anos depois participou da exposição *Marcos, Martinez e Vanarsky*, na Galerie Zunini, e da IV Bienal, onde apresentou as esculturas de papel machê *Tortue* (1964) e *Grossesse* (1965). Sua primeira exposição individual em Paris, *Sculptures*, foi na Galerie Claude Levin em 1967. Essas mostras marcaram seu ingresso no mundo das artes. Entre 1960 e 1980 expôs em outras cidades francesas e em outros países da Europa, como Suécia, Alemanha, Espanha e Polônia. Participou também de mostras que tinham como foco a mulher, tais como *Dialogue Feminie* (1977), promovida pela Unesco, *Les Femmes dans l'Art Contemporain* (1984) e *Individu-elles* (1985), realizadas em Île-de-France. Embora tenha iniciado a carreira no campo da escultura, ela alcançou projeção com suas pinturas, gravuras e desenhos.²⁸¹ Observando a tabela 2.4, vemos que Martinez realiza poucas exposições ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, apresentando um discreto aumento na década de 1990. É somente nos anos 2000, 39 anos após seu ingresso no mundo das artes, que ela alcança um número expressivo de mostras, 28 exposições.

²⁸⁰ Cf. **QUATRIEME Biennale de Paris**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965, p. 132 (catálogo).

²⁸¹ O resumo biográfico de Cristina Martinez foi feito com base em: MARTINEZ, C. **Benezit Dictionary of Artists**. Oxford: University Press. Disponível em: <https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/10.1093/benz/9780199773787.001.0001/acref-9780199773787-e-00117589>. Acesso em 8 jun. 2020. E no site <http://www.cristinamartinez.net/espanol/cv.php>. Acesso em 1 jun. 2020.

Tabela 2.4. Número de exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de Paris (1959-1967) por década²⁸²

Escultoras	1950-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	total
Olga Jančić	33	23	20	25	25	126
Valentina Cruz	0	15	25	5	4	49
Maria Irene Vilar	6	6	5	25	4	46
Cristina Martinez	0	6	5	7	10	28

Tabela 2.5. Primeiras exposições realizadas pelas escultoras premiadas nas Bienais de Paris²⁸³

Escultoras Laureadas	1ª exposição coletiva	1ª exposição individual	1ª exposição realizada fora do país de origem	Premiação nas Bienais de Paris
Olga Jančić	1952	1959	1955	1959
Maria Irene Vilar	1957	1986	1958	1965
Cristina Martinez	1965	1961	1965	1965
Valentina Cruz	1962	1964	1965	1965

No que diz respeito às escultoras recompensadas com os prêmios internacionais – a portuguesa Maria Irene Vilar, a chilena Valentina Cruz e a iugoslava Olga Jančić –, há mais informações disponíveis sobre suas trajetórias, o que nos permitiu mapear melhor seu reconhecimento. Comparando-as com Cristina Martinez (já que da delegação francesa só temos dados suficientes dela), elas realizaram mais exposições ao longo do tempo. Jančić é de longe a que participou de mais mostras e a única a desfrutar de um reconhecimento estável no que diz respeito ao circuito expositivo. Já o número de mostras de Irene Vilar e Valentina Cruz oscila com o passar dos anos. A primeira tem um aumento muito significativo de mostras na década de 1980, sinalizando ser esse o período central de seu reconhecimento. A segunda expõe significativamente nos anos 1960 e 1970, decaindo nas décadas seguintes, o que sugere um declínio da difusão de seu nome.

Valentina Cruz, assim como Cristina Martinez, apesar de premiada na Bienal de Paris em escultura, seguiu carreira em outras modalidades artísticas. Filha do jurista, professor e diplomata chileno Luis David Cruz Ocampo, nasceu em 1940²⁸⁴ em Conceção e, graças aos incentivos da família, obteve uma sólida formação em artes. Aos

²⁸² Tabela elaborada com base em: <http://www.cristinamartinez.net/espanol/cv.php>; CHAVES, J. M. **Irene Vilar: medalhas e bronzes**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986 (consultado na Biblioteca do INHA, Paris) e MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES. Valentina Cruz. In: _____. *Artistas Visuales Chilenos*. Disponível em: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-40469.pdf. Acesso em 30 ago. 2020. As décadas em vermelho são as que correspondem à premiação na Bienal de Paris.

²⁸³ Tabela elaborada com base em: <http://www.cristinamartinez.net/espanol/cv.php>; CHAVES, op. cit. e MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES, op. cit.

²⁸⁴ Há um conflito de fontes. Algumas afirmam que Valentina Cruz nasceu em 1938, algumas em 1939 e outras em 1940.

13 anos, já era aluna do influente pintor chileno Nemésio Antunez, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal, que lhe possibilitou a participação em várias exposições na década de 1960. Licenciou-se em artes pela Universidade Católica do Chile em 1962, onde estudou desenho, pintura e escultura, esta última com Paul Harris, escultor estadunidense associado à pop arte.

Considerando que a primeira exposição de Valentina Cruz ocorreu em 1962, sua premiação em 1965 na Bienal de Paris se deu no momento de ingresso no sistema artístico, já com um número expressivo de exposições, uma vez que ela realizou 15 mostras nessa década (tabela 2.4). Na Bienal, Cruz expôs juntamente com o pintor Ricardo Yrarrázaval. No catálogo, consta que ela apresentou *Les Vigies* (1963), *Homme Assis* (1964) e *Homme Debout* (1964), todas feitas de tecido rústico, utilizando a técnica chilena de *arpillera*²⁸⁵, coladas a uma estrutura metálica e sustentadas com cimento, demonstrando inovação quanto ao uso dos materiais. No entanto, a primeira obra, que pertencia ao Museu de Arte Moderna de Santiago, não chegou a Paris devido a uma greve na aduana no Chile e, portanto, não foi exposta²⁸⁶. Cruz recebeu como prêmio uma bolsa de estada em Paris de cinco meses, no valor de 800 francos mensais, e custos da viagem de ida e volta Santiago–Paris. Ela usufruiu da bolsa de novembro de 1966 a março de 1967²⁸⁷. Sobre suas obras, o comissário chileno, Jorge Elliot, afirmou:

*Ces trois dernières années Valentina Cruz a essayé les toiles de chanvre et le ciment, se servant du chanvre comme d'une sorte de peau qui lui permet d'engendrer des créatures fantastiques ou des figures humaines douées d'une étonnante vitalité. Ses créations les plus originales possèdent une étrange animalité toute américaine, se rapportant aux créatures symboliques des cultures précolombiennes; tandis que ses figures humaines à la peau rugueuse évoquent les momies anciennes d'Amérique et les saints baroques de l'époque coloniale.*²⁸⁸

²⁸⁵ Técnica têxtil chilena de tradição popular, feita com panos rústicos de linho grosso, montada em suporte de aniagem, costurados à mão. O resultado era a produção de uma espécie de tela, que possibilitava a execução de trabalhos de bordado.

²⁸⁶ Informações encontradas no documento *Départ des Oeuvres*, BLENN 65X007/3h, Dossier Valentina Cruz, ACA Rennes.

²⁸⁷ De acordo com os recibos de pagamento da bolsa encontrados no Dossier Valentina Cruz, ACA Rennes.

²⁸⁸ Cf. ELLIOT, J. Chili (texto de apresentação da delegação chilena). In: **Quatrième Biennale de Paris**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965 (catálogo), p. 41.

Figura 2.14. Valentina Cruz, *Homme Debout (à frente)* e *Homme Assis*, obras expostas na Bienal de Paris, 1964, tecido rústico e cimento. Foto: Arquivo da Bienal de Paris ACA, Rennes

Vemos, assim, uma tentativa por parte do comissário de promover o trabalho de Cruz tanto pelas inovações materiais quanto pela associação de seus trabalhos a ideias de exotismo, ligadas a seu país de origem, com obras que “falariam a linguagem de hoje, mas com um verdadeiro acento americano”²⁸⁹. O exotismo é um recurso comumente utilizado para promover artistas “não ocidentais” em países “ocidentais”²⁹⁰, como discutiremos mais profundamente no terceiro capítulo desta tese, em que tratamos da recepção crítica da escultora brasileira Maria Martins.

Entre 1965 e 1966, Valentina Cruz prossegue seus estudos no Art Student League, em Nova York, onde aprende técnicas de fundição e faz experimentos com materiais plásticos. Lá desenvolve a obra *Pieles de Mujeres Fieles a Ser Examinadas por el Doctor de Turno* (1966). Aplicando goma látex durante horas sobre o próprio corpo, incluindo o rosto, ela produz uma segunda pele, exposta em um suporte de acrílico com o título em

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Sobre o papel do exotismo para o reconhecimento de artistas plásticas modernistas da América Latina na França entre as duas guerras, ver GREET, M. “Exhilarating Exile”: Four Latin American Women Exhibit in Paris, **Artelogie**: Revue de recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine, Paris, 2013. Sobre o exotismo na recepção de artistas asiáticos na arte contemporânea internacional, ver: YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (69), São Paulo, 2018.

letras vermelhas²⁹¹. Segundo Daniela Prado: “Cruz retrata la angustia de esos cuerpos aprisionados por la estructura del examen que es siempre jerárquico y desarrolla una ya forjada reflexión de género a partir de ese trabajo”.²⁹² Na década seguinte, ela se dedica mais ao desenho do que à escultura. Realiza 25 mostras, sendo algumas fora do Chile, a saber: em Bruxelas (entre 1974-1978), Barcelona (1976), Rijeka (1974), Cali (1973) e Buenos Aires (1969 e 1972). Alguns de seus desenhos encontram-se no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, fruto de doações. Suas obras vêm sendo revisitadas por Daniela Prado, que incluiu algumas delas na exposição *La Emergencia del Pop, Irreverencia y Calle en Chile*, apresentada em 2016, com curadoria dela e de Soledad García.²⁹³

Figura 2.15. Valentina Cruz, *Pieles de Mujeres Fieles a Ser Examinadas por el Doctor de Turno*, 1966. Museo de la Solidaridad²⁹⁴

Já Maria Irene Lima de Matos Vilar dedicou toda a sua carreira à escultura. Nascida em Matosinhos, em Portugal, realizou seus estudos em arte e escultura no Porto,

²⁹¹ Cf. PRADO, D. B. Prácticas incómodas en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende: tres traidoras a la patria. **Caiana**, 14, primeiro semestre 2019, p. 164-176. Disponível online: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=341&vol=14. Acesso em: 27 ago. 2020.

²⁹² Ibidem, p. 169.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Cf. PRADO, D. B. P, op.cit.

tendo sido aluna de Barata Feio. Obteve bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu residir por alguns períodos na Itália e fazer viagens de estudos para França, Suíça, Espanha e Inglaterra. Expôs em diversas mostras coletivas em Portugal e representou seu país nas Bienais de São Paulo, Paris, Florença, Colônia, Roma e Estocolmo. Na Bienal de Paris, expôs com mais quatro artistas, entre eles outra mulher, também da região do Porto, a pintora Teresa Sarsfield Cabral. Como a única escultora da delegação, Vilar apresentou as obras *Encerclement*, ou *O Cerco* (1965), de madeira, e *Union* (1965), de bronze. A artista também foi premiada em certames portugueses e tem obras suas em alguns museus e coleções portuguesas. Em 1976, doou as obras para sua cidade natal para a constituição de um museu.²⁹⁵

Figura 2.16. Maria Irene Vilar, *O Cerco*, 1965, madeira. Fotografia pertencente ao arquivo da Bienal de Paris, ACA Rennes

Vilar ingressou no mundo das artes em 1957, quando expôs ao lado de outros artistas na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. A Bienal de Paris representa em sua trajetória um momento de visibilidade internacional, fortemente atrelado às iniciativas de promoção da arte portuguesa no exterior. O auge da sua carreira, no entanto, se dá apenas nos anos 1980, quando executa diversos monumentos públicos em Portugal e no exterior, como as obras em homenagem a Fernando Pessoa, inauguradas em Durban,

²⁹⁵ Biografia baseada em: CHAVES, J. M. **Irene Vilar: medalhas e bronzes**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986 (consultado na Biblioteca do INHA, Paris).

na África do Sul e em São Paulo, ambas em 1985, e em Ixelles, na Bélgica, em 1989. São desse período também os monumentos a Guilhermina Suggia, no Porto (1988-1989), ao Pescador e a Florbela Espanca, em Matosinhos, em 1983. Portanto, o reconhecimento conquistado nessa década também está ligado à promoção da identidade portuguesa.

De todas as escultoras premiadas em Paris, a única que atingiu a consagração foi Olga Jančić (1929-2012). Considerada um dos grandes nomes da escultura iugoslava dos anos 1950 e 1960, ela é frequentemente citada nos compêndios e dicionários de escultura moderna. Nascida em Bitola, na Macedônia, Jančić finalizou seus estudos em Belgrado em 1950 e trabalhou no ateliê de Toma Rosandić (1878-1958). Fez viagens de estudos para Paris, Londres, Itália e Grécia. Entre 1952 e 1963, participou de cerca de 50 exposições na Iugoslávia e em vários outros países da Europa, como Alemanha, Áustria, Bélgica, França, Inglaterra e URSS. Expôs na Bienal de Paris e nas Bienais do Mediterrâneo, em Alexandria, de 1955 e 1961, tendo sido premiada nesta última. Boa parte das mostras coletivas de que participou no exterior era de artistas da Iugoslávia, promovida pelo governo de seu país – duas delas ocorreram em 1961, uma na Tate Gallery, em Londres, e a outra no Musée d'Art Moderne de Paris.²⁹⁶ Como a escultora mantinha bom trânsito no campo da diplomacia cultural, uma vez que, durante a década de 1950, seu marido, Ivo Frol, ocupava o cargo de secretário da Comissão de Relações Culturais com Países Estrangeiros, desfrutou de grande circulação internacional.

As obras de Olga Jančić têm como característica fundamental a massa sólida e compacta. São formas esculpidas e orgânicas que levam em conta a integridade do material, muito próximas da concepção de “vitalismo”, defendida pelo escultor inglês Henry Moore e pelo crítico Herbert Read. De acordo com esse conceito, a escultura deve ser compreendida como volume, peso e massa ocupando o espaço e ser apreendida por meio dos sentidos, especialmente o tátil²⁹⁷. Na década de 1950, a produção de Jančić consistia em grande parte de torsos femininos ou masculinos, trabalhados de forma abstrata, evocando as obras de Constantin Brancusi, Jean Arp e Henry Moore²⁹⁸. A partir

²⁹⁶ Cf. JANČIĆ, O. **Olga Jančić** (catálogo de exposição). Salão de Arte Moderna, Belgrado: Galeria Pariska, 1964.

²⁹⁷ Cf. GETSY, D. Tactility and Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956. In: PEABODY, R. (ed.). **Anglo-American exchange in postwar sculpture, 1945–1975**, Los Angeles: Getty Museum, 2011, em: https://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_getsy.pdf, acesso em 15 dez. 2019, p. 105-121.

²⁹⁸ O escultor inglês Henry Moore realizou exposição em Belgrado em 1955 e chegou a visitar o ateliê do professor de Jančić, Toma Rosandić. Embora os escultores iugoslavos já trabalhassem com as concepções de escultura “orgânica” e do vitalismo desde o início da década de 1950, a mostra de Moore os impacta

da década de 1960, suas esculturas não mais remetem à forma humana, tornando-se informes, com forte ênfase na materialidade. Na Bienal de Paris, ela apresenta as obras *Maternité* (1957), de pedra, e *L'amour des Formes* (1959), de bronze. É o único artista representante da modalidade e a única mulher a participar da delegação iugoslava, que tinha como comissária a historiadora da arte Katarina Ambrozic, a única mulher a integrar o júri de premiação da Bienal de Paris, como vimos no Capítulo 1.

Figura 2.17. (à esquerda) Olga Jančić, *Maternité*, 1957, pedra²⁹⁹

Figura 2.18. (à direita) Olga Jančić, *L'amour des Formes*, 1959, bronze. Fotografia pertencente ao arquivo da Bienal de Paris, ACA, Rennes

Jančić ingressou no mundo das artes em 1952, ano de sua primeira exposição coletiva, em Belgrado. Nessa mesma década, ela realizou diversas mostras, tanto na Iugoslávia quanto no exterior, sendo possível afirmar que, já nesse período, ela conquistou o reconhecimento no primeiro círculo. Nas décadas seguintes, a artista manteve seu prestígio, prosseguindo com um número expressivo de exposições, até adentrar na segunda fase de reconhecimento. Realizou em 1975 duas exposições individuais no Canadá e, durante a década de 1980, várias mostras individuais em seu

fortemente, como um grande incentivo para prosseguirem nessa direção. Cf. KOŠČEVIĆ, Ž. Henry Moore's Exhibition in Yugoslavia, 1955, **British Art Studies**, Issue 3, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/zkoscev>. Acesso em 30 maio 2020.

²⁹⁹ Fonte: JANČIĆ, O. **Olga Jančić**. Liubliana: Galeria Moderna, abril 1959, p. 15. (catálogo de exposição).

país de origem, obtendo muitos prêmios. O marco de sua consagração foi a exposição retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea de Belgrado, em 1987. A década de 1990 assinala seu ingresso na posteridade: em 1993, ela doou 90 esculturas de sua autoria à Assembleia de Belgrado; no ano seguinte, inaugurou outra mostra retrospectiva, no Centro Cultural Iugoslavo, em Paris; e, em 1997, foi publicada a primeira monografia sobre a escultora, de autoria de Irina Subotić.³⁰⁰

Essa breve análise da trajetória das escultoras premiadas nas Bienais de Paris demonstra que há uma grande distinção entre as recompensadas com os prêmios internacionais e nacionais. Se as primeiras chegam a consolidar o reconhecimento no primeiro momento – e, no caso de Olga Jančić, a conquistar uma efetiva circulação internacional e a consagração –, o mesmo não ocorre com as da delegação francesa. Provavelmente por isso são tão poucas as informações sobre elas que chegam até nós. Para elas, a premiação deve ser compreendida como um momento pontual de visibilidade.

Essa diferença torna-se ainda mais gritante se compararmos as premiadas nas delegações nacionais das Bienais de Paris com as de São Paulo. As escultoras da delegação brasileira conseguiram consolidar seu primeiro momento de reconhecimento, sendo que Maria Martins, Lygia Clark e Felícia Leirner o fizeram quando foram recompensadas no evento. Como veremos mais adiante, Maria Martins, Lygia Clark e Mary Vieira, ao longo de sua trajetória, conquistaram também a consagração. Esse papel distinto dos prêmios no processo de reconhecimento deve ser compreendido à luz da diferença dos sistemas artísticos dos dois contextos.

Como vimos no Capítulo 1, no Brasil, enquanto o mercado de arte moderna ainda estava emergindo, os museus e as Bienais se afirmavam como as principais instâncias de exposição, legitimação e consagração. Na França, pelo contrário, o denso circuito de salões e galerias fazia das Bienais de Paris apenas mais um momento em que os artistas podiam se tornar visíveis dentro do campo da arte, marcado por um mercado competitivo. Um indício disso é que, entre as premiadas da delegação francesa, Régine Petit e Cristina Martinez expunham ao mesmo tempo na Bienal e na galeria Zunini, como forma de aumentar a visibilidade. Os prêmios que Petit, Bilyk e Martinez recebem se resumem a uma soma em dinheiro, o que lhes proporcionava uma visibilidade momentânea, diferentemente, por exemplo, de outros prêmios concedidos pela Bienal, como uma exposição individual na edição seguinte, que lhes assegurava maior prestígio.

³⁰⁰ Informações retiradas de: <http://www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost/index.php?topic=164.0>

Comparando as trajetórias das escultoras recompensadas com prêmios internacionais nas Bienais de São Paulo com as de Paris, percebe-se que em ambos os casos de fato impactaram o processo de reconhecimento artístico delas, fomentando carreiras em construção, consolidando o primeiro momento e promovendo processos de consagração. A análise das trajetórias permitiu também enriquecer a bibliografia sobre a escultura do período, uma vez que muitas delas não se encontram nos panoramas sobre mulheres escultoras, citados no início do capítulo, muito centrados nas artistas atuantes na França e nos Estados Unidos. Constatamos que, além de Barbara Hepworth e Germaine Richier, as escultoras mais conhecidas entre as premiadas, há outras artistas, atuantes ou provenientes de lugares considerados “periféricos” no sistema artístico (Chile, Paraguai, Argentina, Grécia, Iugoslávia e Portugal), que também conseguiram desfrutar de algum reconhecimento e internacionalização nas décadas de 1950 e 1960, aportando contribuições significativas à escultura moderna do período.

As produções das escultoras promovidas pelas Bienais estavam associadas a vertentes estéticas bastante diversas, relacionadas tanto à abstração – no caso de Barbara Hepworth, Jeanne Veropoulou, Alicia Penalba, Marta Colvin, Josefina Plá e Irene Hamar – quanto à figuração – no caso de Germaine Richier, Olga Jančić e Valentina Cruz. No que se refere às obras destas três últimas, embora tematizem o corpo humano, o que elas exploram é a sua desmaterialização, enfatizando os materiais, sejam eles bronze, pedra ou sacos de estopa. Preocupadas com questões relativas a forma, espaço e matéria, as escultoras que receberam prêmios internacionais não abordam no conjunto de suas obras questões de gênero, à exceção de Valentina Cruz. Seu trabalho da década de 1960, extremamente inovador no que diz respeito ao uso de materiais, tem como cerne o corpo, trazendo instigantes questionamentos de gênero, especialmente em suas obras de 1966, período em que residia nos Estados Unidos, onde as ideias feministas começavam a emergir na arte.

Nossa hipótese inicial de que os prêmios das Bienais de São Paulo são um recorte privilegiado para compreender o reconhecimento feminino das escultoras atuantes no Brasil foi, portanto, confirmada. Passaremos agora para uma análise mais detida sobre as escultoras premiadas na delegação brasileira, visando compreender a construção do êxito, bem como ampliar o conhecimento a respeito da atuação das mulheres no campo escultórico no país.

2.3. Escultoras brasileiras e seus múltiplos percursos

No compêndio *La Sculpture de ce Siècle*³⁰¹, publicado em francês e inglês, em 1959, o pintor e crítico belga Michel Seuphor, atuante na França, traça um panorama da escultura no século XX. A primeira parte do livro é dedicada à história da escultura moderna, cuja narrativa parte de Auguste Rodin e vai até Henry Moore e Barbara Hepworth, passando por grandes nomes, como Medardo Rosso, Antoine Bourdelle, Brancusi, Pevsner e Gabo, Jean Arp e Calder. A segunda parte, voltada para a escultura atual, é dividida por países. A arte europeia tem grande destaque, com capítulos destinados especialmente à França, à Grã-Bretanha, à Itália e a um conjunto de outros países europeus, como Alemanha, Suíça, Iugoslávia, Bélgica e Espanha. Apenas um capítulo trata da América, sendo que a maior parte dele aborda a escultura norte-americana e apenas alguns parágrafos concernem à escultura mexicana, brasileira e argentina. Outros continentes estão ausentes do livro.

Na época, eram poucas as obras que se dedicavam a um panorama da escultura moderna. A maior parte da bibliografia voltava-se para a escultura de um país específico, como os volumes de Marcel Jorey intitulados *La Sculpture Moderne en Suisse*. O único livro até então mais abrangente que tratava da escultura moderna em vários países, com um índice biográfico dos artistas no final, era *Contemporary Sculpture: an evolution in volume and space*³⁰², de Carola Giedion-Welcker, publicado pela primeira vez em 1955. O famoso compêndio do crítico de arte inglês Herbert Read³⁰³, bibliografia obrigatória para estudos de escultura até hoje, seria publicado apenas em 1964. Assim, a importância do livro de Seuphor advém de ser uma das primeiras iniciativas de compilação dos trabalhos escultóricos do período com abrangência internacional. O autor já era bem conhecido como crítico. Desde o final da década de 1940, ele escrevia para importantes revistas de arte francesas, como *XXème Siècle* e *Art d'aujourd'hui*, tendo sido um dos primeiros a tratar da arte americana na Europa³⁰⁴. Seuphor já havia publicado vários volumes, entre eles a primeira biografia de Piet Mondrian (1956), de quem fora amigo, e

³⁰¹ SEUPHOR, M. **La sculpture de ce siècle**: dictionnaire de la sculpture moderne. Neuchâtel: Editions Du Griffon, 1959 (1ª edição). Consultado na biblioteca de l'INHA, p. 201-202.

³⁰² GIEDION-WELCKER, C. **Contemporary sculpture**: an evolution in volume and space. Nova York: G. Wittenborn, 1955.

³⁰³ READ, H. **Escultura moderna**: uma história concisa, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2003, 1ª ed. 1964.

³⁰⁴ DESBIOLLES, Y. Les revues d'une vie. **La Revue des Revues**, n° 7, 1989, p. 75-76.

Dictionnaire de la Peinture Abstraite (1957). *La Sculpture de ce Siècle* parece ter obtido sucesso, uma vez que sua segunda edição foi publicada em 1961.

Nos poucos parágrafos dedicados à escultura brasileira, Seuphor menciona Maria Martins, Mary Vieira, Felícia Leirner, Zélia Salgado, Franz Weissmann e Bruno Giorgi, todos eles laureados nas Bienais de São Paulo. Maria Martins e Felícia Leirner são as artistas que mais ganham destaque, sendo a primeira relacionada pelo autor ao surrealismo e a segunda à escultura figurativa:

Une poésie tropicale, une érotique hallucinatoire et majestueuse nourrie d'une luxuriante imagination, mais tout cela puissamment rythmé, un délire qui sait juste à temps se muer en chant, une sève qui ne déborde pas, parce qu'elle aime la pulsation qui à la fois la projette et la dompte, tel est l'apport de Maria Martins à la sculpture. Le surréalisme est partout présent et sa littérature, mais le sculpteur les repense à travers de son tempérament, et le présent n'est pas mince qu'il offre ainsi, tardivement, au mouvement de Breton. Plus que Germaine Richier, c'est la Brésilienne ardente qui sera le grand sculpteur du surréalisme (L'impossible, 1945 ; Brouillard noir, 1949; Très avide, 1948; Le Rêve, 1948; Prométhée, 1950; l'Insomnie éternelle de la terre, 1856)
(...)

*Une grande artiste figurative, au style personnel certain, est Felicia Leirner. Il est difficile de lui trouver une ascendance. Dans quelques œuvres récentes certains détails peuvent faire penser à Armitage, mais elle s'en éloigne aussitôt par un sens humain solide, très équilibré, qui lui fait fuir le grotesque été l'élément cruel. Toute son œuvre respire calmement et communique un rare repos, un repos musical.*³⁰⁵

Seuphor é entusiasta das duas artistas, sobretudo de Maria Martins. Ele menciona várias de suas obras, colocando-a como o grande escultor do surrealismo, acima de Germaine Richier. Quanto a Felícia Leirner, segundo o crítico, seguiria um estilo pessoal, sendo difícil atribuir-lhe uma linhagem, e sua escultura seria caracterizada pela solidez, equilíbrio, calma, repouso e pelo humanismo. A respeito dos outros escultores brasileiros, Seuphor é bastante sintético e os associa à abstração:

L'autre versant de l'art d'aujourd'hui, la construction abstraite, est représenté au Brésil par Franz Weissmann et par Maria Vieira. Le premier est né en Autriche, la seconde est une jeune disciple de Max Bill, native du Bresil. Tous deux montrent une très grande habilité technique dans les jeux spirituels de la géométrie pure.

Bruno Giorgi est un classique à la recherche d'un style élémentaire. Ses figures récentes, simplifiées jusqu'à la substructure, n'osent pas encore s'avouer abstraites. Zélia Salgado, au contraire,

³⁰⁵ SEUPHOR, M. **La sculpture de ce siècle**: dictionnaire de la sculpture moderne. Neuchâtel: Editions Du Griffon, 1959 (1ª. edição). Consultado na biblioteca de l'INHA, p. 201-202.

*s'exprime en rythmes clairs qui sont de sereines élévations (Aspiration verticale, 1951; Forme en aluminium, 1953).*³⁰⁶

A escultura construtiva brasileira é para Seuphor representada por Franz Weissmann e Mary Vieira, os quais elogia apenas por suas habilidades técnicas. O crítico não demonstra entusiasmo por Giorgi, a quem vê como um clássico que ainda não atingiu a abstração. Opõe a ele Zélia Salgado, cujas obras considera abstratas com ritmos claros. O panorama de Seuphor segue assim na contramão da crítica de arte brasileira, que dava grande ênfase a escultores figurativos – como Lasar Segall, Victor Brecheret e Bruno Giorgi – e ao construtivismo abstrato, o que provoca a publicação de um artigo do crítico brasileiro José Roberto Teixeira Leite, combatendo as escolhas de seu colega belga:

Analizando a escultura moderna das Américas, em seu livro recentemente publicado sobre la Sculpture de ce siècle, o conhecido crítico de arte Michel Seuphor refere-se, de passagem embora, a meia dúzia de artistas brasileiros: Maria Martins, Franz Weissmann, Mary Vieira, Bruno Giorgi, Zélia Salgado e Felícia Leirner. Suas preferências vão nitidamente para Maria Martins, Felícia Leirner e Zélia Salgado, vindo em seguida Mary Vieira e Franz Weissmann e só depois Bruno Giorgi. (...)

Se os seis escultores citados por Seuphor são, indiscutivelmente, conhecidos artistas brasileiros da especialidade – embora nunca nos tenham convencido as esculturas da senhora Zélia Salgado, e pouco nos entusiasmem as das senhoras Maria Martins e Felícia Leirner, cuja reputação é antes social que artística – não menos indiscutível é que existiram e existem, no Brasil, escultores que mereciam ter figurado no livro de Seuphor, e que apenas por um critério absurdo foram dele excluídos.

Não fala Seuphor – naturalmente porque ninguém lhe deu a deixa – de Victor Brecheret, quando é sabido o papel de realce desempenhado por esse artista na história de nossa escultura, e notória a qualidade da obra do pintor Lasar Segall, ela também digna de menção e até de encômios; nenhuma palavra diz acerca de Mário Cravo, quando é geralmente aceita pela crítica nacional a importância da obra desse escultor, que ainda agora participará da Bienal de Veneza ao lado de seis jovens pintores informais; esquece Alfredo Ceschiatti, Sérgio Camargo, Sônia Ebling, Agnaldo dos Santos – para só citar elementos jovens e de indiscutível valor. Em verdade, tivesse a escultura brasileira contemporânea de ser reduzida a somente seis elementos, decerto esses elementos não seriam todos aqueles mencionados por Seuphor em seu notável estudo – talvez não fossem nem metade deles. O certo é que, assim como está, *La Sculpture de Ce Siècle*, que em sua parte geral acha-se acima de qualquer crítica restritiva, torna-se, em sua porção dedicada ao Brasil, livro mal informado, parcial, incompleto. Culpa do

³⁰⁶ SEUPHOR, M. *La sculpture de ce siècle*: dictionnaire de la sculpture moderne. Neuchâtel: Editions Du Griffon, 1959 (1ª edição). Consultado na biblioteca de l'INHA, p. 201-202.

senhor Michel Seuphor? Ou culpa de seus facciosos correspondentes brasileiros?(...)³⁰⁷

O questionamento de Teixeira Leite demonstra como é possível haver embates entre as histórias da escultura moderna escritas de localidades distintas. Teixeira Leite atribui menor importância às escultoras Maria Martins, Felícia Leirner e Zélia Salgado e defende que outros artistas deveriam ter sido mencionados, entre eles, três escultores também laureados pelas Bienais de São Paulo – Victor Brecheret, Mário Cravo Júnior e Sérgio Camargo. Estes, apesar de desfrutarem de reconhecimento local, não aparecem também nas obras de Carola Giedion-Weckler³⁰⁸ e Herbert Read³⁰⁹. Não deixa de ser significativo que, entre os premiados pelas Bienais, Teixeira Leite considere três homens mais dignos para representar a escultura brasileira do que três mulheres.

Seuphor, pelo contrário, busca incluir em seu livro artistas do sexo feminino. As escultoras aparecem quando o crítico trata da arte argentina, estadunidense, francesa, alemã, iugoslava, inglesa, islandesa e francesa. Mas elas chamam muito mais a atenção na parte dedicada ao Brasil, já que são mencionados mais nomes de mulheres do que de homens, o que não ocorre nos trechos dedicados aos outros países. Vale ressaltar também que alguns dos representantes da escultura brasileira citados tanto por Seuphor quanto por Teixeira não haviam nascido no Brasil. É o caso de Lasar Segall, Victor Brecheret, Franz Weissmann e Felícia Leirner, o que denota a importância das mulheres e dos imigrantes na escultura brasileira desse período.

A relevância feminina ganha ainda mais contornos quando constatamos que os únicos nomes de escultores brasileiros mencionados por Carola Giedion-Weckler, Seuphor e Herbert Read em seus compêndios são os de Maria Martins e Mary Vieira. O próprio Teixeira esboça uma involuntária primeira hipótese sobre o porquê de esses nomes serem reconhecidos pelos críticos estrangeiros: “Conclui-se que Michel Seuphor jamais viu, senão em fotografia, qualquer obra dos artistas que estuda, com exceção talvez de Maria Martins, que já expôs várias vezes na Europa, e de Mary Vieira, que há cerca

³⁰⁷ TEIXEIRA, J. R. L. Seuphor e a escultura brasileira contemporânea. **Jornal do Commercio**, 2º caderno, Rio de Janeiro, 29 maio 1960, p. 1. Arquivo Hemeroteca Nacional Digital.

³⁰⁸ GIEDION-WELCKER, C. **Contemporary sculpture: an evolution in volume and space**. Nova York: G. Wittenborn, 1955.

³⁰⁹ READ, H. **Escultura moderna**: uma história concisa, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2003, 1ª ed. 1964.

de oito anos vive na Suíça”. Ou seja, no final dos anos 1950, as duas artistas possuíam carreiras marcadas fortemente pela internacionalização³¹⁰.

Analisando quantitativamente as exposições realizadas no exterior pelas escultoras premiadas nas Bienais de São Paulo – Zélia Salgado, Felícia Leirner, Liuba Wolf, Lygia Clark, Maria Martins e Mary Vieira –, fica evidente a centralidade das mostras internacionais na carreira das três últimas. O levantamento dessas exposições constatou que, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, elas participaram de cerca de 117 mostras coletivas ou individuais nos seguintes países: França, Reino Unido, Alemanha, Suíça, Itália, Áustria, Bélgica, Suécia, Bolívia, Uruguai, Colômbia, Argentina, Holanda, Japão e Israel.

Lygia Clark participou de algumas edições da Bienal de Veneza, do Prêmio Internacional para Arte Contemporânea do Museu Guggenheim, em 1958 e 1960, e do Prêmio Internacional de Escultura da Fundação Di Tella, na Argentina (1962)³¹¹. Realizou exposições coletivas e individuais nos Estados Unidos, na França, Itália, Espanha, Alemanha, Suíça, em Portugal e no Reino Unido. Por sua vez, Mary Vieira expôs nas Bienais de Veneza e Paris e na V Bienal de Escultura de Anvers, na Bélgica. Realizou diversas mostras individuais e coletivas no Brasil e na Suíça (países onde residiu) e ainda na Alemanha, França, Bélgica, Áustria, Dinamarca, Suécia e Holanda. Na década de 1960, participou de três edições da Exposição Internacional de Pinturas e Esculturas de Pittsburg, promovidas pelo Instituto Carnegie, nos Estados Unidos. Já Maria Martins expôs coletiva e individualmente nos Estados Unidos (onde residiu de 1939 a 1948) e em Paris e participou da Bienal de Veneza de 1954.

Para além da internacionalização, a tabela 2.3 nos mostra números bastante distintos de exposições realizadas pelas seis artistas do início de suas carreiras até os anos 2000. Enquanto Lygia Clark é de longe a escultora laureada que mais expôs, tendo realizado 272 mostras, Zélia Salgado e Felícia Leirner são as que menos expuseram, com apenas 30 e 37 exposições, respectivamente. Entre essas duas pontas estão Liuba Wolf, Maria Martins e Mary Vieira com um total de 69, 87 e 96 exposições. Tais diferenças

³¹⁰ Quando tratamos de internacionalização da carreira, não nos referimos a períodos de estudo no exterior, que eram bastante comuns, mas ao fato de um artista efetivamente se fazer notar no exterior por meio da exposição de sua obra e por receber atenção da crítica. É apenas a partir de 1961 que Sérgio Camargo começa a internacionalizar sua carreira, residindo e expondo em Paris. Posteriormente ele é premiado na Bienal de Paris em 1963 e em São Paulo em 1965 e torna-se um nome muito reconhecido tanto no Brasil quanto no exterior.

³¹¹ GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 350.

também são gritantes quando se trata da bibliografia especializada a respeito das artistas. Lygia Clark tem diversos livros e artigos dedicados a ela³¹²; Maria Martins, cerca de 12 publicações³¹³; Mary Vieira, seis³¹⁴; Felícia Leirner apenas três³¹⁵; e Liuba Wolf, só uma monografia de difícil acesso³¹⁶. Sobre Zélia Salgado, até o momento não há nenhuma monografia ou artigo acadêmico sobre sua vida e obra. Essas assimetrias evidenciam trajetórias, construções do nome e do reconhecimento bastante diversas.

Liuba Wolf e Felícia Leirner tiveram suas vidas marcadas pela emigração e pelo exílio. Filha de um empresário búlgaro, Liuba Boyadjieva nasceu em 1923 em Sófia, capital da Bulgária, onde viveu até os 19 anos, quando deixou o país com a família devido ao avanço comunista (em 1946 o país passou a pertencer à União Soviética). Graças aos negócios do pai, conseguiram se estabelecer na Suíça, onde Liuba estudou escultura na Escola de Belas Artes, em Genebra. Entre 1944 e 1949 foi aluna de Germaine Richier em Zurique e em Paris. Em 1949, transferiu-se com a família para o Brasil, passando a manter um ateliê em São Paulo e outro em Paris. Em 1958, casou-se com o industrial e colecionador Ernesto Wolf. A circulação internacional da escultora estava fortemente relacionada com sua residência na capital francesa. Lá, ela apresentou suas obras em diversos salões, como o des Tuileries, d'Automne, Salon Comparaison e o Salon de la Jeune Sculpture. Participou também da Bienal Internacional de Escultura de Carrara, na Itália. Durante a década de 1960 e no início dos anos 1970, realizou exposições individuais em galerias de Paris, Cannes e Londres. Em 1985, apresentou mostra individual no museu a céu aberto de Hakone, no Japão.³¹⁷ Boa parte de sua produção

³¹² Entre eles citamos: MILLIET, M. A. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992; BORJA-VILLEL, M. J. et al. **Lygia Clark**: catálogo. Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997; e ANDRADE, R. A. P. **Lygia Clark**: a obra é o seu ato. Dos Casulos ao Caminhando. Dissertação defendida pelo Instituto de Artes da Unicamp, 2003

³¹³ As principais são: CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro, Griphus, 2004; RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009; MUSEU DE ARTE MODERNA. **Maria Martins**: metamorfoses. MAM: São Paulo, 2015; FARINA, M. S.E (2008), **Identidade e a arte em Maria Martins**. Dissertação de mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo

³¹⁴ Os mais importantes deles são: MATTAR, D. **Mary Vieira**: o tempo do movimento. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005; e SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

³¹⁵ MORAES, F. **Felícia Leirner**: a arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991; MUSEU FELÍCIA LEIRNER. **Felícia**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1983; e BARONI, G. A. **O parque de esculturas Museu Felícia Leirner**. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285229>>. Acesso em 26 ago. 2018.

³¹⁶ Cf. HUNTER, S. **Liuba** (catálogo de exposição). Londres: Rizzoli, 2002. Só conseguimos consultar o livro na biblioteca da associação Archives of Women Artists Research & Exhibitions (Aware), em Paris.

³¹⁷ Ibidem.

ainda está em propriedade da família. Recentemente, foram realizadas três exposições individuais com o intuito de promover a obra da artista, no Museu Lasar Segall, em São Paulo, na galeria Marcelo Guarnieri, no Rio de Janeiro, ambas em 2016, e na galeria Marcelo Guarnieri, em São Paulo, em 2019.

Figura 2.19. Liuba Wolf, *Pássaro*, 1963, bronze. Prêmio-aquisição VII Bienal de São Paulo. Coleção MAC/USP, São Paulo. Foto: Marina Cerchiaro

Figura 2.20. Vista da exposição de Liuba Wolf no MAM do Rio de Janeiro, 1965. Fotografia do arquivo da biblioteca do MAM do Rio de Janeiro

Suas obras, associadas ao abstracionismo lírico, têm como matéria o bronze e apresentam criaturas biomórficas, híbridas, mesclando os reinos animal e vegetal. As formas são simples, sólidas e maciças e se situam entre a figuração e a abstração. Liuba assim define os fundamentos de sua obra:

A concepção básica na minha escultura é o problema do volume no espaço. Por esta razão, expresso-me numa forma sempre maciça. Minha temática está ligada à natureza, tentando procurar uma expressão pessoal. A inspiração vem de formas antropomórficas. Para dar mais tensão a minha forma, acentuo a superfície em planos tratando de expressar, mesmo em formato pequeno, uma escultura monumental.³¹⁸

Suas esculturas mais conhecidas e promovidas são seus *Pássaros*, frequentemente expostos em jardins ou em terraços, como ocorreu em sua retrospectiva no MAM do Rio em 1965, constituindo uma das mostras comemorativas do IV Centenário do Rio de Janeiro (figura 2.20). Críticos brasileiros de grande importância, como Geraldo Ferraz e Lourival Gomes Machado, prefaciaram os catálogos de algumas de suas exposições realizadas no Brasil. Apresentando a mostra de Liuba na Galeria São Luiz, em São Paulo, em 1962, Geraldo Ferraz analisa poeticamente a produção da escultora:

Arte visual mas sobretudo tátil, elementarmente plástica, a modelagem de que decorre a forma, na escultura singular em Liuba, faz-se produto do equilíbrio e vôo, de uma estática voando, cujo “pattern” antigo tem sua imprescindível citação na Vitória de Samotrácia. Então estes pequenos modelos passados ao plano da realização ganham essa tensão viva e profunda – de que recônditos recessos nos vêm à criadora e ao espectador essa possibilidade fremente de comunicação e receptividade? (...)

Importaria o resultado se estivéssemos teorizando acerca de uma escultura: “aqui” porém se dá o fato de que não construímos nada teórico. Estamos, ao contrário, partindo do dado vivo desta escultura para uma compreensão dos seus sinais externos, recobrindo a boa imagem adquirida, fazendo-a vibrar e florescer em nossa receptividade. É diretamente sobre a eficiência dessa soma de resultados, sua homogênea, indiscutível realidade artística, que elaboramos essas considerações. Pássaros, peixes, conchas, torsos, asas e folhas, aqui renasceram na mobilidade das formas vivas, decorrentes da palpitação criadora. Esculturas.³¹⁹

Em sua crítica, Ferraz faz alusão a ideias-chave de interpretação da obra de Liuba Wolf. São elas: a da escultura estática, a associação ao clássico, a ideia de economia e simplificação das formas e a definição de arte como comunicação entre criador e

³¹⁸ A GAZETA. Liuba e sua arte. **A Gazeta**, São Paulo, 26 ago. 1960.

³¹⁹ FERRAZ, G. Texto introdutório. In: **Liuba, esculturas e desenhos**. Galeria São Luiz, set. 1962. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Liuba Wolf.

espectador. Esta última era defendida por Liuba em entrevista à imprensa: “A arte não deve ser política porque, infelizmente, ela não vai mudar o mundo nunca. A arte é só comunicação através de uma vibração muito espontânea das emoções mais puras e simples do homem”.³²⁰

As análises sobre a produção da artista tendem também a chamar a atenção para a variedade de suas fontes de criação: as formas híbridas que povoaram as culturas pré-colombianas americanas (incas, maias e astecas), as figuras arcaicas gregas, a estatuária egípcia e seus estudos com Germaine Richier, que impactaram fortemente a escultora, sobretudo no que diz respeito à técnica³²¹. Essas referências difusas dificultam a associação da produção de Liuba a uma vertente estética específica, levando os analistas a evocar uma linguagem pessoal de suas esculturas:

Com esta artista pode-se afirmar que a escultura continua, que nada da antiga lição se perdeu, que aqui está em nosso tempo o mesmo degrau devido à mão humana. Se há um grande repertório nesta exposição é porque o artista cria em pouco tempo o que a natureza leva tanto a produzir (Valery?). Tornada solitária em sua concentração das formas e das coisas que convoca para viver em sua criação, Liuba tem para êste testemunho nosso o grande e responsável mérito de seguir a sua linha — os olhos abertos da incansável peregrina que é, em dois ateliês, em São Paulo e Paris, não ignoram manifestos, provocações, pruridos revolucionarizantes. Fica ela mesma, e aqui está simplesmente Liuba. Liuba e sua escultura, uma personalidade, um limite, uma palavra na hora conturbada, mas uma palavra formada na lucidez e na profunda autenticidade.³²²

A ideia de um estilo pessoal e a dificuldade de associar as obras a determinada vertente estética também aparecem nas análises a respeito das esculturas de Felícia Leirner, como vimos na crítica de Seuphor e como se vê no trecho a seguir, de autoria de Mário Pedrosa:

Sua obra não parou. Hoje, em que se sente desobrigada de todas as exigências da vida doméstica, da vida familiar, ela dialoga com a própria obra. Mais do que dialoga, a obra a puxa para aqui, para acolá. As antigas influências, ora de Lehmbruck, no alongamento linear das massas, ora por um momento de Marino Marini, na sensualidade dos volumes, ora, sobretudo, de Moore, no jogo alternado dos vazados e cheios, das formas abertas pontuando as formas fechadas — desapareceram. “Agora, diz ela, a obra sai de mim para mim.” A obra lhe nasce, a obra cresce, caminha e ela, Felícia, a segue passo a passo. Segue-a às apalpadelas, as mãos para a frente como uma cega, de pouca visão externa, mas de uma outra visão — que está na ponta dos dedos

³²⁰ Cf. HUNTER, S. **Liuba** (catálogo de exposição). Londres: Rizzoli, 2002.

³²¹ Ibidem.

³²² FERRAZ, G. Um itinerário em escultura-limite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 set. 1970. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Liuba Wolff.

táteis e se desdobra interiormente. Nessa visão, porém, a artista confia, a ela se entrega e através da qual não titubeia. Sua imaginação plástica não é visual, mas háptica. Por isso mesmo seu espaço é feito de acumulações que se adicionam, e não parte de uma concepção, de uma forma total, como na visão clássica, latina.³²³

Nesse trecho do texto introdutório do catálogo, dedicado à sala especial de Felícia Leirner na VIII Bienal de São Paulo, Pedrosa traça as várias referências da escultora, tais como o escultor expressionista alemão Lehmbruck, o italiano Marino Marini e o britânico Henry Moore, mas o que importa, enfim, é o “caráter pessoal” dessas obras, que, segundo o crítico, “brotam das mãos da artista a partir do tato”.

Figura 2.21. Obras de Felícia Leirner (*ao fundo*) e obra de Liuba Wolf (*à frente*) expostas na VII Bienal de São Paulo, 1963. Fotografia de Athayde Barros. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Assim como as obras de Liuba, a maior parte das esculturas de Felícia Leirner é de bronze. Sua produção da década de 1950 tinha como cerne a figura humana. Se, no início, suas obras travavam forte diálogo com as figuras femininas de Aristide Maillol,

³²³ PEDROSA, M. **Felícia Leirner/Esculturas**. VIII Bienal de São Paulo, sala especial. Catálogo de exposição, set.-dez. 1965.

posteriormente foram se tornando cada vez mais simplificadas, aproximando-se das de Henry Moore ou mesmo das de Sônia Ebling, brasileira contemporânea a ela³²⁴. É no final dos anos 1950 que a produção de Felícia Leirner caminha para a abstração. Torna-se abstrata e de caráter monumental apenas na década de 1960. São deste último período as séries *Cruzes* (1963) e *Estruturas* (1964-1965), que atraem a atenção dos críticos por ser consideradas como as esculturas mais abstratas da artista e as que mais se aproximam da arte construtiva, como afirma Frederico Moraes:

As Cruzes são peças mais abstratas de sua obra: interpenetração de planos retangulares formando estruturas, abertas ou fechadas, conforme a orientação das diagonais, mas sempre fortes, sólidas e coesas. As Estruturas mais verticalizadas multiplicam os espaços internos. São formas buscando uma ordem, uma estrutura. Se com as *Cruzes* a artista alcançou o ponto mais abstrato de sua obra, com as *Estruturas* ela se aproximou bastante da arte construtiva.³²⁵

Essas séries analisadas por Moraes são muito próximas dos trabalhos denominados *Estruturas* (figura 2.23), que rendem a Felícia o prêmio de melhor escultor nacional na Bienal de São Paulo de 1963, na qual é também premiada Liuba Wolf, na categoria aquisição, por um de seus *Pássaros* (figura 2.19).

Felícia Leirner nasceu em Varsóvia, na Polônia, em 1904. Provinha de uma família constituída de rabinos e estudiosos da *Torá*, pertencentes a “um meio de abastados industriais” intelectualizados. No entanto, seu pai não era benquisto pelos parentes por ser um socialista convicto³²⁶. Relatos familiares definem a infância e a juventude da artista como marcadas pela miséria, fome e medo do antissemitismo e sua vida em Varsóvia como “pobre, mas culturalmente rica”, o que nos leva a crer que seu pai representava um setor da elite empobrecido. Felícia casou-se em 1927 com Isai Leirner, também polonês e judeu da alta burguesia. Nesse mesmo ano, ele imigrou para o Brasil, estabelecendo-se como operário de uma fábrica de tecelagem no Bom Retiro, em São Paulo. Posteriormente trouxe a esposa e a sogra. Aos poucos, Isai construiu a própria indústria têxtil, enriquecendo e tornando-se importante mecenas e colecionador de arte.

³²⁴ Cf. BARONI, G. A. **O parque de esculturas Museu Felícia Leirner**. Dissertação, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, São Paulo, 2014.

³²⁵ MORAIS, F. Texto explicativo no Museu Felícia Leirner, apud BARONI, G. A., op. cit.

³²⁶ Depoimento de Sheila Leirner. Cf. LEIRNER, S. Vida e obra: comunicar-se com o outro é fazê-lo existir (1976). In: GUINSBURG, J. e KON, S. (Orgs.). **Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Em 1948, já com 44 anos, Felícia iniciou seus estudos em escultura com Elisabeth Nobile e Victor Brecheret.³²⁷

Figura 2.22. Felícia Leirner, *Moça em Pé*, 1954, bronze. Prêmio aquisição III Bienal de São Paulo. Coleção MAM do RJ. Fotografia pertencente à biblioteca do MAM-RJ.

³²⁷ Ver depoimentos de Sheila e Giselda Leirner em: GUINSBURG, J. e KON, S. (Orgs.), 2014, op. cit. e TEIXEIRA, M. **Felícia**. In: MORAIS, F. Felícia Leirner: a arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.

Figura 2.23. Obra de Felícia Leirner exposta na VII Bienal de São Paulo, 1963. Fotografia Athayde de Barros. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Felícia Leirner e Zélia Salgado foram as artistas premiadas na delegação brasileira que menos expuseram no exterior. Ambas participaram de exposições coletivas de artistas brasileiros organizadas pelo MAM do Rio de Janeiro e pelo MAM de São Paulo na década de 1950, que percorreram diversos países da América Latina e da Europa. São elas *Arte Moderno en Brasil*, que ocorreu em Buenos Aires, Lima, Montevidéu e Santiago do Chile, entre 1956 e 1957; a *Exposição de Artistas Brasileiros na Europa*, que foi realizada em Munique, Paris, Londres, Roma, Amsterdã, Hamburgo, Basileia, Milão, Madri e Lisboa, entre 1959 e 1960; e *Arts Primitifs et Modernes Brésiliens*, promovida no Museu de Etnografia de Neuchâtel, de 20 de novembro de 1955 a 28 de fevereiro de 1956. Essas exposições também contaram com obras de Lygia Clark e Maria Martins. Zélia Salgado participou também com Lygia Clark da exposição da X Conferência Interamericana de Caracas, em 1954³²⁸. Sobre Felícia Leirner, encontramos poucos vestígios de sua internacionalização, apenas uma referência, no arquivo da Fundação Bienal, de que ela teria exposto em Londres e no *Salon Comparaison*, em Paris. No entanto, suas obras integraram as coleções dos museus de Arte Moderna de Paris, Stedelijk, em Amsterdã,

³²⁸ A documentação sobre essas exposições foi consultada no arquivo do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

da Tate Gallery, em Londres, do Museu Real da Bélgica, Hein-Hod, em Israel, e Hermitage, na Rússia.

No fim da vida, Felícia Leirner e Zélia Salgado, que detinham a posse de um grande número de suas obras, doam essas esculturas para museus. Em 1978, Felícia Leirner efetiva a doação de 84 obras para a construção do Museu Felícia Leirner, em Campos do Jordão (SP), cidade em que residia. O museu é inaugurado no ano seguinte no formato de um parque de esculturas atrelado ao Auditório Campos do Jordão, onde ocorrem festivais de inverno³²⁹. Zélia Salgado lega seu acervo escultórico e documental para o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (MNBA), que realiza uma nanoexposição e um site em sua homenagem, em 2013, com alguns vídeos, depoimentos, cronologia, obras e críticas a respeito da escultora³³⁰. Esse site é a maior fonte sistematizada existente sobre sua trajetória e obra até o momento. Algumas outras homenagens a ela foram realizadas nos seus últimos anos de vida, como o videodocumentário *Aspirações Abstratas*, de Pedro Rosa, e a “exposição-resgate”, ocorrida em 2002 no Espaço do Conselho Estadual de Direitos da Mulher, no Rio de Janeiro. Em 2004, é apresentada a exposição retrospectiva *Zélia Salgado, 100 Anos de Ação e Lucidez*, incluindo suas últimas obras, no MNBA.

³²⁹ Cf. BARONI, G. A. **O parque de esculturas Museu Felícia Leirner**. Dissertação, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, São Paulo, 2014.

³³⁰ Cf. <http://zeliasalgado.art.br/inicio-pt/exposicao-zeliasalgado-art-br/>

Figura 2.24. (à esquerda) Zélia Salgado, *Forma em Alumínio*, 1953, 123 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Medalha de Prata no IV Salão de Arte Moderna de SP, 1955³³¹

Figura 2.25. (à direita) Zélia Salgado, *Composição em Aço Inoxidável*, 1959. Obra perdida. Exposta na V Bienal de São Paulo³³²

No caso de Felícia Leirner e no de Liuba Wolf, o fato de suas obras não serem associadas a nenhum grupo ou corrente estética, mas a uma “veia pessoal”, é uma das explicações possíveis para a não obtenção de grande reconhecimento, uma vez que a história da arte moderna tende a privilegiar grupos e correntes artísticas. No entanto, a produção de Zélia Salgado pode ser facilmente incorporada a uma narrativa da escultura construtiva brasileira ou até mesmo neoconcretista. É o que faz Paulo Herkenhoff³³³ ao tratar das esculturas *Forma em Alumínio* (1953) e das composições feitas com chapas de aço cortadas no final dos anos 1950 (figura 2.25). Ele chega a colocar Zélia Salgado como precursora de ambos os movimentos ao lado de Franz Weissmann. Todavia, essa é uma construção *a posteriori*. Nem a artista nem sua crítica evocaram esse tipo de associação no início da década de 1960. As obras da escultora mais promovidas pelos críticos não eram as espaciais, mas as de pedra, tanto as de caráter primitivista quanto as da série *Variações sobre o Oval*, como vemos no trecho a seguir, em que Antônio Bento comenta sobre a retrospectiva da artista no MAM do Rio de Janeiro:

³³¹ Fonte: <http://zeliasalgado.art.br/esculturas-aluminio/>

³³² Fonte: <http://zeliasalgado.art.br/esculturas-aluminio/>

³³³ O LEGADO DE ZÉLIA SALGADO, por Paulo Herkenhoff. Embaúba produções, 2004. Disponível em: <http://zeliasalgado.art.br/fr/video/depoimento-paulo-herkenhoff-2004/>, Acesso em 1 set. 2020.

Na última fase da artista predominam preocupações espacialistas, ao contrário do que acontecia pelas alturas de 1951 a 1955, em que prevalecia uma escultura de massa ou de volume, aliás muito bem sucedida, em várias peças expostas. Nas obras dessa tendência Zélia Salgado ora marchou no sentido das pesquisas feita por Brancusi e Arp, ora orientou-se para uma plástica semelhante à dos arcaicos e primitivos. No primeiro caso, estão as suas pedras-sabão e “variações sobre o oval” (peças 8 e 9). No segundo caso, a sua majestosa peça de arenito “Ialá” que parece assinalar algo como uma volta à escultura pré-colombiana. Tem essa cabeça uma dignidade, que não vem apenas da forma da pedra de que a artista se utilizou. O caráter hierático da figura assemelha-se a dos deuses do Oriente. Ou dos totens mexicanos. (...) Esta é realmente uma peça de museu e por certo, segundo minha opinião, a obra prima da mostra.³³⁴

Também chamam a atenção para os trabalhos em pedra de Zélia Salgado o texto introdutório da mostra, de autoria de Lúcio Cardoso³³⁵, e os comentários críticos de Mário Pedrosa³³⁶ e Vera Pacheco Jordão³³⁷. O material também ganha centralidade nas poucas análises que a escultora fez de seu trabalho na imprensa da época: “As pedras em sua forma exata natural são mundos fechados em si; são perfeitas na sua estrutura e no seu silêncio, mas o escultor pode conferir-lhe uma forma mais exata”.³³⁸ Ela recebe o prêmio-aquisição na IV Bienal de São Paulo por *Aglæ* (1957), obra abstrata de pedra.³³⁹

³³⁴ BENTO, A. Zélia Salgado. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1960. Arquivo do MAM do Rio de Janeiro, dossiê Zélia Salgado.

³³⁵ CARDOSO, L. **Zélia Salgado**. Esculturas 1951-1959. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, março-abril 1960 (catálogo de exposição). Consultado na Fundação Bienal de São Paulo.

³³⁶ PEDROSA, M. Zélia Salgado, escultora. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1956. Livro de Recortes de Zélia Salgado, biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³³⁷ JORDÃO, V. P. Aspiração vertical. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1960.

³³⁸ Sem título. **Tribuna da Imprensa**, 23 de março 1960.

³³⁹ O prêmio se destinava ao MAM do Rio de Janeiro e a obra foi perdida no incêndio do museu em 1978. O catálogo do acervo do MAM RJ de 1966 foi nossa base para inferir que essa foi a obra pela qual Zélia Salgado recebeu o prêmio-aquisição. Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA. **Catálogo do acervo**. Rio de Janeiro, 1966. Consultado na Biblioteca do MAM, Rio de Janeiro.

Figura 2.26. Zélia Salgado, *Variações sobre o Oval nº 2*, 1953. Mármore preto. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro³⁴⁰

Figura 2.27. Zélia Salgado, *Agläe*, 1957. Mármore Brezina Fiorito, 110 cm. Coleção MAM, Rio de Janeiro (destruída no incêndio de 1978)³⁴¹

Assim, a opção da artista e da crítica por lançar luzes aos trabalhos com pedra, e não às obras espaciais de aço inoxidável e alumínio, acaba dissociando Zélia Salgado das correntes construtivistas, que, dada a legitimidade que gozavam no contexto brasileiro, poderiam ter auxiliado a artista a obter maior projeção. Mas outros fatores também podem ter contribuído para o menor reconhecimento da escultora. Um deles é a *persona* de Zélia Salgado, construída pela imprensa como alguém avessa aos holofotes: “Estamos ouvindo

³⁴⁰ Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/varia%C3%A7%C3%A3o-sobre-oval-n%C2%BA-2-z%C3%A9lia-salgado/xgFAKY4f2PXrpw>

³⁴¹ Fonte: <http://zeliasalgado.art.br/esculturas-pedra/>

hoje a escultora Zélia Salgado. É uma mulher risonha, simples, afável, sem sofisticação, trabalhando em silêncio sem preocupação de chamar a atenção para o seu nome”.³⁴² É assim que a escultora é apresentada na entrevista que concede ao *Diário de Notícias* em 1956. Nela, há vários indícios que auxiliam a compreender o porquê de Zélia Salgado não ter conquistado um grande reconhecimento, a despeito de suas produções abstratas, tão alinhadas com as pesquisas plásticas valorizadas no ambiente artístico brasileiro da época.

Zélia Salgado, conta nos, sempre risonha, que esteve duas vezes na Europa: a primeira em 1930 com o prêmio Caminhoá da Escola Nacional de Belas Artes (...) A segunda em 1936. – Depois que voltei da Europa pela segunda vez, passei cinco anos sem fazer arte. – Por que? – Perdi o fio. Depois a fazenda me prendeu e apaixonou, especialmente porque adoro bichos. Mas um dia recomencei a pintar. Em fins de 1946 expus no hoje extinto Palace Hotel. Eu queria principalmente ver como seria recebida. Para essa exposição pintei retratos de crianças e por eles mereci muitos aplausos (...) ³⁴³

A artista prossegue dizendo que foram o crítico Antônio Bento e o paisagista Roberto Burle-Marx que a incentivaram a voltar a pintar, este último disponibilizando seu ateliê para que ela pudesse trabalhar e encorajando-a a esculpir. Vemos assim que sua experiência no exterior resultou em uma longa interrupção em sua trajetória artística, e não em benefícios para sua carreira. Esse fator, associado ainda à mudança de modalidade – da pintura para a escultura –, fragmentou seu processo de construção de nome e consequentemente atrasou seu processo de reconhecimento. Zélia também não tinha o costume de expor com frequência:

– Você expõe pouco, por quê? – Não sei trabalhar às carreiras, sou lenta. No Salão de Arte Moderna expus somente em 1946, 1948 e em 1955. Só agora obtive isenção de júri. Tive pilhas de medalhas na Escola de Belas Artes, mas ganhei poucos prêmios em salões, porque pouco tenho exposto. – Planos para o futuro? – Futuro é realizar mais, muito mais. Minha vida não teria sentido sem a escultura, sem a Arte. Estudar, realizar, trabalhar. É tão simples, tão serena Zélia Salgado que, quando saíamos de seu ateliê tão bonito, despedindo-se, ela disse: – Desculpe eu ter tão pouca coisa na minha vida para contar. Nela realmente nada aconteceu de improviso. Tudo foi calmo, mas tem dado certo (...) ³⁴⁴

Nesse trecho, chama a atenção o fato de a artista, que expõe tão pouco, não ter mencionado suas participações nas Bienais de São Paulo de 1953 e 1955 e de o

³⁴² DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Zélia Salgado, a escultora. **Diário de Notícias**, 1 abr. 1956. Livro de Recortes de Zélia Salgado, biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Ibidem.

entrevistador(a) não ter tocado no assunto. Essa invisibilidade de sua atuação no campo artístico é ressaltada ainda na continuidade da entrevista, quando ela dá uma resposta genérica sobre seus planos para o futuro sem mencionar obras ou exposições que pretendia realizar. O final da entrevista, em que Zélia Salgado desculpa-se por ter pouca coisa a dizer sobre si mesma, destaca ainda mais as contradições presentes ao longo do texto, que, em vez de promover artista e obras, resulta no apagamento delas. Esse tipo de construção do sujeito opõe-se ao protagonismo assumido por Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark, que falam frequentemente de si próprias, de suas obras e carreira à imprensa, como analisaremos nos próximos capítulos.

Provenientes de famílias intelectualizadas e de alto poder aquisitivo, pertencentes a diferentes camadas da elite brasileira – proprietários rurais, classe política e trabalhadores liberais –, Zélia Salgado, Maria Martins, Lygia Clark e Mary Vieira casaram-se com pessoas de nível social semelhante. Zélia Salgado, cujos pais eram advogados, teve como marido o fazendeiro e exportador de algodão Paulino Salgado; Maria Martins, filha do político mineiro João Luís Alves (senador, ministro da Justiça e membro da Academia Brasileira de Letras), uniu-se ao jornalista e escritor Otávio Tarquínio de Souza e posteriormente ao embaixador brasileiro Carlos Martins; Lygia Clark, filha de um advogado mineiro, casou-se aos 18 anos com o engenheiro mineiro Aluísio Clark Ribeiro, divorciando-se em 1952; e Mary Vieira descendia de uma família de grandes proprietários rurais amantes das artes³⁴⁵.

Essas quatro escultoras brasileiras residiram em algum momento de sua trajetória no exterior. Zélia Salgado realizou estadas de formação em Paris na década de 1930; Maria Martins passou 25 anos fora do país, tendo residido na França e nos Estados Unidos durante toda a década de 1940; Mary Vieira mudou-se para a Suíça em 1951, tendo vivido entre esse país, Itália e Brasil a partir do fim da década de 1950; e Lygia Clark morou em Paris em diferentes períodos entre as décadas de 1950 e 1970. No entanto, enquanto as três últimas construíram uma carreira internacional, expondo em salões, museus e galerias, a estada de Zélia Salgado no exterior foi, de fato, de formação; ela não capitalizou essa vivência em prol de sua carreira, como vimos anteriormente.

³⁴⁵ A casa dos pais de Mary Vieira era frequentada por escritores, pintores e músicos. Membros de sua família formavam uma orquestra que se apresentava em Alfenas, no sul de Minas Gerais. Cf. LOPES, A. S. Mary Vieira: Criar é romper limites e parâmetros. Trabalho apresentado no **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Bahia, 2009. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/almerinda_da_silva_lopes.pdf. Acesso em 27 jan. 2018.

Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark são apontadas pela bibliografia como artistas inovadoras, que procuraram de diferentes formas romper com os modos de fazer escultura então dominantes, expandindo as noções do que é escultura ou ainda questionando noções hegemônicas de gênero. Lygia Clark é sem dúvida a mais discutida na literatura pelo caráter transgressor de muitas de suas obras, que tiram o espectador da posição de observador passivo e o convidam à interação, como no caso da série *Bichos*, pela qual foi premiada na categoria escultura na Bienal de 1961. Obras como *A Casa É Corpo* (1968) (figura 4.13, p. 322) também são reconhecidas pela literatura por trazer novas formas de abordagem das questões de gênero e sexo. O mesmo pode-se dizer da produção de Maria Martins. Graça Ramos³⁴⁶ afirma que algumas esculturas, como *Chanson en Suspens* (1945) (figura 3.29 p. 206), borram as fronteiras entre masculino e feminino, produzindo corpos biomórficos de desejo incontido e violento. Por sua vez, Mary Vieira é reconhecida por suas inovações no que diz respeito à introdução de movimento em obras construtivistas. Durante a década de 1940, ela já produzia obras cinéticas de dimensões monumentais, como *Formas Espirálicas Eletro-Rotativas de Perfuração Virtual*, de 1948 (figura 4.2, p. 286)³⁴⁷.

Nenhuma dessas três escultoras correspondeu à risca às expectativas sociais das famílias. O afastamento do círculo de socialização da infância e juventude é comum à biografia delas, sendo algumas das trajetórias marcadas por atos de rebeldia e desquites. Elas também romperam com as vertentes estéticas de formação, buscando expressar-se por meio da abstração. Esses dados biográficos tendem a associá-las ao estereótipo de mulheres transgressoras, independentes e decididas que construíram carreiras-solo.

Como demonstram Nathalie Heinich³⁴⁸ e Ana Paula Cavalcanti Simioni ser artista moderno exige construir-se enquanto criador. Nas palavras de Simioni:

(...) ser um artista moderno exige, portanto, e cada vez mais, investir na construção de si como criador. Tal processo é complexo, e envolve, por certo, habilidade de realizar obras que sejam percebidas como tais, legitimadas, sancionadas e valorizadas por um conjunto de agentes atuantes e importantes no meio artístico, tais como escritores, críticos, mecenas, colecionadores, galeristas, museus. Essa habilidade diz respeito não apenas a responder, satisfatória ou magistralmente, às convenções de seu meio, mas também envolve outros tipos de competência como a de se fazer ser percebido como artista, o que exige,

³⁴⁶ Cf. RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

³⁴⁷ Cf. MATTAR, D. (curadoria). **Mary Vieira**: o tempo do movimento. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

³⁴⁸ HEINICH, N. **L'Élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

cada vez mais, num regime vocacional, a construção da própria vida como uma vida de artista.³⁴⁹

Para Simioni³⁵⁰, essa construção de si envolve acionar determinadas representações que são permeadas por estereótipos de gênero. Diante da imagem predominantemente masculina do artista moderno³⁵¹, a autora se pergunta quais seriam as estratégias possíveis para se construir uma imagem de artista moderna no “feminino”. Analisando três artistas modernistas brasileiras que desenvolveram carreira no início do século, Anita Malfatti e Tarsila Amaral, que ocuparam um lugar ímpar de consagração, e Regina Gomide Graz, artista menos conhecida que se dedicou aos têxteis, Simioni demonstra que elas acabaram sendo representadas (e por vezes se autorrepresentaram) por meio de estereótipos fortemente generificados. Como argumenta a autora, Tarsila é alçada à condição de musa; Anita, de mártir; e Regina Gomide Graz, de esposa de artista. O mesmo ocorre com as escultoras premiadas nas Bienais de São Paulo ou haveria mudanças significativas?

As *personas* performatizadas pelas escultoras são bastantes distintas e nos dizem sobre as várias formas de ser escultora nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Um meio de compreender essas diferenças é analisar as fotografias das artistas com suas obras. Como mostra Helouise Costa³⁵² ao refletir sobre as fotografias de artistas brasileiros em seus ateliês na década de 1950 de autoria de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, há importantes assimetrias no modo de representar homens e mulheres artistas. Dialogando com Costa, Mayayo³⁵³ e Simioni,³⁵⁴ nos propusemos a analisar fotografias das escultoras com suas

³⁴⁹ SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Livre docência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018, p. 37.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ HEINICH, N. **L'Élite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

³⁵² COSTA, H. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

³⁵³ Cf. MAYAYO, P. **Frida Kahlo: contra el mito**. Madrid: Ediciones Catedra, 2008 e _____. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la ‘invención de sí’ en la vanguardia española. **Revista Modos**, Campinas, vol. 1, n. 1, 2017. Acessível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

³⁵⁴ Cf. SIMIONI, op. cit.

obras, buscando entender como as próprias artistas desenvolveram suas múltiplas maneiras de se representar.

Figura 2.28. Maria Martins com sua obra *Salomé*, Washington DC, 1941. Photo de Herbert Gehr/The LIFE Images Collection via Getty Images

Na figura acima, Maria Martins posa ao lado de sua obra *Salomé*, também intitulada *Je Veux la Tête de Jokanaan*³⁵⁵, executada em 1941. Inspirada na peça de Oscar Wilde, retrata Salomé no momento em que ela termina de executar a dança dos sete véus para o marido de sua mãe, Herodes, e ganha o direito de fazer qualquer pedido. A sensualidade do corpo da jovem – dada pela pose, que chama a atenção para os seios empinados e para a região da pelve – se contrapõe ao rosto infantil, que olha para trás, com o nariz empinado, como uma criança desgostosa, que deseja que cedam a seu capricho. A escultora, também com a cabeça levantada e nariz empinado, dirige o olhar para a obra com um largo sorriso. Elegantemente vestida, ela, assim como Salomé, cativa a atenção do observador diante de sua beleza.

³⁵⁵ Imagem disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/brazilian-sculptor-maria-martins-with-one-of-her-foto-jornal%C3%ADstica/528143127?adppopup=true>

Figura 2.29. Maria Martins com sua escultura *Ma Chanson*, 1943-1944 (circa). Fotografia: Embaixada brasileira em Washington, DC. Coleção do Wadsworth Atheneum Museum, Hartford, Estados Unidos³⁵⁶

A sensualidade de Maria Martins é ainda mais ressaltada na fotografia acima, em que ela posa ao lado de outra escultura de sua autoria. A obra está em primeiro plano, mas a escultora, no canto esquerdo da foto, se destaca tanto quanto a escultura. Com um vestido preto decotado, e de mangas curtas, a artista, de braços cruzados, olha para a frente com a cabeça erguida, de modo a deixar ainda mais visível seu colo. Nessas imagens, Maria Martins procura salienta mais sua condição de musa do que de escultora, evitando qualquer tipo de representação de si “em trabalho”.

A condição de musa é um tópos de longa duração que foi acionado constantemente para tratar das mulheres artistas modernistas no início do século, colocando-as à margem das vanguardas, como demonstra Gill Perry³⁵⁷. De acordo com Whitney Chadwick, isso ocorreu também no surrealismo, contribuindo para eclipsar as

³⁵⁶ Fonte:

http://argus.wadsworthatheneum.org/Wadsworth_Atheneum_ArgusNet/Portal/public.aspx?lang=en-US

³⁵⁷ GILL, P. In the wings of modern painting. Women artists, the Fauves and the Cubists. **Women artists and the Parisian avant-garde**. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.

mulheres artistas que atuavam no movimento.³⁵⁸ Mas a ideia de musa também estava associada à ideia de liberdade e de mulher moderna, como evidenciam as análises dos autorretratos de Tamara de Lempicka³⁵⁹ e Tarsila do Amaral³⁶⁰, feitas por Paula Birnbaum e Ana Paula Simioni. A pecha de “musa brasileira”³⁶¹ de Marcel Duchamp (1887-1968) até hoje ronda os escritos sobre a artista, seja na imprensa, seja na literatura especializada. No entanto, essa era apenas uma das várias representações que Maria Martins fazia de si, como veremos no capítulo 3. A associação dela a vários estereótipos de feminilidade -- de musa, esposa e mulher cosmopolita, entre outros -- acabava desestabilizando tais imagens, em vez de reificá-las. Reinventar-se por meio de múltiplas imagens femininas foi uma estratégia empregada também por outras artistas surrealistas, como Frida Kahlo e Maruja Mallo, conforme analisa Patrícia Mayayo³⁶². Segundo a autora, era ainda uma forma de subverter os papéis de gênero estabelecidos.

A imagem da poderosa e sensual Maria Martins contrasta com a da recatada e simples Felícia Leirner, que posa em seu ateliê apoiada em sua escultura feminina. Se na figura 2.28 o corpo da artista e da obra se completam, ambos evocando beleza, erotismo e poder, que advém do desejo, na figura 2.30, a sensual figura despida, ao estilo das esculturas femininas de Maillol, se contrapõe à escultora, vestida de modo pudico. Helouise Costa assim analisa essa foto de autoria de Alice Brill, que tem por objeto Felícia Leirner em seu ateliê:

Nessa fotografia, Alice Brill registra a artista em seu ateliê entre duas de suas obras. De um lado, um nu feminino em bronze e, de outro, um retrato pendurado na parede, compondo um trio de mulheres centrado na figura da artista. A fotógrafa não esconde as marcas de sujeira nas paredes e o mobiliário tosco do ateliê, amontoado à esquerda. O destaque, no entanto, é o contraste entre Felícia Leirner e a escultura de bronze. A artista, vestida com traje de passeio, passa a imagem de uma mulher simples e recatada que segura o braço da figura inanimada como se estivesse em busca de apoio. Já a escultura, devido ao ângulo de tomada da foto, parece ter ganhado vida própria, virando o rosto na direção contrária ao local onde Leirner está posicionada. A organização do espaço também contribui para aprofundar a dicotomia entre as duas.

³⁵⁸ Cf. CHADWICK, W. **Women artists and the surrealist movement**. Thames and Hudson, 1985.

³⁵⁹ Cf. BIRNBAUM, P. *Painting the Perverse. Tamara de Lempicka and the Modern Women Artist*. In: **Modern woman revisited. Paris between the wars**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

³⁶⁰ Cf. SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Livre docência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018.

³⁶¹ Referência ao artigo da Folha de S.Paulo intitulado “Duchamp teve uma musa brasileira”. Cf. CARVALHO, M. C. Duchamp teve uma musa brasileira. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 5 jan. 1994.

³⁶² Cf. MAYAYO, P. **Frida Kahlo: contra el mito**. Madrid: Ediciones Catedra, 2008 e _____. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la ‘invención de sí’ en la vanguardia española. **Revista Modos**, Campinas, vol 1, n. 1, 2017. Acessível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

Enquanto Leirner tem atrás de si um dos cantos do ateliê e parece comprimida pelo mobiliário amontoad ao seu lado, a escultura tem como pano de fundo a cortina branca suavemente iluminada, sendo os seus contornos valorizados pelo generoso vazio à sua esquerda. Criador e criatura se contrapõem explicitamente, indicando certo desconforto da artista em apresentar-se ao lado de sua obra.³⁶³

Figura 2.30. Alice Brill. Felícia Leirner e sua obra, 1951 (circa), São Paulo, SP, Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART1208³⁶⁴

Essa busca de apoio na obra por parte de Felícia Leirner aparece também na foto (figura 2.31) de 1964 em que a escultora, já mais velha, posa ao lado de seu trabalho intitulado *Minha Mãe*. A fotografia, tirada ao ar livre, foca bem de perto a dupla de mulheres idosas, vestidas pudicamente, que tomam quase todo o espaço. A figura feminina e a artista encontram-se sentadas, mas se destaca a grande imagem de bronze que, em posição de descanso, olha para a frente. Ao lado de suas mãos, que repousam sobre o colo, está a cabeça inclinada de Felícia Leirner, como se ela tentasse se aconchegar nas pernas da figura, tal como uma filha que busca o carinho da mãe. A artista sentada em um plano mais baixo, encolhida e com ar melancólico é apresentada diminuta e frágil perante sua escultura. Esta parece ter ganhado vida e se mostra insensível à busca

³⁶³ COSTA, H. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, dez. 2018, p. 127-128.

³⁶⁴ Fonte: Ibidem.

por afeto, como uma mãe rígida que se recusa a acarinhar a prole. Se, na imagem anterior, artista e obra se contrapõem, nesta elas se fundem. Os galhos da árvore ao fundo emolduram a cena e dão a ela maior dramaticidade.

Figura 2.31. Felícia Leirner ao lado da obra *Minha Mãe*, bronze, 1964, Museu Felícia Leirner³⁶⁵

O acanhamento de Felícia em relação à sua obra aparece até mesmo quando retratada modelando. Nas três imagens a seguir (figura 2.32), vemos a escultora com traje de passeio, sapatos de salto alto, cabelos arrumados e brincos trabalhando em sua obra. Felícia Leirner toca a escultura para imprimir nela seus dedos e moldá-la. No entanto, seu toque aparenta ser sutil e discreto e seu olhar para a obra hesitante. Como na foto analisada por Helouise Costa, o ateliê parece improvisado com uma cortina branca do lado esquerdo e uma poltrona do lado direito.

³⁶⁵ Fonte: GUINSBURG, J. e KON, S. (Orgs.). **Felícia Leirner - textos poéticos e aforismos**. São Paulo, SP. Editora Perspectiva. 2014. p. 99.

Figura 2.32. Felícia Leirner trabalhando em seu ateliê, Museu Felícia Leirner

As imagens compostas, claramente posadas, remetem a uma artista amadora que se dedica esporadicamente, como hobby, ao trabalho escultórico, bem distante da fotografia de Zélia Salgado trabalhando compenetrada e de avental em seu ateliê (figura 2.33). Sentada, com as pernas cruzadas, Zélia Salgado retoca sua obra. O olhar voltado para baixo, a postura ereta do tronco e o movimento preciso passam a impressão de alguém que tem consciência de seu *métier*. Em uma bancada, estão posicionados seus instrumentos de trabalho e outras duas esculturas abstratas. Ao fundo, várias telas recostadas na parede, onde vemos também dois outros quadros abstratos de autoria da artista, bem como um galho de árvore que aparenta ser um rústico enfeite. Um único elemento destoa do organizado espaço de trabalho que vemos no primeiro plano da foto – é a ponta de um sofá, que, situado atrás da escultora, apara alguns materiais amontoados.

Figura 2.33. Zélia Salgado trabalhando em seu ateliê em Ipanema, Rio de Janeiro, 1956 (circa)³⁶⁶

Figura 2.34. Zélia Salgado trabalhando em seu ateliê em Ipanema, Rio de Janeiro, 1957 (circa)³⁶⁷

³⁶⁶ Fonte: <http://zeliasalgado.art.br/a-artista/>

³⁶⁷ Ibidem.

Na figura 2.34, novamente vemos Zélia Salgado em seu ateliê. Desta vez, a artista encontra-se no centro do espaço, com o tronco e a cabeça inclinados. A imagem da artista é emoldurada por duas obras ao fundo e pela porta. Também de avental, ela olha compenetrada para a escultura. À sua volta, outros quadros e esculturas de sua autoria, materiais e instrumentos de trabalho, bem como uma pia. Trata-se de fato de um ateliê, que tem sua seriedade atenuada apenas pela presença de uma planta. Essa imagem da artista absorta em seu trabalho é também utilizada na representação de Liuba Wolf em seu ateliê, na figura a seguir.

Figura 2.35. Liuba em seu ateliê, Rua Suíça, São Paulo, 1967 (circa). Foto de Ernesto Wolf³⁶⁸

Na fotografia, as várias esculturas animais de Liuba Wolf tomam conta do espaço. No canto direito da imagem, vemos a escultora em pé, de avental, compenetrada, trabalhando em uma de suas obras, alheia às lentes da câmera. As janelas e o pé-direito alto deixam claro que se trata de um ateliê. Mas Liuba Wolf se apresenta à imprensa não apenas como profissional mas também como uma mulher moderna. Na figura 2.37, vemos um close da artista, sorridente, com cabelos curtos, blusa fechada e colar de sua

³⁶⁸ Fonte: <http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/liuba-esculturas-e-relevos/> Essa foto foi publicada no jornal *Folha de S.Paulo* em 22 abril de 1967.

autoria, que reproduz as formas animais de suas esculturas. Já na figura 2.36, ela posa ao lado de sua obra com um vestido de decote V, com estampas abstratas, colar de duas voltas e cabelos curtos com franja, produzindo uma imagem elegante e moderna.

Figura 2.36. (à direita) Liuba Wolf na inauguração de sua exposição individual na Galeria São Luiz, São Paulo, 1962³⁶⁹

Figura 2.37. (à esquerda) Foto de Liuba Wolf, 1970 (circa)³⁷⁰

As representações de Lygia Clark com suas obras também evocam a imagem da mulher moderna. Na figura 2.38, vemos a artista sentada no chão junto de uma das esculturas da série *Bichos*. Com o cabelo arrumado conforme a moda da época, de calça e bata, ela segura um cigarro entre os dedos. Olha para a frente, introspectiva, como se tivesse acabado de dar uma tragada. Sua imagem evoca modernidade e despojamento. Na figura 2.39, Lygia aparece, em um ângulo inusitado, posando com outra escultura da série *Bichos*. A obra, em primeiro plano, é focalizada bem de perto, tomando quase todo o espaço da fotografia, o que dá a impressão de aumento de tamanho. No canto esquerdo, está a artista, abaixada e com o tronco inclinado para o lado esquerdo, elegantemente vestida com uma blusa de botões, sem mangas. Seu braço esquerdo dobrado, forma um ângulo. A composição fotográfica é organizada por linhas triangulares, que dão harmonia geométrica à imagem. As angulações produzidas tanto pela forma da obra quanto pelo

³⁶⁹ Fonte: O ESTADO DE S. PAULO. Liuba Wolff. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 set. 1962. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, pasta Liuba Wolf.

³⁷⁰ Fonte: DIÁRIO DA NOITE. Linha nacional e internacional. **Diário da Noite**, edição vespertina, São Paulo, 27 ago. 1970. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, pasta Liuba Wolf.

corpo da artista criam diálogos entre espaços cheios e vazios, que são ressaltados pelos jogos de luz e sombra.

Figura 2.38. Lygia Clark ao lado de sua escultura da série *Bichos*, 1962 (circa)³⁷¹

Figura 2.39. Lygia Clark com *Bicho Projetado para um Planeta*, no MAM-RJ³⁷²

³⁷¹ JORNAL DO COMÉRCIO. Sem título. **Jornal do Comércio**, Estado da Guanabara, 23 dez. 1962. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Lygia Clark.

³⁷² Fonte: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/08/sp-ve-retrospectiva-de-lygia-clark.html>

Esse jogo entre corpo do artista, da obra e enquadramento fotográfico, manejado de modo a produzir diálogos entre forma e espaço, está ainda mais presente nas fotografias de Mary Vieira com suas obras. Nelas, a artista sempre está tocando suas esculturas, dando vida a elas, não pelo próprio ato de esculpir, mas por meio da interação. Ao movimentar as placas metálicas, a artista se coloca na função do espectador participante, que deve interagir com a obra para produzir, pelo movimento, novos diálogos entre forma e espaço. A figura 2.40 tem um caráter didático. Mostra a escultora movimentando a obra e as formas que a escultura pode assumir como resultado dessa interação. Já na figura 2.41, o foco da foto recai nas mãos da artista e nessa sua relação tátil com a obra, assim como na figura 2.42. Nesta última, porém, Mary Vieira é vista por meio de sua obra, como se a escultura tomasse vida não apenas pelo movimento feito pela artista mas também pelo enquadramento fotográfico, em uma tripla interação, que produz um novo jogo entre formas e espaço. A criadora torna-se, portanto, parte da obra.

Figura 2.40. Mary Vieira realiza cinco interações da sua escultura *Polivolume: Concâvo Convexo*, alumínio anodizado, Belo Horizonte 1948-Basileia 1967. Fotografia do Arquivo da Fundação Bial de São Paulo, dossiê Mary Vieira

Figura 2.41. Mary Vieira com o *Polivolume Ponto de Encontro*. Brasília, abril 1970. Foto Marcel Gautherot³⁷³

Figura 2.42. Mary Vieira com seu *Polivolume: Disco Plástico*, déc. 1960³⁷⁴

Assim, talvez, possamos dizer que a escultura é de fato uma conquista das mulheres no pós-guerra. Não apenas porque o número de escultoras cresce em relação à primeira metade do século XX e porque muitas mulheres apresentam contribuições inovadoras e transgressoras que marcam a história da arte mas também porque se abrem muitas possibilidades de consolidar uma trajetória como escultora. Isso se faz notar no plano das técnicas e do uso de materiais; nas temáticas; nas múltiplas vertentes estéticas acionadas; e nos modos como as artistas se representam ou se deixam representar. Os estereótipos femininos – da musa, da amadora e da mulher moderna – podem ser acionados nas representações que as escultoras constroem de si mesmas, mas não necessariamente. É possível ser reconhecida como artista fora desses estereótipos. Afinal, o campo artístico dos anos 1950 e 1960 é marcado pela ideia de que era possível construir novas realidades e, portanto, novas formas de ser no mundo.

³⁷³ VALLADARES, C. P. (Introd.). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira**, 1970 (catálogo de exposição).

³⁷⁴ VIEIRA, M. **Polyvolume**: interactions photosérigraphiques. Stuttgart : Edition Hansjörg Mayer, 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Mary Vieira.

Capítulo 3. Entre a arte e a política: Maria Martins, uma articuladora de redes

Maria de Lourdes Faria Alves (nome de batismo da escultora) nasceu em Campanha, Minas Gerais, em 7 de agosto de 1894. Era a primogênita das três filhas do advogado João Luiz Alves e de Fernandina de Faria Alves. Adulta, alterou seu nome – adotando o sobrenome do segundo marido, Carlos Martins – e sua data de nascimento, que revelava ser 1900. Ela omitia assim os seis anos que vivera em sua cidade natal e redefinia como marco inicial de sua vida o ano em que passou a residir em Belo Horizonte³⁷⁵. Como mostra Heloísa Pontes³⁷⁶, a troca de nome implica uma troca de identidade social. Segundo a autora, essa é uma opção que não diz respeito apenas à racionalidade própria do indivíduo mas também a “uma lógica mais geral nessas escolhas derivada, de um lado, da ausência ou presença de capital social, cultural ou artístico das famílias de onde se originam...”, bem como das convenções artísticas e de gênero dominantes no período.³⁷⁷ No caso de Maria Martins, a adoção do sobrenome do segundo marido vai além da usual tradição de as mulheres se renomearem quando casadas. Está relacionada com as profundas mudanças que ocorreram em 1925 na vida dela e que levaram à dissolução do seu círculo de sociabilidade familiar. Esses acontecimentos podem ser compreendidos como resposta à sua recusa dos papéis de gênero que sua condição de classe lhe impunha.

De acordo com Graça Ramos³⁷⁸, Maria Martins cresceu entre a severidade da mãe, que procurou lhe dar uma educação católica e conservadora, e a postura mais afetiva e liberal do pai, que a ensinou a gostar de Goethe e Dante. A longa e movimentada carreira política de João Alves ditava as diretrizes da vida familiar. Em 1899, o patriarca tornou-se deputado estadual por Minas Gerais e a família mudou-se para Belo Horizonte. Quatro anos depois, como deputado federal, passou a residir no Rio de Janeiro. Na eleição seguinte, tornou-se senador pelo Espírito Santo e, em 1918, assumiu a Secretaria das Finanças de Minas Gerais a convite do então governador, Arthur Bernardes. Em 1922, Bernardes foi eleito presidente e João Alves assumiu o Ministério do Interior e da Justiça.

³⁷⁵Cf.: KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

³⁷⁶ PONTES, H. **Intérpretes da Metrópole**: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2011.p. 214.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ RAMOS, Graça. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

Na ocasião de sua morte, em 1925, ocupava o posto de ministro do Supremo Tribunal Federal.

Figura 3.1. Recorte da coluna "Arquivos implacáveis de João Condé", de 9 de julho de 1955. Foto de Maria Martins quando aluna do Colégio Sion, em Petrópolis.³⁷⁹

Maria Alves teve uma educação típica das meninas abastadas do Rio de Janeiro. Estudou no internato Notre Dame de Sion, em Petrópolis, onde aprendeu francês e piano. Casou-se, aos 21 anos, com Octávio Tarquínio de Sousa Amarantho. Nessa época, Tarquínio era funcionário público – ocupava o posto de segundo oficial da administração dos correios – e colaborador do jornal *O Estado de S. Paulo*. Maria logo engravidou, dando à luz sua primeira filha, Lúcia Maria. Dois anos depois, em 1918, seu marido foi nomeado procurador-geral do Tribunal de Contas da União. Em 1922, nasceu Maise, a segunda filha do casal, e iniciou-se o descontentamento de Maria em relação ao casamento. Em 1924, Tarquínio de Sousa foi convocado para representar o Brasil na Conferência Internacional de Emigração e Imigração, em Roma, levando consigo toda a família. Nesse período, de acordo com depoimentos de familiares, Maria teve uma relação extraconjugal com Benito Mussolini, então primeiro-ministro. Isso teria provocado a ruptura definitiva do casal e a fuga da esposa com as duas filhas para Paris³⁸⁰. Receoso

³⁷⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo Guimarães Rosa/ Artigo de periódico, código do documento JGR-AI-134.

³⁸⁰Cf.: KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

do bem-estar da filha, João Alves pediu a seu amigo diplomata Carlos Martins, que era embaixador do Brasil em Londres, que localizasse Maria na França e a ajudasse no que fosse necessário. O embaixador solicitou afastamento da Inglaterra e passou a residir em Paris. Logo ele e Maria se apaixonaram e foram morar juntos, o que fez com que os pais dela e Tarquínio de Sousa viajassem para Paris. Eles chegaram em maio de 1925 – pouco depois da morte de Maise, aos 3 anos, vitimada por meningite – e permaneceram até novembro, quando João Alves, que contraíra tuberculose, veio a falecer. A trágica perda dos dois familiares e a consequente partida do ex-marido e da mãe para o Brasil, levando Lúcia, a filha mais velha de Maria, dissolveram o seu círculo familiar inicial. Maria de Lourdes de Sousa Amarantho tornou-se então Maria Martins. O casamento de fato, no entanto, só veio a ocorrer, após a morte de Octávio Tarquínio de Sousa, em 1959.

Com Carlos Martins, Maria formou uma nova família – teve três filhas, sendo que a primeira morreu no parto, em 1926 – e estabeleceu uma rede de sociabilidade ligada ao ambiente da diplomacia internacional. Entre 1926 e 1938, acompanhando as várias transferências do marido, morou em Quito, Amsterdã, Paris, Copenhague, Tóquio e Bruxelas. Segundo Ana Callado, ela teria começado a esculpir quando residia no Equador, diversificou sua produção na Dinamarca e, no período em que viveu no Japão, se dedicou à terracota e à cerâmica³⁸¹. Em Bruxelas, aonde chegou em 1936, Maria Martins reuniu um grupo de mulheres de diplomatas interessadas em fazer um curso de escultura com Oscar Jaspers (1887-1970)³⁸². Com o escultor belga, trabalhou com terracota, produzindo retratos e santos³⁸³.

Na década de 1930, Jaspers lecionava no Institut Supérieur des Arts Décoratifs – La Cambre, em Bruxelas. Ao longo desse período, expôs em diversas mostras na Bélgica, na Holanda, na Suíça, Suécia e na França. Recebeu também algumas encomendas do governo belga para a execução de baixos-relevos para o Ministério da Economia. Esses trabalhos foram expostos nos pavilhões belgas das Feiras Mundiais de Paris e de Nova York, respectivamente em 1937 e 1939. Adepto do talhe direto, sua produção se aproximava da vertente expressionista. Na década anterior, suas obras se alinhavam ao cubismo e à arte déco.³⁸⁴

³⁸¹ CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004, p. 69.

³⁸² RAMOS, G **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

³⁸³ CALLADO, op. cit.

³⁸⁴ Informações baseadas nos sites <http://www.atelierjaspers.com/oscar-jaspers-eng.html> e <http://oscarjaspers.com/en/>.

Nessa mesma época, Maria Martins conheceu o marchand Joseph Brummer (1883-1947). Ele e os irmãos Imre (1889-1928) e Ernest (1891-1964) fundaram a galeria Brummer em Paris, em 1904, e um braço dela em Nova York em 1914. Segundo a escultora, foi Brummer que lhe apresentou Constantin Brancusi e seu ateliê, no Impasse Roussin, em uma das viagens que ela fez de Bruxelas a Paris em 1938. Maria Martins teria realizado sua primeira exposição em Paris, em abril de 1939, não fosse a transferência do marido para os Estados Unidos, em fevereiro desse ano³⁸⁵.

Carlos Martins atingiu o ápice de sua trajetória ao ser nomeado embaixador do Brasil nos Estados Unidos, em um período de aproximação cultural, política e militar dos dois países. Os norte-americanos tinham dois interesses principais no estreitamento de laços com a América do Sul: neutralizar a influência nazista na região e melhorar a imagem dos vizinhos dentro do próprio país, procurando informar e estimular o interesse dos cidadãos pelas questões interamericanas.³⁸⁶ O Brasil ganhava centralidade nessas políticas devido às boas relações estabelecidas com Getúlio Vargas em 1941, em que o casal Martins teve papel central. O sucesso de Maria Martins como embaixatriz é registrado em várias notícias de jornais norte-americanos, algumas delas reproduzidas nos relatórios oficiais do embaixador Carlos Martins produzidos no ano da chegada do casal aos Estados Unidos. Artigos como “Martins give charming party in their remodeled home”³⁸⁷, “Several hundred attend tea given by wife of brazilian envoy”³⁸⁸ e “Brazil’s ambassador gives gay reception at embassy”³⁸⁹ tratam com muito entusiasmo da primeira recepção dada pela nova embaixatriz brasileira, em que compareceram as embaixatrizes e alguns embaixadores de diversos países, como Inglaterra, Bélgica e Argentina. Eles elogiam a anfitriã, sua coleção de peças japonesas, a decoração oriental e sobretudo sua biblioteca. Mencionam os bustos realizados por Maria Martins e um ateliê em construção na residência. Evocam a imagem de uma mulher calorosa, elegante, requintada, exótica e bem relacionada:

³⁸⁵ MARTINS, M. Poeira da vida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1967. In: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses** (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013.

³⁸⁶ Cf. GLIK, S. No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica. In: CALANDRA, B.; FRANCO, M. (Orgs.) **La Guerra Fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

³⁸⁷ GORDON, E. P. Martins give charming party in their remodeled home. **The Washington Daily**, 21 de abril de 1939.

³⁸⁸ HARMON, D. Several hundred attend tea given by wife of brazilian envoy. **The Washington Post**, 21 de abril de 1939.

³⁸⁹ HYNES, B. Brazil’s ambassador gives gay reception at embassy. **Times Herald**, 21 de abril de 1939.

Senhora Martins sent out cards just saying “At home April 20”, and we thought perhaps we’d find a handful of local lights and a few women lurking around. But Senhora Martins is truly continental. So you think she’d give a party for the ladies alone? Indeed, no. When she has a party she gives a party.

(...)

To the left is what used to be that wonderful “Napoleonic library” so dear to the heart of Col. McCormick, who built the residence. Today it is one of the most delightful rooms of the house. The cases which once held the collection of books are now filled with rare and beautiful, as well as decorative, Japanese “objets d’art”. We don’t know the names of any of those little gadgets, but they are beautiful. There is a huge rug on the floor which we innocently thought was Oriental, but which seems to be something woven in Spain by people who just don’t exist any more. There are chairs and settees covered with creamy white brocade. There are several busts, “sculpted” by Senhora Martins herself – voila the reason for the studio, not yet finished.

Finally we remembered our manners and tore ourselves away to go upstairs to greet our hostesse. We had met her before, but yesterday she was superb. And what hostess isn’t her best when she is in her own home, surrounded by her own things? So, there was she, dark and vivid, her hair still in that new three-inch cut, wearing a draped gown, by Alix, of silk jersey – apparently la Senhora is a patron of Alix, because her gowns are always of draped jersey – in wine color, and trimmed with nosegay of tiny pink and wine flowers and that divine brooch of diamonds and gold.³⁹⁰

De fato, Maria Martins havia sido criada para ser esposa de personalidades atuantes na política ou diplomacia. Além do domínio do francês e da educação ilustrada que havia recebido, ainda jovem não só participava de recepções para grandes nomes do mundo político internacional como também as organizava. Com 26 anos, por exemplo, participou ativamente da recepção do rei Alberto, da Bélgica, em Belo Horizonte, organizada por seu pai, então secretário das Finanças em Minas Gerais, no governo de Arthur Bernardes, e por Carlos Martins, na época diplomata licenciado de seu posto em Viena. Coube a ela acompanhar a condessa belga Caraman Chimay, bem como cuidar da decoração e da montagem dos aposentos em que se instalariam a condessa, o rei e rainha belga, no Palácio da Liberdade.³⁹¹ Sem dúvida, os *habitus*³⁹² incorporados em sua socialização familiar e escolar, bem como a vivência com Tarquínio de Sousa e Carlos Martins, permitiam a ela desenvolver com facilidade, simpatia e maestria seus deveres como embaixatriz, como enfatizam os jornais da época e as biografias. No entanto, o que

³⁹⁰ GORDON, E. P. Martins give charming party in their remodeled home. **The Washington Daily**, 21 de abril de 1939.

³⁹¹ CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004, pp. 3-5.

³⁹² Utilizamos aqui a noção de *habitus* elaborada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que pode ser definida como os comportamentos e práticas incorporados consciente ou inconscientemente por meio dos processos de socialização.

levou uma mulher da alta elite mineira, esposa de diplomata, a ver a profissão de artista como carreira desejada e possível? De que modos ela conseguiu converter os capitais herdados naqueles necessários para ser reconhecida como artista?

Embora raro, no próprio contexto brasileiro temos exemplos de esposas de diplomatas que se dedicavam às artes, como a poetisa Adalgisa Nery, que, após a morte de seu primeiro marido, o pintor surrealista Ismael Nery, casou-se em 1940 com Lourival Fontes, embaixador do Brasil no México, em 1945, e a escritora Clarice Lispector, que foi casada com Maury Gurgel Valente. Ambas eram amigas de Maria Martins. Em uma entrevista à revista *Manchete*, em 1968, escritora e escultora refletem sobre as identidades de artista e embaixatriz:

CL: -- Maria, diga-me, se puder, o que acha da vida diplomática? Já jantei várias vezes em sua casa e você sabe receber como poucas vezes vi na minha própria 'carreira' de ex-mulher de diplomata. Qual é o seu segredo?

MM: -- Você me fez duas perguntas. Acho que a vida diplomática outrora foi uma beleza porque de fato o embaixador representava o seu governo: a responsabilidade era total do representante diplomático que decidia na hora o que julgava melhor para o seu país. Hoje a diplomacia é uma droga. O diplomata não passa de caixeiro-viajante para vender café, meia de náilon, etc., e quando tem uma vitória política, se por acaso acontece, é do seu governo. Quando tem um fracasso, é dele, diplomata. O lado bom da carreira é que em cada país a gente encontra gente interessante nas artes, na ciência e na política. Pois ninguém sabe por quê, o diplomata fascina. E você, Clarice, qual é a sua experiência de vida diplomática, você que é uma mulher inteligente?

CL: -- Não sou inteligente, sou sensível, Maria. E, respondendo à sua pergunta: eu me refugiei em escrever.

MM: -- Meu segredo de receber, como você perguntou, é o de reunir amigos inteligentes, mesmo que de campos inteiramente opostos.

CL: -- Como é que você conservou a espontaneidade, mesmo depois de uma longa carreira de mulher de diplomata, o que é raríssimo?

MM: -- Respondo como você: porque eu me refugiei na arte.

CL: -- É, você conseguiu esculpir, eu consegui escrever. Qual o nosso mútuo milagre? Acho, eu mesma, que conseguimos devido a uma vocação bastante forte e uma falta de medo de ser considerada 'diferente' no ambiente social diplomático. Que é que você acha?

MM: -- Estou segura que você tem razão. Eu sempre dividi a minha vida em duas partes: das sete da manhã às seis da tarde eu vivia fechada em meu atelier, entregue absolutamente aos meus problemas de formas, de cores e num isolamento que me permitia depois uma imensa alegria de reencontrar não raro bons amigos. (...)³⁹³

Na entrevista, vemos que para Maria Martins a diplomacia permite “encontrar gente interessante”, “reunir amigos”, ou seja, articular redes. Ela demonstra um esforço em conciliar as duas identidades, narrativa que permeia uma série de escritos a respeito

³⁹³ LISPECTOR, C. Diálogos possíveis. Maria Martins e a juventude tem sempre razão, revista **Manchete**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1968, p. 175

da artista nos jornais. Na coluna *Poeira da Vida*, do jornal *Correio da Manhã*³⁹⁴, por exemplo, a própria escultora narra alguns episódios de sua vida como embaixatriz. Em um caso emblemático, ela relata ter conseguido marcar uma sessão com o presidente norte-americano Franklin Roosevelt sob o pretexto de realizar esboços para executar um busto dele, quando o real interesse do encontro era acelerar a resolução de assuntos ligados à embaixada brasileira que não podiam esperar a morosidade do processo burocrático da diplomacia. A anedota indica a relação de parceria do embaixador e de Maria – extremamente frutífera para a vida profissional de ambos – e como ela era capaz de acionar suas identidades de artista e embaixatriz conforme lhe convinha.

Nuria Peist³⁹⁵ afirma que as redes de relações são os primeiros mecanismos ativados pelo artista para que ele seja visto não só pelos pares mas também pelo conjunto de agentes relacionados ao sistema de arte – colecionadores, marchands, jornalistas, escritores, críticos, diretores de museus e funcionários de altos cargos administrativos. A embaixatriz Maria Martins possuía habilidades como articuladora, visibilidade e uma rede de contatos prévia ligada à diplomacia cultural interamericana que lhe permitiu adentrar no mundo da arte aos 46 anos de idade, quando realizou sua primeira exposição individual na Corcoran Gallery, em 1941, em Washington.

3.1. O ingresso no mundo das artes

Most of those presents knew her as a charming official hostess, but few had realized that she is a serious sculptress of great ability as well. Her seemingly boundless energy apparently makes it possible for Madame Martins to carry on two lives – that of chatelaine of the Embassy of an important power with its many calls upon her time, and that of an active creative artist whose twenty exhibits in the current showing are the fruit of many months of work.

(...)

The sculptures, executed in bronze, terra cotta, plaster, and various native Brazilian woods, were handsomely displayed in one of the large second floor galleries of the museum against a background of palms, ferns and tropical vegetation.

(...)

Maria Martins has been selected as one of the artists to represent Brazil in the important exhibition of Pan American sculpture being assembled by the International Business Machines Corporation to be shown in various museums throughout the United States after opening at the

³⁹⁴ MARTINS, M. *Poeira da Vida*, *Correio da Manhã*, 27 de outubro de 1968. In: In: STIGGER, Veronica (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, catálogo de exposição, pp. 226-231.

³⁹⁵ PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento**. Madrid: Abada Editores, 2012.

*Corcoran Gallery next May. One of her wood carvings in the current showing entitled Samba has been chosen to represent Madame Martins in the coming exhibition, because it not only is representative of her work but gives an interesting interpretation of one of Brazil's native dances.*³⁹⁶

Nos trechos acima, do artigo *Sculptures by Maria Martins*, publicado no *Pan American Union Bulletin* de 1941, Powell Minnigerode, diretor da Corcoran Gallery, trata da primeira exposição individual de Maria Martins, realizada na galeria entre 14 de outubro

e 13 de novembro do mesmo ano, em Washington. Montada pela própria escultora e por Cândido Portinari, a mostra lançou a artista no cenário norte-americano. Nela foram expostas 20 obras de bronze, terracota, gesso e madeiras brasileiras (jacarandá, mogno, imbuia e peroba), sendo que a maior parte delas era dedicada a personagens femininas: *Estudo*, *Mulher Sentada*, *Refugiada*, *Akiko* (cabeça feminina oriental), *Yara*, *Nostalgia*, *Adolescência*, *Busto de Nora* (filha da artista), Eva e quatro versões de Salomé. Outras cinco tinham como tema o samba; e duas foram intituladas *São Francisco* e *Cristo*³⁹⁷. Esta última foi adquirida por Nelson Rockefeller e doada para o MoMA em 1942.

Figura 3.2. Maria Martins, *Cristo*, 1941, madeira de Jacarandá, 240 x 48.2 x 49.5 cm. Doação Nelson Rockefeller, MoMa, Nova York.³⁹⁸

Em sua crítica, Powell Minnigerode³⁹⁹, além de dedicar um parágrafo biográfico a Maria Martins, chama a atenção para essa personagem, pouco comum no circuito diplomático, que carrega duas vidas: a de embaixatriz e a de escultora. Essa dupla

³⁹⁶ MINNIGERODE, P. C. *Sculptures by Maria Martins*, **Pan American Union Bulletin**, 75, nº 12 dez. 1941, pp. 682-685.

³⁹⁷ Cf.: KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

³⁹⁸ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81589>

³⁹⁹ MINNIGERODE, P. C. *Sculptures by Maria Martins*, **Pan American Union Bulletin**, 75, nº 12 dez. 1941, pp. 682-685.

identidade de Maria Martins desperta forte curiosidade da imprensa. Em dezembro do mesmo ano, a revista *Life* publicou uma matéria intitulada *Maria wife of brazilian envoy, two lives for art and diplomacy*⁴⁰⁰. O artigo de Minnigerode permite também entrever que Maria Martins buscava mobilizar um certo imaginário exotizante⁴⁰¹ para construir seu nome como artista, como denotam o uso de madeiras brasileiras na confecção da escultura, a presença de plantas tropicais na exposição, a escolha da temática do samba ou ainda a representação de mulheres negras em suas obras.

Figura 3.3. Celso Antônio de Menezes, *Moça Reclinada*, 1937. Arquivo Celso Antônio.⁴⁰²

Em termos formais, as obras de Maria podem ser associadas ao modernismo classicizante, relacionado ao retorno à ordem europeu do entreguerras. As de caráter nacionalista, em particular, evocam a vertente modernista legitimada no Brasil que buscava associar linguagens modernas com ideais de brasilidade e que foi difundida com

⁴⁰⁰ LIFE Magazine. Maria wife of brazilian envoy, two lives for art and diplomacy. **Life Magazine**. Chicago: Time Inc. 8 dez. 1941.

⁴⁰¹ Para tratar das noções de exotismo que aparecem nos textos críticos sobre Maria Martins adotamos a metodologia empregada por Yusuk Yun. Com o intuito de compreender como o sentimento de exotismo impacta a visibilidade de artistas não ocidentais na arte contemporânea, em particular aqueles provenientes do Japão, China e Coreia, o autor vale-se de duas abordagens. Por um lado, estabelece uma tipologia para detectar clichês e estereótipos exotizantes mobilizados em textos críticos publicados em revistas internacionais como *Artforum* e *Artpress* entre 1971 e 2011. Por outro, busca analisar como os artistas tentam adaptar a sua produção ao gosto ocidental, mobilizando sua posição de alteridade. Assim, o exotismo pode ser pensado como estratégia estética e discursiva acionada no processo de construção do reconhecimento de artistas provenientes das periferias do sistema artístico. Cf. YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (69), 2018, pp. 362-388. Acessível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p362-388>

⁴⁰² Fonte: DUARTE-DUPLON, L. **Celso Antônio e a condenação da arte**. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 2011, p. 126.

sucesso na Feira Mundial de Nova York, em 1937 – na arquitetura, pelo pavilhão brasileiro de Lúcio Costa e Oscar Niemayer; na pintura, pelas telas de Cândido Portinari; e, na escultura, pela obra *Mulher Reclinada*, de Celso Antônio de Menezes⁴⁰³. A obra de Maria, *Samba*, por exemplo, traz um casal de sambistas dançando, ele com uma viola, ela com os seios nus, figuras semelhantes às imagens de negras que povoam as telas de Di Cavalcanti nas décadas de 1920 e 1930⁴⁰⁴ (figuras 3.4 e 3.5). Nelas, a brasilidade se caracteriza não só pela mestiçagem física e racial mas também por aspectos culturais e pelas mulheres sensuais e erotizadas. Essa obra de Maria Martins foi bastante promovida, tendo integrado sua exposição individual na Corcoran Gallery e escolhida para representar o Brasil na mostra itinerante Pan-americana de escultura, de iniciativa da International Business Machines Corporation (IBM), em maio de 1941, e na exposição de arte latino-americana do Riverside Museum, em 1940. O tema samba é explorado intensamente pela artista no início dessa década sendo tratado em obras como *Samba* e *Babassú* (figuras 3.6 e 3.8). Por vezes, se aproxima da brasilidade-espetáculo⁴⁰⁵, difundida nos Estados Unidos sobretudo pela imagem de Carmen Miranda, como na obra sem título da série *Samba* (figura 3.7).

⁴⁰³ Realizo uma análise dessa obra de Celso Antônio de Menezes e reflexões a respeito da legitimação do modernismo classicizante na escultura brasileira no final da década de 1930 em minha dissertação de mestrado. Cf: CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. Dissertação, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁴⁰⁴ Sobre a temática do samba e dos mulatos na produção pictórica de Di Cavalcanti, conferir: HILL, M.C.S. **Quem são os mulatos?** Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934. Tese de doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

⁴⁰⁵ Sobre a ideia de “espetáculo das raças”, difundida nos anos 1930, ver SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Figura 3.4. (à esquerda) Maria Martins, *Samba*, c.a 1940, mógno.⁴⁰⁶

Figura 3.5. (à direita) Di Cavalcanti *Samba*, 1926, óleo sobre tela.⁴⁰⁷

Figura 3.6. (à esquerda) *Samba*, Maria Martins, 1940, Terracota, 60 cm de altura.⁴⁰⁸

Figura 3.7. (à direita) – Sem título (série *Samba*), Maria Martins, 1941.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Fonte: MINNIGERODE, P. C. Sculptures by Maria Martins. **Pan American Union Bulletin** 75, nº 12 dez. 1941, p. 685.

⁴⁰⁷ Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/6/6b/83-Di-Cavalcanti-%E2%80%93Samba---1.jpg>

⁴⁰⁸ Fonte: FARINA, M. S. **Identidade e a arte em Maria Martins**. (Dissertação de mestrado em artes) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁴⁰⁹ Fonte: Ibidem.

Figura 3.8. Maria Martins, *Babassú*, 1942. ⁴¹⁰

A imagem da mestiça erotizada também aparece em obras em que o tema samba não está presente, como em *Mulher com braços sobre a cabeça* (figura 3.10), em que vemos um mestiça nua em pose de sensualidade, com largo sorriso no rosto, seios e coxas grandes. Essa escultura foi também exposta na mostra de arte latino-americana do Riverside Museum, em 1940. Essa estratégia de representação da mestiça era amplamente utilizada pelo escultor Celso Antônio de Menezes, como vemos em *Moça Reclinada* e *Mulher Sentada com as Mãos na Cabeça*, abaixo.

Figura 3.9. (à esquerda) Celso Antônio de Menezes, *Mulher sentada com mão na cabeça*, 1934, coleção particular⁴¹¹.

Figura 3.10. (à direita) – Maria Martins, *Mulher com braços sobre a cabeça*, c.a 1940, terracota. Fundo Ingebod Ten Haeff e John L. Githens. ⁴¹²

⁴¹⁰ Fonte: RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009, p. 110.

⁴¹¹ Fonte: AGUILAR, N. (org). **Mostra do Redescobrimento**: Negro de corpo e alma. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

⁴¹² Exposição Mulheres na Coleção do MAR, 2018. Foto: Marina Cerchiaro

As representações que associavam a América Latina às ideias de exotismo, sensualidade e natureza exuberante já circulavam nos Estados Unidos desde o século XIX. Trabalhamos aqui com a proposição de Sol Glik de que nos anos 1940 havia “seduções mútuas” entre os Estados Unidos e a América Latina e, ao experimentar as relações de intercâmbios, os imaginários sobre as duas regiões eram impactados. Segundo Glik, as representações do que era “o latino-americano” construídas nesse período resultavam de emaranhados de interesses políticos e econômicos que surgiram durante a Segunda Guerra Mundial e prosseguiram com diferentes sentidos e intenções discursivas ao longo da Guerra Fria. Em tais discursos, as questões de gênero e etnicidade tiveram papel central.⁴¹³

No terreno das artes plásticas, Cândido Portinari foi o artista brasileiro mais reconhecido da década de 1940 nos Estados Unidos. Sua produção servia de parâmetro para a crítica norte-americana do que era a “arte brasileira modernista de qualidade”. De um lado, seu trabalho atendia ao gosto norte-americano, que entendia sua pintura a partir d diálogo com o muralismo mexicano de Diego Rivera – já amplamente reconhecido no país – e tinha interesse por cenas regionais. De outro, ia ao encontro do projeto do governo brasileiro, que visava promover propostas artísticas que concilhassem ideais de modernidade e brasilidade⁴¹⁴. Em 1940 e 1941 Portinari realizou exposição individual itinerante em importantes museus norte-americanos, como o Detroit Institute of Arts, o MoMA e o Carnegie Institute de Pittsburg. Participou também de exposições coletivas, entre elas a mostra de arte latino-americana do Riverside Museum de 1941, em que ele e Maria Martins foram os únicos artistas brasileiros a expor. As exposições resultaram em críticas positivas e em ampla divulgação do pintor na imprensa. Museus adquiriram suas obras, em particular o MoMA, que entre 1941 e 1943 enriqueceu seu acervo com 17 obras de Portinari.

Essas aquisições se deram dentro de um contexto político que visava compor coleções de arte latino-americana para os museus norte-americanos como forma de soft-power. Nesse projeto, Nelson Rockefeller foi a figura central. Na década de 1940, ele

⁴¹³ Cf. GLIK, S. No existe pecado al sur del Ecuador. La diplomacia cultural norteamericana y la invención de una Latinoamérica edénica. In: CALANDRA, B.; FRANCO, M. (Orgs.) **La Guerra Fría cultural en América Latina**: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Biblos, 2012.

⁴¹⁴ Cf. NASTARI, D. M. **A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA**: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-07032017-102630. Acesso em: 2 set.2020.

atuava na gestão do MoMA e no escritório de Coordenação para Assuntos Interamericanos (CIAA), chefiado por ele entre 1940 e 1945, que tinha como objetivo desenvolver relações culturais e comerciais entre os países da América. O órgão financiou exposições de arte, publicações, filmes e programas de rádio. Foram feitas parcerias diretas com o MoMA para a realização de mostras itinerantes na América Latina. Rockefeller doou anonimamente ao museu 25.000 dólares destinados à aquisição de arte latino-americana⁴¹⁵.

Havia, portanto, no início da década de 1940, profundas imbricações entre arte e diplomacia, que demandavam uma estética modernista nacionalista. Ao mobilizar representações de alteridade e seu círculo de sociabilidade diplomática, Maria Martins conseguiu ingressar na carreira artística dentro do circuito da política de boa vizinhança⁴¹⁶. Entre 1940 e 1942, apresentou seus trabalhos em uma série de exposições que visavam estreitar as relações culturais entre Brasil e Estados Unidos. Nesse período, várias obras suas foram adquiridas por museus norte-americanos por meio de compra ou doação. Em 1942, peças de Maria Martins e de outros artistas latino-americanos passaram a fazer parte das coleções do Museum of Modern Art (MoMA), Metropolitan Museum, Brooklyn Museum, Philadelphia Museum e da IBM.⁴¹⁷

No entanto, ao mesmo tempo que sua condição de embaixatriz lhe propiciava facilidades para o ingresso no mundo das artes, também impunha barreiras ao seu reconhecimento como artista. Uma das estratégias⁴¹⁸ adotadas pela escultora para desvencilhar-se da posição imputada por seu casamento foi se apresentar na cena artística, desde sua primeira exposição individual, apenas com o primeiro nome. Essa postura aparece também em entrevistas, como vemos no trecho abaixo:

Em Washington, por exemplo – eu sou a embaixatriz dos Estados Unidos do Brasil –, Dona Maria Martins Pereira de Sousa. Mas, se concorro a uma exposição de escultura num dos maravilhosos

⁴¹⁵ NASTARI, D. M. **A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA**: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-07032017-102630. Acesso em: 2 set.2020.

⁴¹⁶ Sobre o contexto da política de boa vizinhança, conferir: CALANDRA, B.; FRANCO, M. (Orgs.) **La Guerra Fría cultural en América Latina**: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Biblos, 2012.

⁴¹⁷ Cf. KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁴¹⁸ Faço uso da noção de “estratégia” seguindo o vocabulário conceitual de Pierre Bourdieu. Cf.: BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

museus americanos, em Washington, Chicago, New York, ou outra grande cidade americana, os “connoisseurs” me tratam simplesmente por “Maria”. O fato de ser esposa de um embaixador não é credencial para receber elogios incondicionais como artista, porque os americanos não confundem valores e nem somas, numa mesma individualidade... Sempre que concorro às exposições de arte, observo, com íntima satisfação, o que dizem a meu respeito os críticos especializados... Por quê?... Porque vejo que nenhum deles leva o propósito de agradar a embaixatriz, mas o objetivo único de analisar os trabalhos da escultora, o que o fazem com inteira independência e sinceridade.⁴¹⁹

Outra estratégia importante foi instalar seu ateliê em Nova York, em 10 de maio de 1942, na Park Avenue, esquina com a 58 Street. Essa mudança deve-se à percepção da artista de que a cena de produção cultural norte-americana acontecia de fato em Nova York. A escultora expressa esse sentimento em diversas entrevistas de 1942. Algumas delas denotam que as representações a respeito de Washington e Nova York impactam a própria subjetividade de Maria Martins, que acaba por relacionar sua *persona* de embaixatriz a Washington e sua imagem de artista a Nova York: “*Oh, I am very happy. In Washington, my friends know me as an official hostess, but here in New York I am Maria the artist*”⁴²⁰.

Em entrevistas, a escultora constrói também representações sobre os Estados Unidos, ressaltando a centralidade cultural que Nova York adquiriria na década de 1940:

- A guerra deve ter afetado profundamente o movimento artístico americano, não?

-- (Maria Martins) Ao contrário. Nunca os Estados Unidos tiveram uma tão boa oportunidade para realizar grandes movimentos artísticos. New York, com os refugiados que ali se encontram, está transformada numa segunda Paris. Há uma grande quantidade de pintores e escultores que trabalham quase com fervor, num esforço magnífico. Chagall, Léger, Masson, Kessling, muitos outros, se reúnem nos “ateliers”, como se fazia outrora em Paris, reiniciando aí a obra interrompida pela guerra. Alguns perderam tudo, porém, o desejo de vencer, de voltar a produzir, é mais forte e permite uma rápida reconstrução daquilo que a guerra destruiu. E a grande beneficiada com isso é a arte norte-americana que, forçosamente, muito lucrará com essa invasão agradável que ora se verifica.⁴²¹

⁴¹⁹ Maria Martins para *A Gazeta*, junho de 1942 apud KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁴²⁰ Maria Martins em entrevista para Sue Barden, do **American Journal**, Nova York, 5 jun. 1942 apud KUMAGAI, op. cit.

⁴²¹ A NOITE. A mulher americana e a guerra. Entrevista com Maria Martins. **A Noite**, 26 de junho de 1942.

Nesses trechos, Nova York aparece como um ambiente propício à produção de artistas europeus exilados. Maria Martins, de fato, entrou em contato com esses artistas, passando, a partir de 1942, a ter aulas com o escultor Jacques Lipchitz e com o gravurista Stanley William Hayter e a se aproximar do grupo surrealista de André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst e Roberto Matta Echaurren. Essa convivência teve profundo impacto na carreira e na vida de Maria Martins, assinalando um novo direcionamento de sua trajetória, que envolvia maior experimentação plástica e a inserção no circuito artístico voltado para as correntes de arte moderna mais inovadoras do momento, posição estratégica fundamental para o processo de construção do reconhecimento

O período de estudos com Jacques Lipchitz foi marcado por grande experimentação, tanto por parte da aluna quanto por parte do professor. Jacques Lipchitz (1891-1973) nasceu na Lituânia quando o país era ainda uma região da Rússia czarista. Um dos escultores cubistas mais conhecidos em Paris na década de 1910, teve como principal colecionador de sua obra na década de 1920 o americano Albert Barnes. Durante a Segunda Guerra Mundial, como diversos artistas judeus, deixou a França e exilou-se nos Estados Unidos, em 1941⁴²². Para sua subsistência vendia obras e dava aulas, tendo montado um estúdio na Washington Square, em Nova York. Maria Martins frequentava seu ateliê desde sua chegada ao país norte-americano⁴²³.

A exposição individual *Amazônia by Maria*, realizada na Valentine Gallery, em Nova York, foi outra estratégia fundamental adotada pela artista. De acordo com a escultora, foi Brummer que a ajudou a realizar a mostra, o que denota que seu contato próximo com o marchand permaneceu mesmo após a partida dela da Europa:

Andava um dia, em começos de 1940, pela Rua 57, quando por acaso encontrei Brummer. Foi para mim uma imensa alegria, ainda não conhecia ali quase ninguém do mundo que mais me interessasse. Convidou-me a ir até sua Galeria. Já não se ocupava mais senão da arte das altas épocas: cíclades egípcios, Grécia dos primeiros séculos. No fim de uma longa palestra, pediu-me que lhe mandasse as fotografias de meus últimos trabalhos. Mostrou-as a Dudensing, dono da Valentine Gallery e convenceu-o de, sob sua responsabilidade, fazer uma grande exposição Maria, que se realizou pouco tempo depois – louvado seja Deus – com bastante êxito e boa crítica.⁴²⁴

⁴²² TAYLOR, M. R. Jacques Lipchitz and Philadelphia. **Philadelphia Museum of Art Bulletin**, Vol. 92, Nº. 391/392, Summer, 2004.

⁴²³ KUMAGAI, R.M. **Maria Martins: uma trajetória artística**, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁴²⁴ MARTINS, M. *Poeira da vida*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1967. In: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 210 (catálogo de exposição).

Do ponto de vista formal, as obras apresentadas na exposição remetem às de Lipchitz na mostra *12 Bronzes by Jacques Lipchitz*⁴²⁵, na mesma galeria, pouco tempo depois. Na bibliografia pesquisada sobre Maria Martins, apenas Kumagai⁴²⁶ trata da proximidade das obras dos dois. Isso se deve à tendência desses trabalhos em interpretar a produção da escultora pela chave surrealista, evitando tratar de outros possíveis diálogos. No entanto, a comparação das imagens dos catálogos das duas exposições torna evidente a intensa troca entre professor e aluna tanto em relação aos temas quanto à técnica e às soluções plásticas. No que se refere à temática, embora Lipchitz apresente obras relacionadas ao sofrimento do povo judeu, como *The Pilgrim* e *Innocent Victim*⁴²⁷, duas esculturas foram intituladas *Yara* e, tema caro a sua aluna Maria Martins (uma delas, inclusive, é adquirida para a coleção de Carlos Martins). *Yara I* (figura 3.12) representa uma figura biomórfica que mistura um corpo feminino, o que se faz notar pela presença de seios, com a figura de um pássaro, evidenciado pelas asas e pelo bico. Da cabeça e das asas, saem lianas, que completam a fusão animal, humano e vegetal. A figura parece sair de dentro de uma concha. Já *Yara II* (figura 3.11) remete a formas humanas e vegetais. A parte inferior do corpo apresenta grande semelhança com a de *Boiúna*, de Maria Martins (figura 3.14), assim como a obra *The Promise* (figura 3.13), também do escultor.

⁴²⁵ BUCHHOLZ GALLERY. **12 bronzes by Jacques Lipchitz**. Nova York: Buchholz Gallery/Curt Valentin, 1943, p. VI (catálogo de exposição). Documento consultado na Biblioteca Kandinsky, Paris.

⁴²⁶ KUMAGAI, R.M. **Maria Martins: uma trajetória artística**, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁴²⁷ Sobre as obras de Lipchitz relacionadas à perseguição do povo judeu, ao combate ao fascismo e ao antissemitismo, ver: TAYLOR, M. R. Jacques Lipchitz and Philadelphia. **Philadelphia Museum of Art Bulletin**, Vol. 92, N°. 391/392, Summer, 2004.

Figura 3.11. (à direita) Jacques Lipchitz, *Yara II*,⁴²⁸

Figura 3.12. (à esquerda) Jacques Lipchitz, *Yara I*, coleção Carlos Martins, Washington D.C.⁴²⁹

Figura 3.13. (à esquerda) Jacques Lipchitz, *The Promise*, 1942. Coleção Mary Callery, Nova York.⁴³⁰

Figura 3.14. (à direita) Maria Martins, *Boiúna*, 1942. Coleção Art Museum of the Americas, Washington.⁴³¹

⁴²⁸ Fonte: BUCHHOLZ GALLERY. **12 bronzes by Jacques Lipchitz**. Nova York: Buchholz Gallery/Curt Valentin, 1943, p. VIII (catálogo de exposição). Documento consultado na Biblioteca Kandinsky, Paris.

⁴²⁹ Fonte: ibidem, p. VI.

⁴³⁰ Ibidem, p. III.

⁴³¹ Fonte: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses** (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 68.

Os comentários que Henry Hope tece sobre as obras *The Promise*, *Blossoming* (figura 3.16), *Spring* e *The Fiancee*, de Lipchitz, poderiam se referir igualmente às obras de Maria Martins expostas em *Amazônia by Maria*:

Suddenly he began a series of transparents of the most rhapsodic character. It was as if he had rediscovered the feelings of love, its swelling passion and orgiastic desire, but also its tenderness. The lost wax technique of the transparent was perfectly suited for the new imagery that followed. Stems, leaves, tendrils and buds entwined the male and female symbols and created an erotic botany of strange beauty. The sequence of bronze includes The Promise (p. 71), The Fiancee, The Bride, Blossoming (p. 72) and Spring (p. 70).⁴³²

O trecho aponta que essas esculturas diferem bastante, em termos conceituais e formais, das obras que o escultor vinha desenvolvendo nos Estados Unidos. Voltadas para a problemática da perseguição judaica e da ascensão do fascismo na Europa, elas enfatizavam a massa, o volume e a solidez, como *Mother and Child* (1941, figura 3.15). Isso demonstra que o contato entre Maria Martins e Lipchitz provocou mudanças na produção de ambos, sendo difícil afirmar até que ponto um impactou o outro.

Figura 3.15. (à esquerda) Jacques Lipchitz, *Mother and Child*, 1941, bronze. Philadelphia Museum of Art.⁴³³

Figura 3.16. (à direita) Jacques Lipchitz, *Blossoming*,⁴³⁴

⁴³² HOPE, H. **The Sculpture of Jacques Lipchitz**. Nova York: Museum of Modern Art, 1954.

⁴³³ Fonte: TAYLOR, M. R. Jacques Lipchitz and Philadelphia. **Philadelphia Museum of Art Bulletin**, Vol. 92, Nº. 391/392, Summer, 2004, p. 24.

⁴³⁴ Fonte: BUCHHOLZ GALLERY. **12 bronzes by Jacques Lipchitz**. Nova York: Buchholz Gallery/Curt Valentin, 1943, p. XIV (catálogo de exposição).

Além das semelhanças formais, as obras de Maria Martins e Jacques Lipchitz também apontam aproximação técnica. Lipchitz gostava de modelar em argila. Por isso, grande parte de sua obra era realizada em bronze. Ele trabalhava na argila, com base em desenhos preliminares ou espontaneamente, sem algo preconcebido. Finalizada a obra, levava-a ao fogo, transformando-a em terracota, para então tirar um modelo em gesso, usado para a fundição em bronze pelo método da cera perdida (aprendido na Escola de Belas Artes e na Academia Julian, em Paris). Todavia, Lipchitz retocava os modelos de cera perdida não só para corrigir imperfeições mas também para tornar cada obra fundida única⁴³⁵. Para Lipchitz e, sobretudo, para Maria Martins, mais que um modo de fundir a obra, a cera perdida era um material de trabalho em si, como diz a artista em entrevista a Clarice Lispector:

-- A cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com silício e gesso e põe-se no forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido, como uma chama e que toma a forma que a cera deixou.⁴³⁶

Assim, para os dois escultores, o bronze não era usado com o tradicional objetivo de fixar as formas e torná-las duráveis, mas como meio de se expressar com materiais flexíveis, como a argila e a cera perdida, que permitiam que os gestos dos artistas ficassem impressos na obra fundida. A proximidade da técnica e da concepção escultórica de Lipchitz e de Maria Martins foi notada e analisada por Kumagai:

A segunda influência (de Lipchitz na obra de Maria) dá-se na concepção formal e estilística, quando incorpora em suas obras todos os signos instrumentais (isto já aparecia nas talhas em madeira, com as marcas das goivas), como a marca da pressão dos dedos sobre a cera, ao adicionar pequenas massas de cera sobre o volume em desenvolvimento; sinais da espátula e da espeda, ao retirar pequena quantidade de massa ou quando modela a massa e pressiona-a. Em obras posteriores, incorpora o escorrimento da cera derretida ou do gesso líquido na obra. (...) E como na maioria dos sketches de Lipchitz, que são obras esboços, que permitem fixar rapidamente as ideias de obra, nas quais o espaço do volume foram reduzidos tornando-se placas espessas, obras para serem vistas de frente ou de trás, mas que, quase não têm volume lateral. A visão total do volume não é considerada. Há uma redução, como nas obras de Giacometti, nas quais as suas figuras humanas tornam-se alongadas, finas e achatadas, com volume mínimo; formas emblemáticas. Também Maria adota, a partir de 1946, a redução do volume e as obras tornam-se disformes, quase abstratas. Um

⁴³⁵ HOPE, H. **The Sculpture of Jacques Lipchitz**. Nova York: Museum of Modern Art, 1954.

⁴³⁶ LISPECTOR, C. A juventude tem sempre razão. In: _____. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 80.

orgânico que lembra formas humanas ou animal, como em “Implacável”.⁴³⁷

Para Kumagai, a partir de 1946 há nova mudança da produção de Maria Martins, em que as obras tornam-se disformes, como se percebe em *Aranha* (1946, figura 3.17), *O Implacável I* (1945-1946, figura 3.19) e *O Implacável II* (1947, figura 3.20). Mais do que disforme, sugerimos que esses trabalhos podem ser analisados por meio da ideia de “informe”, termo proposto por Georges Bataille e teorizado por Yve Alain Bois e Rosalind Krauss, que evoca uma imagem que colapsa a diferenciação entre forma e matéria. É algo de que não temos ideia, que não faz sentido, que não tem direção, “como uma aranha ou um terremoto”. A matéria é entendida como um desperdício sedutor, algo que não permite deslocamentos metafóricos e pode incluir a dimensão escatológica.⁴³⁸

Figura 3.17. Maria Martins, *Aranha*, 1946, bronze, dimensões: 6,5 x 17 x 13 cm, coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.⁴³⁹

A obra *Aranha*, com suas estruturas alongadas, que se expandem de um centro de modo não muito organizado, alude à imagem do aracnídeo. *O Implacável I* assemelha-se muito a *O Implacável II*, mas apresenta maiores dimensões e superfície lisa (figuras 3.19 e 3.20). Versões dessas obras foram exibidas na exposição *New Maria Sculptures*, de 23 de abril a 25 de maio de 1946 na Valentine Gallery, em Nova York, uma vez que no

⁴³⁷KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 41.

⁴³⁸BOIS, Y. e KRAUSS, R. **Formless**: a user's guide. New York: Zone, 1997, pp. 30-31.

⁴³⁹Fonte: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**, São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. Catálogo de exposição. 21 de novembro a 21 de dezembro, 1997.

catálogo consta a menção a duas esculturas denominadas *Place à L'Implacable*, número 1 e número 2. A de número 1 teria sido executada entre 1944 e 1946.⁴⁴⁰

As duas figuras de bronze se expandem para diversas direções, ramificando-se em formas alongadas e sinuosas. O volume é recortado pelo espaço, produzindo variadas reentrâncias. As obras podem ser observadas tanto de frente quanto de trás, sendo que lateralmente têm o volume reduzido. Como diz Kanton⁴⁴¹, elas expressam força e vitalidade, seja pela matéria (bronze), seja pelo movimento de expansão. Ao atentarmos para os detalhes, há achatamentos no bronze que produzem concavidades. No caso de *O Implacável II*, a superfície é rugosa e nas estruturas do lado esquerdo, uma matéria respingada nos remete ao gesto. O título *O Implacável*, adjetivo transformado em substantivo, amplia ainda mais a aura misteriosa das obras. Em seu texto “Mensagem”, Maria Martins escreve: “Implacable – nada pode parar a ideia em movimento”.⁴⁴² Essa noção remete ao princípio do automatismo surrealista, cuja incorporação foi fundamental tanto para o expressionismo abstrato de Jackson Pollock quanto para o informalismo europeu.

⁴⁴⁰ Catálogo da exposição reproduzido em KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁴⁴¹ A única descrição encontrada dessa obra é a de Kátia Canton e Tereza Louro no livro infantil *Maria Martins, Mistério das Formas*: “Na vida, as formas se espalham./Tomam contornos diferentes, às vezes, até um pouco estranhos./Uma folha se espicha,/meio desengonçada,/com suas pontas parecendo tentáculos./Escorregam para fora, como dedos que se esqueceram de parar de crescer./Uma figura gigantesca, meio homem, meio bicho,/meio nada ao certo,/se põe de repente no centro de tudo./Cheia de braços, de orelhas, de força,/ aparece e cresce/ bem no meio do livro!/ Cresce tanto que se espalha pelas páginas afora. /Agora, só se pode ver um detalhe./ Feito pegada de gigante (que confunde a gente...)”. Cf. CANTON, K. e LOURO, M. T. **Maria Martins**: Mistério das Formas, São Paulo: Paulinas/USP/MAC, 1997.

⁴⁴² MARTINS, M. Mensagem. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**, Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. 21 de novembro a 21 de dezembro, 1997, São Paulo. Catálogo de exposição, p. 88.

Figura 3.18. Maria Martins, *Place à l'implacable*, 1946, gravura em água-tinta e água-forte, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.⁴⁴³

Figura 3.19. Maria Martins, *O Implacável I*, 1947, coleção Roberto Marinho, Museu Casa Roberto Marinho. Foto: Marina Cerchiaro

⁴⁴³ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/9558>

Figura 3.20. Maria Martins, *O Implacável II*, 1947, bronze. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foto: Marina Cerchiaro

Com esse mesmo título, há também uma gravura (figura 3.18), hoje pertencente à coleção do MoMA de Nova York, que traz várias semelhanças com a obra de bronze pertencente ao MAC-USP. Feita com água-forte e água-tinta, apresenta uma figura informe com contornos semelhantes aos das esculturas *Implacável I* e *II*. Percebemos também na gravura a presença de gestos, como os riscos diagonais na lateral esquerda, cujos efeitos remetem aos da matéria escorrida da escultura de bronze *O Implacável II*.

Figura 3.21. Maria Martins, detalhe de *O Implacável II*, 1947. Foto: Marina Cerchiaro.

Figura 3.22. Maria Martins, detalhe de *Place à l'implacable*, 1946, água forte.

Figura 3.23. Maria Martins, detalhe da obra *Glébe-ailes*, 1944, bronze⁴⁴⁴

O gesto identificado na obra *O Implacável II* aparece também em outras obras de Maria Martins do mesmo período, como em *Glébe-ailes* (1944, figura 3.23), onde se veem respingos de matéria escorrida, ou em *Chanson en Suspens* (1947, figura 3.29) e em *Comme une Liane* (1946), que apresentam textura semelhante à de escamas. A presença desses gestos nas esculturas de bronze de Maria parece reafirmar o diálogo com Lipchitz.

A comparação entre as obras *Implacável I e II*, de Maria Martins, e as esculturas de Jacques Lipchitz sobre o tema do nascimento das musas, realizadas em 1944, ajudam a compreender as afinidades e os diálogos entre esses artistas. Em 1944, Lipchitz produziu esculturas que tinham como temática o mito de Pégasus, cavalo alado que, ao bater as patas nas rochas do Monte Olimpo, fez nascer as musas. Como referência, ele se baseou em uma transparência que haviam lhe dado em 1929. Uma das versões (que ficou pronta

⁴⁴⁴ Fonte: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 94 (catálogo de exposição).

apenas em 1950) foi encomendada por John D. Rockefeller como decoração para a parede da lareira de sua sala de visitas.⁴⁴⁵

Figura 3.24. Jacques Lipchitz, 1944 *Birth of the Muses I*, bronze, Coleção Thomas J. Rosenberg, Nova York.⁴⁴⁶

Figura 3.25. Jacques Lipchitz, *Pegasus*, 1944, bronze, Valentine Gallery, Nova York.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ ARNASON, H. H. e LIPCHITZ, J. *My life in sculpture*. London: Thames and Hudson, 1972.

⁴⁴⁶ Fonte: BUCHHOLZ GALLERY. **Jacques Lipchitz**. Nova York: Buchholz Gallery/Curt Valentin. Catálogo de exposição, 26 de março a 20 de abril, 1946. Consultado na Biblioteca Kandinsky, em Paris.

⁴⁴⁷ Fonte: HOPE, H. *The Sculpture of Jacques Lipchitz*. Nova York: Museum of Modern Art, 1954.

A escultora, portanto, trava diálogos com o biomorfismo e técnicas de automatismo, que a levam a pesquisar novos materiais, valorizar a gestualidade e produzir obras de caráter informe, experimentações que eram valorizadas no contexto norte-americano e que foram importantes para o seu reconhecimento, uma vez que a inovação é essencial para o êxito na arte moderna⁴⁴⁸. No entanto, a crítica do período dará pouca atenção a suas experimentações plásticas, nem sempre vistas como modernas. Sintomática nesse sentido é a pequena crítica de Clement Greenberg à mostra *Maria – Sculptures and Sculptured Jewels*, realizada também na Valentine Gallery, em 1944, na qual a artista expõe obras relacionadas a lendas da Amazônia e à cultura negra: *Cobra Grande* (1943), *Macumba* (1943-1944), *Uirapuru* (1944), *Le Couple* (1944, figura 3.26), *Passárgada* e *Les Deux Sacres*, além de oito joias esculpidas:

*The cire-perdue bronze groups of the Brazilian sculptress, Maria Martins (at the Valentine Gallery), are perhaps the last completely living manifestation of academic sculpture. The nature of metal almost denies itself in this monstrous and happy proliferation of plant and animal forms. The impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance. This sculpture express conceptions which Western European industry imposed on metal in the first excitement of the discovery that it could be poured into the most pliant and complicated shapes. Mme. Martins's subject matter – the exhibited fertility of the open-bellied female figures, the different varieties of life growing out of and into each other in the chaos of an un-Biblical creation – animates the form, but is not quite strongly enough felt to produce more than decorative effects. Design is symmetrical; the formal relations are transparent and predictable. This is the crux of the sculptress's problem. But none of this contradicts the fact that she has immense talent. Look carefully at the piece in metal leaf called *Le Couple*, and at the *Macumba* group; also the sculptured jewels, which are the best contemporary examples I have seen.*⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁴⁴⁹ GREENBERG, C. Review of a group exhibition at the Art of this Country Gallery, and of exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla. **The Nation**, 24 maio 1944. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 3.26. Maria Martins, *Le Couple*, 1944, bronze, Coleção Geneviève e Jean Boghici.⁴⁵⁰

A caracterização da produção de Maria Martins pelo crítico como “última manifestação viva da escultura acadêmica” mostra que Greenberg opunha as obras de Maria Martins ao que ele concebia como “arte de vanguarda”, termo que começou a definir em 1939, em seu artigo *A Vanguarda e o Kitsch*. Ele entendia que o artista deveria afastar-se do tema e do conteúdo da obra, voltando-se para a “expressividade e pureza da prática”, contrapondo-se ao “kitsch”, que “...corresponde à produção industrial de obras que utilizam as descobertas estéticas vanguardistas segundo fins comerciais”⁴⁵¹. Assim, para Greenberg, a obra da brasileira não poderia ser considerada de vanguarda, pois não se voltava para a expressividade própria do meio. O crítico acrescenta que o impulso da obra é barroco, dado pela “abundância tropical e pelo cenário colonial latino”, contrapondo clichês de latinidade à modernidade.

⁴⁵⁰ Fonte: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 99 (catálogo de exposição).

⁴⁵¹ FORMIGA, T. S. e VASCONCELOS M. R. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. Villas Boas, Gláucia (org.). **Um vermelho não é um vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 157.

Embora as experimentações da artista ultrapassem o movimento surrealista, ela mesma não se definia como surrealista⁴⁵², seu reconhecimento crítico ficaria a cargo de escritores ligados ao grupo surrealista, pertencentes ao círculo de sociabilidade de Maria Martins, que, como veremos a seguir, não valorizavam sua obra pelas experimentações técnicas e materiais, adotando outras chaves de leitura.

3.2. A crítica surrealista

De acordo com a definição de Thiago Virava, o surrealismo pode ser compreendido “como o processo dinâmico de tentativas, experiências, descobertas, recusas e aceitações que teria como mote contínuo a busca pela resolução da contradição realidade interior e exterior.”⁴⁵³ Ele surge como um movimento literário, na Europa, em particular na França no contexto da Primeira Guerra Mundial e suas ideias são difundidas nos anos de 1920 por revistas como *La Révolution Surréaliste*, que trazia debates sobre como suas ideias poderiam ser transpostas para o domínio das artes plásticas⁴⁵⁴. No entanto, ele rapidamente se propaga por outros países. Fortemente popularizado pela imprensa, pela publicidade e por exposições, o surrealismo de Salvador Dalí e de Giorgio de Chirico já estava bem implantado nos Estados Unidos desde 1920. A partir de 1936, os americanos começaram a ter contato com o surrealismo francês por meio de publicações que podiam ser acessadas não apenas em francês mas também em inglês. Entre 1939 e 1942, ocorreram profundas mudanças na expansão do movimento nos Estados Unidos, uma vez que o país passou a receber surrealistas europeus exilados. Nesse período, chegaram ao país Yves Tanguy, Roberto Matta e André Breton com suas respectivas companheiras, Sage, Anne Clark e Jacqueline Lamba, além de Max Ernest, Marcel Duchamp, a colecionadora Peggy Guggenheim (que retornava à sua terra natal após estada na Europa) e os artistas britânicos Stanley William Hayter, Helen Phillips e Leonora Carrington. O movimento, com base em uma visão europeia, difundiu-se entre

⁴⁵² Em entrevista Clarice Lispector perguntou à escultura se se considerava figurativista ou abstracionista. Maria Martins respondeu: “Eu sou anti-ismos. Dizem que sou surrealista”. Cf. LISPECTOR, C. Diálogos possíveis. Maria Martins e a juventude tem sempre razão, **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1968, p. 175. Dossiê Maria Martins, Arquivo MAM Rio de Janeiro.

⁴⁵³ Cf. VIRAVA, T. G. O. **Uma brecha para o surrealismo**: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. 257f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 3 set. 2020, p. 14.

⁴⁵⁴ Sobre esse debate, ver VIRAVA, op. cit

os jovens artistas, alcançando o apogeu no país na década de 1940 e atraindo muitas mulheres.⁴⁵⁵

Embora exista hoje vasta e instigante literatura a respeito das mulheres que participaram do movimento surrealista, os estudos concentram-se em grande parte na pintura. As escultoras surrealistas têm merecido pouca atenção da bibliografia e sua produção vem sendo revisitada apenas por meio de biografias. Basta lembrar que o livro pioneiro de Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*⁴⁵⁶, trata apenas de pintoras e fotógrafas. Um passo grande para o maior conhecimento dessas mulheres foi dado pela exposição *Au Pays des Merveilles. Les Aventures Surréalistes des Femmes Artistes au Mexique et aux États-Unis*⁴⁵⁷, que apresentou não só pintoras mas também escultoras que gravitavam em torno do grupo surrealista e que atuaram nos Estados Unidos: Adaline Kent (1900-1957), Louise Nevelson (1900-1988), Maria Martins, Helen Philips (1913-1995) e Isabelle Waldberg (1911-1990) – delas, apenas Kent e Philips eram americanas. As três últimas tiveram trajetórias que envolvem deslocamentos entre França e Nova York e se relacionaram com personagens ligados ao surrealismo – Maria foi amante de Duchamp durante seis anos, Philips casou-se com o pintor e gravurista Stanley William Hayter e Waldberg com o escritor Patrick Waldberg. Como observa Chadwick sobre as pintoras, essas escultoras também construíram carreiras independentes do grupo surrealista, sendo que o envolvimento delas com tal grupo se deu por meio de relações pessoais de amizade, trabalho ou amorosas⁴⁵⁸.

Entre 1943 e 1944, as mulheres passaram a atrair a atenção expondo individualmente em galerias e coletivamente na exposição *31 Women*, na galeria de Peggy Guggenheim. Essa heterogênea exposição coletiva, idealizada por Marcel Duchamp, apresentava principalmente obras de artistas surrealistas (Leonor Fini, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Frida Kahlo, Dorothea Tanning, Louise Nevelson e Leonora Carrington) e pintoras abstratas (Irene Rice Pereira, Hedda Sterne, Sophie Taeuber-Arp).

Apenas dois meses depois, Maria Martins realizaria sua mostra individual *Amazônia by Maria*, na Valentine Gallery, em Nova York, expondo oito obras de bronze com o tema lendas amazônicas. O catálogo da mostra é acompanhado do texto *The legend*

⁴⁵⁵ Cf.: FORT, I. S. *Au pays de la réinvention: les États-Unis*. In: ARCQ, T. FORT, I. S. e GEIS, T. (orgs.). **Au Pays des Merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis**, Los Angeles: County Museum of Art; Munich: DelMonico Books: Prestel, 2012.

⁴⁵⁶ CHADWICK, W. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.

⁴⁵⁷ ARCQ, T.; FORT, I. S. e GEIS, T. (orgs.), op.cit.

⁴⁵⁸ Cf.: CHADWICK, W, op. cit.

of the origin, de Jorge Zarur, geógrafo brasileiro enviado a Washington pelo Conselho Nacional de Geografia para participar de um projeto de investigação sobre a América Latina. Zarur faz uma apresentação da Amazônia e de seu povo. Para além da descrição geográfica, o autor transmite uma visão bastante edílica das comunidades indígenas, ressaltando as relações harmônicas, e descreve essa região do Brasil como misteriosa e cercada pela natureza:

Those tribes hidden and protected by such nature worked together to build its own cultures which are a great source of art and beauty, like the legends which inspired the spirit highly artistic of Maria Martins.

*Green forests... Blue waters... Moving lands... Changing people and cultures is the present definition of the legendary and mysterious AMAZONIA.*⁴⁵⁹

Procurando contextualizar a Amazônia para o público norte-americano, Zarur mobiliza estereótipos de exotismo de caráter interpretativo e geográfico⁴⁶⁰. De natureza muito distinta são os outros oito textos, de autoria da própria artista, que integram o catálogo. De caráter literário, referem-se às oito obras expostas – *Amazônia*, *Yara*, *Boiúna*, *Cobra Grande*, *Aiokê*, *Boto*, *Yacy* e *Yemanjá* –, inspiradas nos mitos e lendas da Região Norte do Brasil. Como as esculturas, eles não são apenas evocações do imaginário exótico do lugar mas criações artísticas que tematizam o desejo, o erotismo e a violência e têm como cerne o feminino, conforme demonstram Graça Ramos e Terri Geis. Para Briony Fer⁴⁶¹, o surrealismo valia-se constantemente da diferença para gerar significado e em particular a diferença sexual. O corpo feminino foi sua metáfora central, frequentemente empregada tanto por artistas homens, quanto mulheres. Nesse sentido, as obras de *Amazônia* by Maria dialogavam fortemente com o movimento pois acionavam duas ideias principais de alteridade: a mitologia dos povos indígenas amazônicos e o feminino.

Graça Ramos⁴⁶² mostra que nas obras de *Amazônia* by Maria o desejo aparece como um movimento insaciável, incapaz de ser totalmente preenchido. A autora analisa obras como *Yara* e *Aiokê* (1942, figura 3.27), destacando que em ambas a ênfase recai

⁴⁵⁹ ZARUR, J. The Legend of the origin. In: MARTINS, M. **Amazônia by Maríá**. Nova York: Valentine Gallery, 22 mar. 1943.

⁴⁶⁰ Fazemos referência à tipologia de estereótipos de exotismo conceituada por Yun. Cf: YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (69), 362-388, 2018 pp. 369-371. Acessível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p362-388>

⁴⁶¹ FER, B. Surrealismo, mito y psicoanálisis. In: _____; BATCHELOR, D.; WOOD, P. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. El arte de enrtguerras (1914-1945). Madrid: Akal, 1999, pp. 175-253.

⁴⁶² Cf. RAMOS, G. **Maria Martins: escultora dos trópicos**. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

sobre a ambiguidade das personagens femininas. *Yara* é a mulher súplica, mas também o monstro assassino. Ela anuncia previamente a desilusão, mas aqueles que estão tomados pelo desejo não percebem o alerta dado pelas letras da cantiga. Para Ramos, *Yara* se aproxima da noiva de *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, pois seduz a todos para não ficar com nenhum, mobilizando um “movimento erótico, violento e permanente”. Já *Aiokâ* representa a floresta, que mata para criar novas vidas.

Figura 3.27. Maria Martins, *Aiokâ*, 1942, bronze. Fotografia do álbum pessoal de Maria Martins⁴⁶³

Para Terri⁴⁶⁴, as esculturas apresentadas são quase todas grotescas, cheias de texturas, e misturam formas de deusas, monstros, corpos femininos nus, cobras e vegetais, em que criação e destruição fortemente sexualizadas e violentas se combinam. Terri chega a comparar algumas das obras de Maria Martins com *Vagina Dentada*, de Roberto Matta.

⁴⁶³ Fonte: TAYLOR, M. R. ‘Don’t Forget I come from the Tropics’ – Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins. *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1, 2014, p. 74-89.

⁴⁶⁴ GEIS, T. “My goddesses and my monsters” Maria Martins and Surrealism in the 1940s. In: ADES, D.; EDER, R.; SPERANZA, G. (eds.). *Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012, p. 146.

Nesse sentido, poderíamos afirmar, tal como Chadwick⁴⁶⁵, que a escultora acaba construindo o erotismo feminino dentro da ideia da sedutora perversa.

No entanto, como percebe Graça Ramos, as obras da artista trazem também o aspecto fluido da sexualidade:

Se o erotismo representa a fusão do homem com o animal e ao mesmo tempo a ruptura de tal relação, as peças de Maria expressam claramente tal dualidade: rompem com a idealização do ser humano sexualmente ordenado e apontam para o aspecto fluido da sexualidade. São obras que, ao persistirem no resgate do aspecto bestial, exibem a força autoritária do desejo. Sendo o erotismo o aspecto da existência humana que se encontra na fronteira entre natureza e cultura, corpo e psique, as curiosas esculturas da artista denotam essa complexa trama. Com ênfase no fantasmagórico, evocam um universo regido por forças primitivas, no qual impera o sentido do caos, o caos primordial da selva amazônica, do universo, e do próprio ser desejante.⁴⁶⁶

Ao apresentar o desejo latente e violento, Maria Martins passa a transgredir os padrões tradicionais de gênero também em sua obra. Essa transgressão se dá de forma mais contundente nas esculturas em que ela desestabiliza a visão do feminino e do masculino. Para Ramos⁴⁶⁷, a fronteira entre masculino e feminino nas obras de Maria Martins aparece borrada, confusa, caótica. Ela nota que até nas estruturas fálicas é possível ver buracos, que denotam a falta, como em *Uirapuru* (1944) ou em *Boto*. Em *Chanson en Suspens* (1945), vemos o galo, símbolo da masculinidade e uma estrutura que lembra a vagina. O biomorfismo vai além da fusão homem e natureza, recusando a separação entre o masculino como sujeito e o feminino como objeto.

⁴⁶⁵ CHADWICK, W. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.

⁴⁶⁶ RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009, p. 141.

⁴⁶⁷ Ibidem.

Figura 3.28. Maria Martins, *Uirapuru*, 1944.⁴⁶⁸

Figura 3.29. (à direita) Maria Martins, *Chanson en Suspens*, 1945⁴⁶⁹

A artista continuaria a fazer experimentações nesse sentido até o final da década de 1940, realizando ainda mais duas exposições individuais: *Maria Sculptures and Sculptured Jewels*, em 1944, e *New Maria Sculptures*, em 1946.

Embora em muitos momentos a obra de Maria Martins realizada após 1942 valha-se de clichês de exotismo, não é possível dizer que eles sejam utilizados como um procedimento de domesticação da diversidade, tal qual define Carlo Ginzburg⁴⁷⁰. Pelo contrário, em muitas de suas obras ela mobiliza esses estereótipos para expressar em termos plásticos ou poéticos questões que dizem respeito à subjetividade e ao prazer feminino.

Chadwick lembra que o surrealismo, ao conferir às mulheres um papel revolucionário, transformando-as em força sexual ativa tanto na arte quanto na vida,

⁴⁶⁸ STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p.86 (catálogo de exposição).

⁴⁶⁹ Fonte: RAMOS, G. **Maria Martins: escultora dos trópicos**. Rio de Janeiro: Artviva, 2009, p. 91.

⁴⁷⁰ “(...) abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não europeias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX.” Cf. GINZBURG, C. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: _____. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 127.

acabou atraindo-as para o movimento. Segundo a autora, nele elas exploraram “as fontes interiores da criatividade e imaginação feminina” mais profundamente do que em qualquer outro movimento artístico anterior⁴⁷¹. O surrealismo era para elas um meio de se descobrir, criar novas identidades e afirmar sua independência⁴⁷². Para Chadwick, as mulheres surrealistas experimentavam um grande conflito: ao mesmo tempo que eram incentivadas pelo movimento a explorar seus desejos, sua realidade física e psicológica, tinham de conciliar essas vivências com os papéis tradicionais das mulheres, como a maternidade e o casamento. Esse dilema impactou suas obras. Embora rejeitassem a linguagem masculina a respeito da sexualidade feminina, elas encontraram dificuldades em criar uma linguagem que abordasse o erótico com base na própria experiência. Segundo a autora:

*The lack of an erotic pictorial language that involved, at least in part, from woman's own experience inhibited their participation in this important aspect of Surrealism's cultivation of woman as femme-enfant or perverse seductress, they were forced either to adopt the themes and motifs of male Surrealists or to replace them with images that derived from personal experience rather than collective goals.*⁴⁷³

Diante dessas dificuldades, o tema da natureza era muitas vezes o modo encontrado por mulheres surrealistas para exprimir sua sexualidade. O poema “Explicação II e III”, de Maria Martins, exposto em chapas de cobre gravadas, em Nova York, em 1946, transfigura a floresta tropical na mulher sexualmente ativa, revelando erotismo pulsante.

II

“Eu sou o meio dia pleno da noite tropical./ Tudo é calma e esplendor, nenhuma folha se move/ nenhuma falha rompe a eternidade do dia,/ um mesmo torpor, angustiante e mudo, /das cores do pássaro ao odor da flor/ tece o mesmo sonho./ E o jaguar todo lânguido de doçura,/cede à embriaguez do sono./ Só o transe efêmero de uma cigarra/ corta a morna espessura do silêncio macio.

III

De repente o espaço é de chumbo.

Palpitante e bravo desperta a floresta/ num arrepio de espera e uma onda de felicidade/ e de repente sobe um sopro de loucura,/ e eis o vento correndo em altiva frenesia,/ o vento que canta e uiva,/ a grande canção de força e de desejo,/ o vento que ruge e ralha, transbordante e desesperado grita/ seu monstruoso amor num tumulto ofegante.

⁴⁷¹ CHADWICK, W. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985. p. 9.

⁴⁷² FORT, I. S. Introduction. In: ARCQ, T. FORT, I. S. e GEIS, T. (orgs.). **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis**. Los Angeles: County Museum of Art; Munich: DelMonico Books: Prestel, 2012.

⁴⁷³ CHADWICK, op. cit., p.140.

E durante longas horas as folhas/ e as árvores se entregam/se afastam e se entregam, se afastam e se entregam,/ até o bom cansaço da união vivida.../ Então, tudo volta à tranquilidade primeira/ reengendrada dolorosamente/ na conquista da plenitude/ e a vida, inocente saciada,/ a terra fresca descansa,/ a terra novamente Virgem e misteriosa e fechada/ como aquela que a Vida não ousaria atormentar.⁴⁷⁴

No entanto, os esforços da artista em tentar expressar a subjetividade e o prazer femininos, tão bem analisado pelos estudiosos e biógrafos de Maria Martins a partir dos anos 2000, é pouco notado pela crítica americana e francesa da década de 1940. A maior parte das críticas positivas de relevância escritas sobre ela nesse período é de membros ligados ao grupo surrealista. A chave de leitura da obra de Maria explorada por esses textos é fornecida pela crítica de André Breton publicada pela primeira vez no catálogo da exposição *Maria Recentes Sculptures*, realizada em 1947 na Julien Levy Gallery. Nela, Breton defende que a crise em que se encontrava o mundo ocidental, assim como as artes, seria resolvida por meio da reconexão com a natureza. O crítico surrealista sugere que a alteridade vinda dos trópicos seria capaz de renovar a arte europeia, assim como os artistas de lá provenientes, tal como Maria:

Durante esta crise que atinge até os conceitos fundamentais da civilização de hoje é flagrante e altamente significativo que o espírito sopra das terras quentes. Em Paris, de onde escrevo e onde os rigores dos tempos, que têm abafado muitas outras coisas, não tiram, no plano artístico, o apetite de descobrir, pude observar que um frêmito excepcional acolhia há pouco tempo a mensagem de poetas e artistas que estão ligados como por algum fio, de perto ou de longe, ao cinto equatorial do globo. (...) Não é difícil perceber que o que a distingue de todas as outras é o contato com a terra que ela restabelece totalmente para o homem (contato hoje perdido, ao menos para todas as aglomerações humanas), é o perpétuo recurso às fontes vitais da natureza (do espírito assim como do corpo) que ela se imponha, é a sua constante preocupação de colocar o psicológico sobre o cosmológico, opondo-se à tendência contrária geralmente predominante que leva a humanidade a uma vida de sofismas cada vez mais perigosa. O pensamento analógico, oficialmente abandonado desde o Renascimento, procura retomar seus direitos. É normal que o impulso nesse sentido lhe venha dos lugares onde a natureza está em plena exuberância. Neste astro que sobe, se inscreve entre todos o nome de Maria.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ MARTINS, M. Explicação II e III, Nova York, 1946. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, pp.18-19 (catálogo de exposição).

⁴⁷⁵ BRETON, A. Apresentação da exposição de MARIA na Julien Levy Gallery em Nova York, 1947 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p. 13 (catálogo de exposição).

Desde a década de 1920, artistas surrealistas buscaram inspiração nas culturas e na arte autóctone. Para André Breton, os objetos pré-colombianos, ameríndios ou aborígenes possuíam uma dimensão “primitiva” que servia como fonte de revelação e libertação.⁴⁷⁶ Como demonstra Tânia Medonça,⁴⁷⁷ essa visão concebia as culturas não ocidentais como atemporais, valorizando apenas a sua “essência”, que possuía vigor e forte imaginação criativa, capaz de transcender o pensamento dual. Repleta de estereótipos de exotismo, a crítica de Breton assinala Maria Martins como uma escultora que “capta a fonte primitiva dos trópicos” e a transforma em força artística criadora por meio de um ritual caracterizado pelo crítico como de possessão:

(...) As angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as venturas, as puras delícias, eis o que nos seus bronzes *Iaci, Boiuna, Iemanjá*, Maria como ninguém soube captar a fonte primitiva, de onde ela emana, asas e flores, sem nada dever à escultura do passado ou do presente – demasiado segura do ritmo original que faz cada vez mais falta àquela escultura e pródiga do que lhe deu a Amazônia: o luxo imediato da vida.

Esses mesmos dons deveriam, pouco depois, levá-la a se debruçar sobre tais reações da alma coletiva que, na vizinhança das florestas da América tropical, persistem, para se exprimir, em ativar poderes propícios ao sacrifício e à dança. O mesmo ritmo, de fato – pude constatá-lo no Haiti –, leva certas horas os seres humanos a participarem da força dessas espessas florações. A *Possessão* pela alma da natureza é o termo extático desse ímpeto passional. Estamos aí nas raízes do *Sagrado*. Cabe a Maria se aventurar, com um passo que só ela podia ousar, nessa estrada, participando *Por Dentro* do cerimonial, fazer irradiar o sentido eterno e comumente velado, ainda bem que culmina no amor humano. E foi a soberba veia das obras reunidas em volta de *Macumba*, hino ao próprio deus do espasmo, onde a carne, abrindo-se como um botão de flor, se ramifica de todas as singularidades de estrutura do metal *Nativo*.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Cf. EDER, R. e GEIS, T. L’ancestral et le vivant. In: ARCQ, T.; FORT, I. S. e GEIS, T. (orgs) **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis** Los Angeles : County Museum of Art; Munich : DelMonico Books : Prestel, 2012. pp. 156-171.

⁴⁷⁷ MENDONÇA, T. G. Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista. **Faces da História**, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/245>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

⁴⁷⁸ BRETON, A. Apresentação da exposição de MARIA na Julien Levy Gallery em Nova York, 1947 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997 (catálogo de exposição), p. 14.

Figura 3.30 -- Maria Martins, *Macumba*, 1943-1944, bronze. Coleção do Museum of Modern Art of São Francisco – SFMOMA, © Estate of Maria Martins, adquirido em 1944.

Nesse trecho, Breton realiza três movimentos de acionamento de estereótipos de exotismo. Primeiramente, mescla várias ideias exotizantes sobre culturas indígenas e negras de modo a compor noções bastante genéricas de “fonte primitiva”, de “alma coletiva” e “possessão pela alma da natureza”. Em um segundo momento, transporta esses clichês de exotismo para o próprio modo de proceder de Maria. Ela agiria por ímpeto passional, como se o processo de criação fosse também um processo “cerimonial”, que, tal como os cultos que o crítico presenciou no Haiti, tivesse como resultado o “irradiar de um sentido eterno” de “amor humano”. Por fim, vale-se dos estereótipos para a análise da obra de Maria Martins. A própria escultura *Macumba* é vista como um ritual, “hino ao deus do espasmo”, no qual o metal, matéria da obra, é transfigurado em flor e carne.

O entusiasmo de Breton pela escultora levou-o a convidá-la para participar da Exposição Internacional Surrealista, organizada por ele em 1947, em Paris. No ano seguinte, Maria Martins apresentou sua primeira mostra individual na capital francesa *Les Statues Magiques de Maria*, na galeria René Drouin. O catálogo dessa mostra traz, além da reprodução do texto de Breton, o artigo “Magia, Maria, Mensagem”, de Michel Tapié.

Como Breton, Tapié defende que a criação artística de interesse não se situa na esfera da “razão” e nos “países temperados”, mas na região dos trópicos e no âmbito da “magia”. Se para Breton o processo criativo de Maria se aproximava dos rituais de possessão, Tapié o relaciona ao movimento criador da natureza:

(...) Ar-Fogo e Terra-Água produzem as mais alucinantes flora e fauna, entre o sol dos trópicos e a podridão negra dos pântanos da floresta virgem; não é verdade, Maria do Capricórnio, que o Delírio e a Desmedida que nós acreditamos perceber são para você apenas elementos de Vida e de Amor. Suas estátuas traduzem perfeitamente essas aparentes contradições que fazem com que a Magia (como a Vida) pareça agir através do Terror Paradoxal: as invectivas poéticas de Lautréamont são Atos de Fé, as de Henri Michaux são Exorcismos, os espectros saídos de suas terríveis lendas são Amor, os ventos carregados de eflúvios tornam-se Forma, a aparente beleza formal não é nada mais que um vento de bronze patinado, e você escolheu a escultura, arte reputada tão sábia, tão sóbria, tão presa às leis da nossa gaiola em três dimensões para nos arrastar à mais louca, mais generosa, mais apaixonadamente liberadora das macumbas.⁴⁷⁹

Mais uma vez a ideia da “macumba” é evocada, não apenas como modo de se conectar com a natureza e com o sagrado, como propunha Breton, mas também como forma de atingir a liberdade. A associação entre criação artística e o modo de proceder da natureza aparece ainda com mais força na crítica de Benjamin Péret sobre a artista:

Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza. (...) [Maria] tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário onde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores! (...)

É assim que Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção, pois ela nos o revela. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir, porque nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau este inacabado que queria imobilizar-se. Em nenhum outro lugar revela-se este ponto de interrogação sobre o próprio destino da terra no que ela tem de mais físico. É também este drama de uma gestação prosseguindo-se ao infinito que a obra de Maria reproduz e para qual ela tente trazer um desenlace. De fato, basta sobrevoar o vale do Amazonas para logo convencer-mos de que os quatro-elementos dos Antigos, longe de ter, no Brasil adquirido suas qualidades próprias e de descrever cada uma sua existência independente, permanecem

⁴⁷⁹ TAPIÉ, M. *Magia, Maria, Mensagem*. Apresentação da exposição *Statues Magiques* de Maria, Galerie René Drouin, Paris, 1948 (artigo traduzido). In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p.17 (catálogo de exposição).

inextricavelmente misturados em uniões monstruosas e febris, cujo resultado mantém-se imprevisível.⁴⁸⁰

O processo criador da artista é aqui associado à fecundação incestuosa e violadora porque fruto da mistura de seres diversos que produz novos seres “ardentes”, “vibrantes” e desconhecidos. Tendo feito essa primeira associação, Péret relaciona Maria e esse processo procriador, ao Brasil e à região da Amazônia, vistos como lócus do mistério, da irracionalidade e do incontrolável. Essas ideias de Péret se baseiam na concepção surrealista de que a natureza e seu poder de fecundação são metáforas do feminino, capazes de reconciliar dualidades.⁴⁸¹

Nas críticas de Breton, Tapié e Péret, Maria é interpretada por meio de estereótipos surrealistas de gênero: ela é a sacerdotisa de um ritual, a feiticeira ou ainda a mulher-natureza. A artista é eclipsada, enredada em uma linguagem masculina que a transforma em uma força criadora abstrata, em um objeto da imaginação literária de seus críticos. Já as críticas de Christian Zervos e Amédée Ozenfant não veem Maria Martins como metáfora da alteridade, mas como uma escultora competente. Em “A Visão Imaginativa de Maria”, publicada em 1949 em *Cahiers d'Art*, Zervos compreende a obra da artista como “expressão de seus sentimentos”:

Uma imaginação exuberante pode realmente constranger a criação do escultor e impedi-lo de se expressar com total clareza. No que posso julgar, Maria ultrapassa esse obstáculo e acha expressões cada vez mais adequadas a seus sentimentos. Se é sempre verdade que ela concebe sua obra de maneira toda impulsiva, colocando nela todo o seu ser tal como sente, imagina, reage, não é menos exato que esta obra é realmente outra coisa que o resultado fugidio e puramente emocional da história de sua vida e de suas reminiscências. (...) É legítimo notar que nas obras realizadas por Maria desde a sua última exposição conosco, virtualidades plásticas não param de surgir para acertar os rápidos movimentos da alma, determinar a expressão do sonho, assegurar as ligações das formas. Para ela, hoje bem melhor que antigamente, o drama interior e o mundo concreto apresentam-se perceptíveis e plásticos.⁴⁸²

Diferentemente de Breton, Tapié e Péret, Zervos propõe que Maria Martins expressa o próprio mundo interior de modo consciente, poético e plástico. Nessa mesma

⁴⁸⁰ PÉRET, B. [s.t.] [s.d.] Artigo traduzido, publicado no catálogo da exposição Maria Martins realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1956. In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p.31 (catálogo de exposição).

⁴⁸¹ Cf. CHADWICK, W. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.

⁴⁸² ZERVOS, C. A visão imaginativa de Maria. **Cahiers d'Art**, 1949 (artigo traduzido) In: FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, p. 29 (catálogo de exposição).

direção, Ozenfant nota que, além de “esculpir a alma dos trópicos”, a artista procurava revelar em suas obras questões ligadas à subjetividade feminina:

Sua atual exposição me parece menos tropical. Ela canta menos o drama natural exterior que o drama interior do homem e talvez essencialmente da Mulher. É talvez essencialmente a liberdade que ela canta: a inacessível e total liberdade... Maria, um dos espíritos mais livres e apaixonados pela liberdade que eu conheço, compreende como ninguém que a liberdade só existe na condição de conhecer seus limites, ela sabe que a liberdade é infinitamente condicional e sempre ameaçada pelas forças que nos dominam e também ameaçada pela nossa sede de liberdade total que leva à anarquia, que leva à desordem, que mina e arruína a liberdade. Nesta obra intitulada: “O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais” (um título só), uma figura dourada progride serena: vejo nela a liberdade ideal, a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações, a liberdade no papel, a liberdade toda nua que vai em frente, a liberdade do ser nu na água sem fim e sem fundo ou no céu sem limites, a liberdade abstrata, a liberdade 100%, a liberdade teórica... mas por trás da calma figura, rastejam bolas sombrias e ameaçantes, formas larvadas das pesadas serpentes: obrigações e fatalidades que ameaçam a bela liberdade toda nua tão bem polida e tão bem dourada.

Seria proibido a uma obra de arte fazer sentir e pensar profundamente?⁴⁸³

A crítica de Ozenfant aponta que algumas obras de Maria Martins tratam não apenas de seus dilemas pessoais mas também das questões das mulheres em um sentido mais amplo. Ele detecta que uma das questões centrais da obra da artista é o debate sobre a liberdade. Nesse sentido, sua crítica dialoga com o texto “Mensagem”⁴⁸⁴, de Maria Martins, publicado no final do catálogo da exposição *Les Statues Magiques de Maria*, realizada em Paris em 1949. Nele a escultora convida o espectador a tocar e se relacionar com as esculturas. Dá início a um jogo em que associa as obras a frases e frequentemente evoca o tema da liberdade. Sobre *Le Chemin; L'ombre; Trop Long; e Trop Étroit* ela escreve: “*On est suivi par tous les préjugés, par tout ce qu'on a désiré et pas fait: c'est ce qui empêche d'être vraiment libre*”. Essa ideia vai se tornando mais clara nas frases em que trata das obras *However* e *La Femme a Perdu son Ombre*. Á primeira associa a frase: “*Recherche de la libération; j'espère qu'elle ne se libérera jamais, ce serait trop triste*” e à segunda: “*Elle s'est tellement libérée qu'elle a même perdu son ombre, elle n'a plus rien: c'est le grand danger de la libération, on recommence à être esclave de la liberté*”. Como sugere Teri Geis, para a artista, a liberdade seria resultado de um

⁴⁸³ OZENFANT, A. Artigo traduzido, publicado no catálogo da exposição Maria, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1950). In: *Ibidem*, p. 27.

⁴⁸⁴ MARTINS, M. Message. In: DROUIN, René. **Les Statues Magiques de Maria**. Paris: René Drouin, 1948 (catálogo de exposição).

equilíbrio delicado e perigoso, um ato contínuo que nunca termina e que não deve ser finalizado. Ela argumenta que, para Maria, o processo de libertação verdadeiro se daria pela própria criação artística.⁴⁸⁵ Vemos, portanto, que Ozenfant procura compreender a obra a partir de chaves de leitura dadas pela própria escultora. Mas sua crítica é um juízo isolado entre seus contemporâneos, que preferiram ignorar as questões de gênero e conflitos subjetivos, para enfatizar o caráter exótico e “primitivo” de sua obra.

Figura 3.31. (à direita). Maria Martins, *However !!*, 1947, Coleção⁴⁸⁶

Figura 3.32. (à esquerda) Maria Martins, *Le chemin, l'ombre, trop long, trop étroits*, 1946-1947, bronze. foto do arquivo da artista.⁴⁸⁷

Essa desconsideração está estreitamente ligada às possibilidades de reconhecimento dos artistas latino-americanos na França e nos Estados Unidos na década de 1940. O exotismo foi e ainda é uma estratégia eficaz de conquistar visibilidade, sendo mobilizado de diferentes formas por diversos artistas modernos e contemporâneos

⁴⁸⁵ GEIS, T. “My goddesses and my monsters” Maria Martins and Surrealism in the 1940s. In: ADES, Dawn, EDER, R. e SPERANZA, G. (eds.). **Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012, p.153-154.

⁴⁸⁶ Fonte: STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013. p.129 (catálogo de exposição).

⁴⁸⁷ Fonte: <http://post.at.moma.org/content/items/737-collecting-latin-american-art-projecting-names-onto-nameless-practices>.

oriundos das periferias do sistema artístico.⁴⁸⁸ Ainda que a ênfase no exotismo tenha relegado ao segundo plano as camadas mais profundas e instigantes das obras de Maria Martins, promoveu de modo eficaz a produção da artista, auxiliando na construção de um reconhecimento positivo. Os artigos de autoria de intelectuais e artistas franceses aparecem nos catálogos das exposições individuais de Maria realizadas nos Estados Unidos, na França e no Brasil em 1947, 1948, 1950, 1956, 1997 e 1998, buscando dar legitimidade a sua obra mesmo após a sua morte. Essa boa acolhida aparece nas próprias palavras da artista em entrevista ao *O Jornal*, em 1962, na qual ela reflete sobre as dificuldades de ser escultora:

A escultura hoje atrai, sobremaneira, as mulheres. Existe, no entanto, ainda, um preconceito forte contra este fato que se desfaz quando os nossos colegas constatarem que estamos trabalhando seriamente. Só é artista quem tem alguma mensagem a exprimir seja qual for a forma que escolha para fazê-lo. Se a mulher sente seu caminho na escultura, nem mesmo a indiferença e a incompreensão são entraves suficientes. Entre parêntesis (sic), o maior entrave que pode haver nesse ramo de arte para a mulher é a energia física que nela se é obrigada a dispende (sic).

Relembrando sua observação nos Estados Unidos diz Maria: “Lá, não importa qual a profissão que escolha a mulher tem as mesmas possibilidades de êxito do homem. (ilegível) existe lá quase um matriarcado. Na França, porém, foi onde maior compreensão encontrei no setor artístico. Os franceses, com sua extrema sensibilidade, oferecem ao verdadeiro artista, não importa sexo, credo ou raça, a compreensão apropriada para o sacrifício de quem expõe a público ‘retalhos de sua alma’.”⁴⁸⁹

Se nos Estados Unidos e na França Maria Martins conseguiu construir seu nome e obter visibilidade da crítica, conquistando o primeiro momento de reconhecimento, seu retorno ao Brasil significou ter que lidar com outro contexto que impôs outro tipo de recepção à sua obra. Como veremos adiante ela mobilizou outras estratégias para conquistar reconhecimento em seu país de origem.

⁴⁸⁸ Sobre o papel do exotismo para o reconhecimento de artistas plásticas modernistas da América Latina na França entre as duas guerras, ver GREET, M. ‘Exhilarating Exile’: Four Latin American Women Exhibit in Paris, *Artelogie: Revue de recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*, Paris, 2013. Sobre o exotismo na recepção de artistas asiáticos na arte contemporânea internacional, conferir: YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, (69), São Paulo, 2018.

⁴⁸⁹ Depoimento de Maria Martins, In: MENEZES, W. Três mulheres falam da mulher. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 08 de julho de 1962, Hemeroteca BNDigital.

3.3. Entre o silêncio e o rechaço: a recepção crítica brasileira

Em 1950, em razão da aposentadoria de Carlos Martins, a artista retorna ao Brasil. Nessa primeira década, Maria realiza exposições retrospectivas no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), também no Rio de Janeiro, e participa de exposições de artistas brasileiros no exterior. Participa das Bienais de São Paulo e é premiada na categoria aquisição em 1953 e como a melhor escultora nacional em 1955. Embora sua obra tenha sido promovida pelas instituições brasileiras, as principais biografias sobre a artista⁴⁹⁰ indicam que a rejeição à produção artística dela foi a tônica dominante das críticas nacionais. Em artigo sobre a escultora publicado no *Correio da Manhã* de 5 de maio de 1956, o jornalista Jayme Maurício chega a afirmar:

Quanto ao seu trabalho como escultora poderá ser analisado favorável ou desfavoravelmente, como, aliás, tem sido sempre. No Brasil tem sido talvez a artista mais combatida. Cinco anos de crônica de arte autorizam-nos a essa afirmação. Entretanto, os pronunciamentos de grandes autoridades internacionais lhe são favoráveis. (...) ⁴⁹¹

Por que a mudança geográfica levou a divergências na recepção crítica? Em que aspectos o contexto crítico brasileiro se diferenciava do francês e do norte-americano a ponto de rechaçar obras que contavam com certo prestígio em círculos artísticos dos outros dois países? Em que medida isso interferiu na produção e no processo de reconhecimento de Maria Martins? Para responder a essas perguntas, analisaremos algumas críticas publicadas em periódicos brasileiros sobre a artista, confrontando-as com as obras apresentadas por ela nas três primeiras edições da Bienal de São Paulo. Esse evento mostrou-se muito importante para o processo de reconhecimento artístico da escultora no Brasil, uma vez que, na I Bienal, ela contou com uma sala especial; na segunda, recebeu o prêmio-aquisição da Caixa Econômica Federal; e, na terceira, obteve o prêmio máximo de escultura brasileira. Tendo em vista que a recepção crítica da obra de Maria Martins no Brasil foi pouco estudada e que não há nenhum trabalho sobre a participação dela nas Bienais de São Paulo, pretende-se preencher essa lacuna, o que nos

⁴⁹⁰ Cf. RAMOS, G. **Maria Martins: escultora dos trópicos**. Rio de Janeiro: Artviva, 2009 e KUMAGAI, R.M. **Maria Martins: uma trajetória artística**, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

⁴⁹¹ MAÚRICIO, J. Exposição de esculturas de Maria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 maio 1956.

ajudará a compreender as dificuldades encontradas pela artista para se promover no contexto brasileiro e as estratégias utilizadas para conquistar reconhecimento no país.

As primeiras mostras individuais de Maria Martins no Brasil, realizadas em 1950 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, apresentaram 36 esculturas, sendo que muitas delas já haviam sido expostas em Nova York e Paris. Apesar do reconhecimento no exterior, elas passaram despercebidas pela imprensa paulistana e receberam algumas críticas negativas dos jornais cariocas. Um exemplo é o artigo de Flávio de Aquino, publicado no *Diário de Notícias*:

(...) As mais fantásticas alucinações dão aí “rendez-vous” sob o signo do erotismo. Lá tudo acontece, menos escultura. Há imaginação, há certa poesia, umas formas surpreendentes, certos aspectos misteriosos e fantásticos que, sob o manto da literatura, subvertem a visão do espectador e conduzem-no a considerações que podem ser muito elogiosas mas que nada têm a ver com a escultura, principalmente com a escultura de um “gênio”. Formas literárias, com intenções psicológicas, substituem e mascaram, aí o ritmo da escultura; um realismo, por vezes, grosseiro – menos na forma material que no espírito da obra – junta-se à imaginação rica da artista e desvia o olhar do crítico para a literatura do tema. Tudo fascina, é poético e surpreendente, mas não é escultura. E por que não é escultura? Simplesmente porque lhe falta qualquer sentido plástico.

(...) Desviemos nossa atenção do aspecto literário e estranho de sua obra e vemos, de preferência, aqueles cujo ponto de referência seja mais fácil, cuja intenção naturalista esteja mais presente, por exemplo: “Le huitième voile” – escultura na qual a artista, abandonando a procura dos “valores”, passa a (*ilegível*) somente dos “perfis” e dos caminhos que a luz deve percorrer. Aí, neste em que milhares de escultores lutaram contra um simples corpo feminino, surge transparente toda a fraqueza da sua escultura. Naqueles pequenos detalhes – que fazem a força e a beleza de uma escultura –, lá onde Maillol fazia surgir, com sapiência profundamente calculada, a harmonia e a sutileza da sua arte, onde cada plano deve ter sua humilde e importante função, onde uma vida independente e bela deve aparecer em cada mudança do modelado, não há senão academismo e fraqueza. “Le huitième voile”, despida de literatura, é um pobre manequim sem vida. Senão olhai, nesta figura, os tornozelos, as coxas, o ventre, os seios, os braços; vêde como a luz que a percorre é inexpressiva e fria. Por baixo daquelas formas mortas, cópias da natureza, a carne não vive, a vida não existe, subsiste apenas uma atitude graciosa e o choque brutal da cabeça, o que é muito pouco.

O mesmo poderíamos dizer de “However” (...) ⁴⁹²

⁴⁹²AQUINO, F. Maria Martins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25/06/1950, quinta seção, p. 3.

Figura 3.33. Maria Martins, *Le huitième voile*, 1949, bronze, 104 x 114,3 x 94 cm. Collection Geneviève e Jean Boghici.⁴⁹³

Em seu texto, Aquino opõe-se às críticas positivas que a artista recebeu no exterior, apresentadas no catálogo da exposição. Como vemos no trecho citado, o autor afirma que a produção da artista não é escultura porque lhe falta “sentido plástico”, uma vez que a arte moderna “...tem seu aspecto mais positivo no culto da razão e da forma e não no do instinto e do conteúdo”⁴⁹⁴. Sua referência de “boa escultura” são as obras de Aristide Maillol, demonstrando uma concepção de escultura pautada pela vertente estética do “modernismo classicizante”⁴⁹⁵, que havia sido legitimada no país na década de 1930 e tinha como valores fundamentais a harmonia, a solidez, a geometria e o belo. O que Aquino rejeita na obra de Maria Martins é a própria potência surrealista: o jogo entre a frieza, o erotismo e a sedução perversa. Faltava ao crítico aparatos conceituais e teóricos para compreender uma escultura de caráter surrealista. Talvez o fato de Maria Martins ter exposto tanto obras de caráter surrealista, a exemplo de *Le Huitième Voile*

⁴⁹³ STIGGER, V. (org.) **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 25 (catálogo de exposição).

⁴⁹⁴ Idem.

⁴⁹⁵ Chamamos aqui de “modernismo classicizante” as correntes estéticas figurativas situadas entre o modernismo e a tradição, atuantes nas décadas de 1920 a 1940 na França, no Brasil e na Itália, que, diferenciando-se do romantismo de Rodin, procuravam o equilíbrio, as formas idealizadas, o belo, o perene, o sólido e o estático. Sobre sua legitimação no campo da escultura brasileira ver: FABRIS, A. Recontextualizando a escultura modernista. In: **INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac&Naify, 1999 e CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. Dissertação, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

(Figura 3.33) e *However*, como esculturas próximas da vertente do modernismo classicizante, como *São Francisco*, tenha encorajado Aquino a interpretá-las com base em uma mesma chave.

Assim como havia feito em sua primeira mostra individual no MAM São Paulo, em 1950, Maria Martins expõe na I Bienal de São Paulo, em 1951, obras produzidas em grande parte na década de 1940 nos Estados Unidos, muitas delas apresentadas em *Les Statues Magiques de Maria*, em Paris, em abril de 1949. Entre as 15 peças expostas estavam obras de forte diálogo com o surrealismo, com o *Impossível* (1945), *Chansons en Suspens* (c. 1945) *Cobra Grande* (1943), *Uirapuru* (1943), *La Femme a Perdu son Ombre* (1947) e *Le Chemin; L'ombre; Trop Long; Trop Étroit* ⁴⁹⁶, além de *Le huitième Voile* (1949) e *However* (1947), que haviam sido duramente criticadas por Flávio de Aquino. Como vimos no item anterior, as obras expostas fazem parte de sua produção voltada para os temas do erotismo violento e do apagamento de fronteiras de gênero.

Figura 3.34. Registro fotográfico da sala dedicada a Maria Martins na I Bienal de São Paulo, em que aparecem as obras *Impossível*, *Le Huitième Voile* e *La Femme a Perdu son Ombre*. Fotografia de Peter Scheier, 1951.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Informações retiradas do catálogo da I Bienal de São Paulo.

⁴⁹⁷ Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código 01BSP_AMPLI_00013_p01.

No entanto, o silêncio e a hostilidade da crítica brasileira à produção de Maria Martins terão, sim, impacto em sua obra, como podemos ver ao analisar os trabalhos expostos pela escultora a partir da II Bienal de São Paulo. Nela, a escultora expõe apenas cinco obras, todas elas produzidas em contexto brasileiro: *Tue-tête* (bronze, 1950); *Cheia de Graça* (gesso, 1953); *Orpheus* (bronze, 1952); *Calendário da Eternidade*⁴⁹⁸ (bronze, 1953); e uma peça de nome desconhecido⁴⁹⁹. No catálogo da II Bienal, consta o nome das três primeiras obras citadas e de mais duas peças: *Benditas Sejas Tu, Terra Fecunda* (bronze, 1950) e *Iemanjá* (estanho, 1953). É provável que estas duas últimas não tenham sido expostas, uma vez que, em reportagem do jornal *Correio da Manhã*, Jayme Maurício diz que a escultora apresenta “...uma cabeça, um calendário eterno e uma ciranda das virgens dianas...”⁵⁰⁰. É possível que “ciranda das virgens dianas” se refira à peça sem nome.

Figura 3.35. Foto das obras de Maria Martins na II Bienal de São Paulo. À esquerda, *Orpheus* (1952) e *Tue-tête* (1950) e, à direita, *Cheia de Graça* (1953). Fotógrafo não identificado.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ O nome da obra foi atribuído por Maria Silvia Farina, com base no catálogo da exposição “Arts Primitifs et Modernes Brésiliens”, realizada na Suíça em 1955, e é adotado pelo MAC/USP. As informações encontradas por esta pesquisa no jornal *Correio da Manhã* de 8 de dezembro de 1953 reforçam a ideia de que este seja de fato o nome da obra.

⁴⁹⁹ Essa obra foi denominada por Maria Silvia Farina “Painel bidimensional” e, segundo a autora, é de bronze e data de 1946. Cf.: FARINA, M. S. **Identidade e a arte em Maria Martins**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁵⁰⁰ MAURÍCIO, J. São Paulo, “a meca das artes”. *Correio da Manhã*, 8 dez. 1953.

⁵⁰¹ Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código 02BSP_AMPLI_00034_p01.

Se, como vimos, a produção apresentada pela artista na I Bienal apresentava forte caráter surrealista, na segunda edição apenas *Tue-tête* (1950), tece com clareza esse diálogo. De grande simplicidade formal, consiste em uma cabeça com a boca aberta e longo pescoço. O título utiliza-se da expressão francesa que significa “gritar a plenos pulmões”. Segundo Veronica Sttiger⁵⁰², é uma tentativa figurativa de simbolizar a ideia de erguer a voz, tema que será trabalhado de modo mais abstrato em obras posteriores, como *Canto do Mar* (1954) e *Canto da Noite* (1968), e também em seu livro sobre Nietzsche⁵⁰³. *Tue-tête* também parece ter afinidades formais com esculturas de Brancusi. Maria Silvia Farina⁵⁰⁴ sugere um diálogo entre essa peça de Maria e as obras do escultor *Danaide* (ca. 1918), que tem em comum com *Tue-tête* a torção lateral da cabeça, e *Tête d'enfant* (1918), que apresenta uma cabeça sem rosto com uma fenda no lugar da boca. A simplificação formal da cabeça e a boca aberta em formato oval também remetem à cabeça de figuras esculpidas por Max Ernst, como *O Rei Jogando com a Rainha* (1944) e *Tête Double: Oedipus* (1935). Ernst e Brancusi eram vizinhos e, embora não mantivessem boas relações entre si, ambos recebiam visitas de Maria Martins nas estadas da artista em Paris.⁵⁰⁵

⁵⁰² STIGGER, V. Maria Martins: metamorfoses. In: _____. **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: MAM, 2013, catálogo de exposição, pp. 17-34.

⁵⁰³ Cf. MARTINS, M. **Deuses malditos I – Nietzsche**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁵⁰⁴ FARINA, Maria S. **Identidade e a arte em Maria Martins**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁵⁰⁵ “De outra feita, fui ver Brancusi e prometera igualmente uma visita a Max Ernst, que vivia no atelier ao lado do Mestre. Quando saía, ainda na porta, percebi Max, que se aproximava e era por ele detestado – jamais soube por quê. ‘Bonjour, Maître’, exclamou Max. ‘Pas bon jour’, respondeu Brancusi, que me pegou pelo braço e me acompanhou até o final do Impasse Roussin e para que tomasse um táxi. Naquela tarde não pude visitar meu outro amigo.” MARTINS, M. Poeira da Vida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1967. In: STIGGER, V. **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: MAM, 2013, p. 212.

Figura 3.36. (à esquerda) Constantin Brancusi, *Tête d'enfant*, 1918.⁵⁰⁶

Figura 3.37. (à direita) Max Ernst, *O Rei Jogando com a Rainha*, bronze, 1944⁵⁰⁷

O restante da produção apresentada, no entanto, não demonstra um diálogo evidente com o surrealismo, mas com outras vertentes estéticas. *Orpheus* (1952, figura 3.35) é um desenvolvimento mais abstrato, próximo das experimentações plásticas realizadas na década de 1940, desde sua exposição *Amazônia by Maria*, em Nova York. Se nas obras dessa mostra havia figuras enredadas e emaranhadas por formas vegetais que remetiam a cipós ou raízes, em *Orpheus* não é possível distinguir com clareza figuras humanas, mitológicas ou vegetais. Em um emaranhado confuso e desordenado, as formas dialogam com o entorno criando espaços vazados, que as penetram, ao mesmo tempo que se expandem, dando a ideia de movimento.

O “painel bidimensional” (1946) é a única peça instalada na parede, pois se trata de um alto-relevo. Expande-se a partir de um centro em estruturas alongadas e apresenta alguns espaços vazados. Não é possível afirmar que essas formas derivam de uma figura humana, vegetal ou animal. Tanto o painel quanto *Orpheus* remetem ao informe⁵⁰⁸, evocando a produção norte-americana de Maria Martins, discutida anteriormente.

⁵⁰⁶ Fonte: <https://centrepompidou-malaga.eu/exposicion/brancusi/>

⁵⁰⁷ Fonte: <http://academics.smcvt.edu/gblasdel/slides%20ar333/webpages/m.%20ernst.%20King%20playing%20with%20queen.htm>

⁵⁰⁸ Para Rosalind Krauss e Alain Bois, o informe é um conjunto de operações, mais do que um tema ou conceito, que pode ser útil para a compreensão de obras que fogem ao paradigma modernista de Greenberg, pautado pela preponderância da visão, pela representação visual do tátil, voltados para a visualização instantânea e para um espectador ereto. Em oposição a esse paradigma, os autores defendem quatro operações para eles associadas ao informe: horizontalidade, pulso, *base materialism* e entropia. BOIS, Y. e KRAUSS, R. **Formless**: a user's guide. New York: Zone, 1997, pp. 30-31.

Figura 3.38. Maria Martins, *Painel bidimensional*, 1946, exposto na II Bienal de São Paulo. Fotografia não identificado⁵⁰⁹

Já nas obras *Cheia de Graça* e *Calendário da Eternidade*, a artista volta-se para pesquisas formais e espaciais, distanciando-se das dimensões eróticas e míticas que marcaram sua produção norte-americana. A primeira escultura apresenta duas figuras humanas, em gesso, bastante simplificadas, que trazem a cabeça inclinada, em um gesto de reverência. A do lado direito está ajoelhada e não possui braços. A do lado esquerdo tem estruturas nas costas que lembram asas. As figuras, associadas ao título, *Cheia de Graça*, nos remetem ao tema da anunciação, motivo abordado frequentemente na história da arte. A simplificação formal dos personagens dialoga com as obras de Brancusi, em particular *Princess X*, que parece ser a referência para o formato do corpo das figuras.

⁵⁰⁹ Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código 02BSP_AMPLI_00338_p01.

Figura 3.39. Maria Martins, *Calendário da Eternidade*, 1953, bronze, MAC/USP. Foto: Marina Cerchiaro

Calendário da Eternidade, que hoje integra a coleção do MAC/USP, conquista o prêmio-aquisição, da Caixa Econômica Federal, no valor de 50 mil cruzeiros. A escultura consiste em uma forma circular que abriga uma estrutura amorfa. A solidez da massa contrasta com os espaços vazados, tornando-os tão essenciais quanto a matéria que os contorna e incorporando-os à obra. Ao produzir uma estrutura circular externa que abriga outra forma interna e o espaço, Maria Martins se aproxima em termos formais das experimentações que escultores como Henry Moore e Barbara Hepworth vinham produzindo na década de 1940 e no início de 1950, como em *Oval Sculpture n° 2* (1943) e *Elegy* (1952), de Hepworth, e *Formas Internas e Externas*, de Moore (1952-1953, figura 3.40). Esta última foi apresentada na II Bienal de São Paulo, ocasião em que o artista foi premiado na categoria escultura regulamentar estrangeira e aclamado pela crítica brasileira.

Figura 3.40. Henry Moore, *Formas Internas e Externas*, 1952-1953, exposta na II Bienal de São Paulo. Fotografia não identificado.⁵¹⁰

A relação entre espaço e matéria ganha ainda mais força nas obras apresentadas pela escultora na III Bienal de São Paulo. Nessa edição, de acordo com o catálogo, ela expõe cinco obras: *O Implacável* (1947), *Ishwara* (1952), *O Canto do Mar* (1953), *Insônia Infinita da Terra* (1954) e *A Soma de Nossos Dias* (1954-1955). Embora, na foto do evento (Figura 3.41), apareçam cinco trabalhos, nenhum deles é *O Implacável II*⁵¹¹, que provavelmente estava exposto em outro espaço. Essa era a única obra realizada nos Estados Unidos exposta na III Bienal, conforme discutimos anteriormente, remete ao informalismo. Ao que tudo indica, Maria Martins deve ter apresentado duas versões de *Canto do Mar*, uma de bronze polido e outra de sermolite, conforme informa o catálogo. As duas versões aparecem na foto, respectivamente do lado direito e esquerdo da escultura *A Soma de Nossos Dias*.

⁵¹⁰ Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código GERAL04.137.

⁵¹¹ Essa obra foi incorporada à coleção do MAC/USP juntamente com *A Soma de Nossos Dias*, por meio de doação da própria artista.

Figura 3.41. Foto das esculturas de Maria Martins expostas na III Bienal de São Paulo. Fotógrafo não identificado.⁵¹²

92

III.ª BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

junho - outubro 1955

Nome e sobrenome Maria

Título da obra Canto do Mar

Gênero e dimensões bronze e sermolite

Preço de venda em cruzeiros 95.000.000

Proprietário _____

Endereço 664 av. Rui Barbosa

Favor colar uma destas etiquetas sobre o tear da pintura e uma atrás da moldura; para as esculturas, colar em baixo da base da peça.

Figura 3.42. Ficha da obra *Canto do Mar*, exposta na III Bienal de São Paulo. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

As outras quatro obras expostas no entorno de *Soma dos Nossos Dias* exibem estruturas informes, que de diferentes modos compõem jogos entre espaços vazados. Tanto na versão de sermolite quanto na de bronze, *Canto do Mar* apresenta estrutura

⁵¹² Pertencente ao Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, código 03BSP_AMPLI_00009_p01.

quase bidimensional, abstrata e indefinida, com buracos. Há mais duas obras, que aparecem mais à frente na figura 3, cujos nomes não é possível precisar⁵¹³. A do lado direito é sólida e volumosa, com espaços vazados e estruturas pontiagudas no topo. Já a do lado esquerdo⁵¹⁴ tem estrutura construída por um emaranhado de lianas. Embora em várias produções da década de 1940 Maria Martins tenha se valido da trama de lianas, sempre havia uma figura presente, ainda que estilizada, como em *Le Grande Sacre* ou *J'ai Crus Avoir Longtemps Rêvé Que J'étais Libre* (1946). Na obra exposta na bienal, o embaralhamento de lianas remete apenas à ideia de informe⁵¹⁵, sem aludir à representação e constrói uma espacialidade própria tridimensional, combinando estruturas retorcidas e vazios.

Figura 3.43. Maria Martins, *A Insônia Infinita da Terra*, ca.1949, sermolite, coleção Roberto Marinho.⁵¹⁶

⁵¹³ A obra que está à frente, do lado direito, na figura 3, aparece nomeada como *The Eternal Insomnia of Earth* (ou *Insônia Infinita da Terra*, em português) na edição inglesa do livro de Michel Seuphor (1960). No entanto, Verônica Sttiger (2013), no catálogo da exposição “Maria Martins, Metamorfoses” diz que provavelmente esse seria o nome da obra que vemos à frente, do lado esquerdo da figura 3. Diante desse impasse e da impossibilidade de obter confirmação pelas fontes, optamos por não nomear as obras.

⁵¹⁴ A imagem da obra pode ser consultada neste link: https://s3.glbimg.com/v1/AUTH_918e2c6c05e4446cb0b58fbddb0d35fc/icrm_assets/artists/main_images/original/MARIA_MARTINS_RGB.jpg?1541424188

⁵¹⁵ A obra foi exposta recentemente na mostra *Oito Décadas de Abstração Informal*, realizada por Felipe Chamoivich e Lauro Cavalcanti no MAM de São Paulo, entre janeiro e abril de 2018. A exposição defende que o abstracionismo geométrico eclipsou experiências de abstracionismo informal presentes na arte brasileira.

⁵¹⁶ Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Op. cit. 2013, p. 102.

Figura 3.44. Maria Martins, *O Canto do Mar*, bronze polido, 1952. Fotografia: Arquivo Histórico do MAM Rio de Janeiro.

Figura 3.45. Fotografia da exposição Maria, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1956. Nela vemos a jornalista e fundadora do MAM Niomar Muniz Sodré, Assis Chateaubriand (à esquerda) e Francisco Matarazzo Sobrinho (à direita) observando a obra de Maria Martins, que também foi exposta na III Bienal de São Paulo.⁵¹⁷

⁵¹⁷ Fotografia pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, código MAM exp. 38 “Maria Martins”.

Por fim, *A Soma de Nossos Dias* é uma nova versão de *Brouillard le Noir*, trabalho que Maria Martins já tinha realizado em 1949. Ambas as obras dialogam com o surrealismo por evocar a ideia do totem que remete ao universo do fantástico e do “primitivo”. No entanto, *A Soma de Nossos Dias* é uma obra de 3 metros de altura, o que confere a ela uma monumentalidade e um diálogo com o espaço que não podem ser encontrados em *Brouillard le Noir*. É também mais harmônica e geométrica. Em vez dos pés de galinha que servem de base a *Brouillard le Noir*, traz um círculo vazado e duas estruturas pontiagudas laterais que se voltam para cima e para os lados. Elas harmonizam-se com as estruturas que pendem do topo, em formato de asas, que se apresentam mais largas e com a parte interna vazada. A estrutura do topo desse esqueleto, disforme e quase bidimensional na obra de 1949, torna-se mais clara e losangular na de 1954, auxiliando a dar maior altivez ao conjunto. Enquanto em *Brouillard le Noir* a impressão que predomina é a de estranhamento, bastante característica aos objetos surrealistas, em *A Soma de Nossos Dias*, apesar do aspecto enigmático, o que ressalta é a ideia de marco referencial que esse grande totem produz. Feito em sermolite, essa obra é resultado da busca de Maria Martins por novos materiais que lhe permitissem inovações técnicas, como demonstra o trecho abaixo, em que ela é entrevistada pela revista *módulo* em 1956:

-- E, quanto ao aspecto prático de seu trabalho quais os problemas ou inovações referentes aos materiais de que faz uso?

-- Nesta era atômica que é a nossa, indispensável de faz que busquemos novos materiais, uma vez que nos laboratórios não cessam de se apresentar. Encontrei na **sermolite**, que é uma espécie de cimento pessoalmente descoberto por Bernard d'Assonval, um material quase mágico. Toma diferentes modalidades, é como um ser vivo, quente e de aspectos sempre novos, além de possuir enorme resistência. A **sermolite** me vem proporcionando experiências interessantes, às vezes espetaculares. Só me admira como, até agora, os arquitetos não se preocuparam mais com esse material.⁵¹⁸

⁵¹⁸ AQUINO, F. Maria Martins. **Módulo**. Ano 2, n° 4, Rio de Janeiro, março 1956.

Figura 3.46. Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer apreciando a escultura *Brouillard le Noir*, de Maria Martins, na exposição Maria, realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1956.⁵¹⁹

Figura 3.47. Maria Martins, *A Soma de Nossos Dias*, 1954/1955, concreto sarmalite e estanho, 340 x 181 x 83 cm Museu de Arte Contemporânea da USP.⁵²⁰

⁵¹⁹ Fotografia pertencente ao Arquivo do MAM do Rio de Janeiro, código MAM EXP.38 foto 12.

⁵²⁰ Fonte: MAGALHÃES, A. G. Barbara Hepworth in Brazil. **British Art Studies**, 2016. Disponível online: <http://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/sao-paolo-hepworth>.

Percebe-se assim que Maria Martins obteve premiação na segunda e na terceira edições da Bienal com obras que majoritariamente ressaltam as relações formais e espaciais. Há, portanto, diferenças fundamentais no modo como a artista conquista reconhecimento no exterior, na década de 1940, e no Brasil, na primeira metade dos anos 1950. Enquanto no primeiro momento é pelo caráter surrealista de suas obras que ela se destaca, no segundo são as experimentações formais e com diferentes materiais que se sobressaem. O exotismo, o erotismo, a violência erótica e os questionamentos dos papéis de gênero que marcam sua produção norte-americana quase desaparecem das obras apresentadas nas edições das Bienais de São Paulo em que a escultora é laureada, talvez numa tentativa por parte da artista de se afastar do surrealismo, pouco valorizado e compreendido no mundo da arte brasileiro, e de se aproximar da abstração, dos diálogos entre formas e espaço.

Após receber o grande prêmio da Bienal, Maria Martins faz uma nova exposição individual, em 1956, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, recebendo, desta vez, maior atenção da crítica. De caráter retrospectivo, a mostra apresenta tanto obras realizadas na década de 1940 nos Estados Unidos, com forte diálogo surrealista, quanto as produzidas no início dos anos 1950 no Brasil, mais abstratas, de caráter espacial. O catálogo dessa mostra traz, além da reprodução dos textos dos franceses André Breton e Benjamin Perét, uma longa crítica do poeta surrealista brasileiro Murilo Mendes, em que ele recupera noções de exotismo contidas nos textos dos surrealistas franceses. Mendes afirma que Maria Martins procura “interpretar” o Brasil amazônico, “...onde as forças da natureza ainda não foram dominadas pela técnica, onde a flora conserva suas arquiteturas primitivas e a fauna ainda não foi domada, onde o sentido mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto”⁵²¹. No entanto, a escultora é vista pelo autor, não como um estereótipo do feminino, mas como uma artista que lida com problemas de natureza filosófica e plástica:

(...) Tendo rejeitado as soluções acadêmicas e neomodernistas, enfrentou Maria o difícil problema de exprimir essa atmosfera de terror selvagem, fértil em explosões de instinto e rude lirismo, numa técnica que exige, como a escultura, longa preparação, visto lidar com materiais duros, rebeldes à improvisação e à facilidade. (...) Esse conflito dialético é o que dá, a meu ver, nas suas relações de força e dinamismo, selo autêntico a muitas esculturas de Maria. Na sua interpretação devem ser postas de lado as habituais chaves de “bom

⁵²¹ MENDES, M. [Sem título]. In: MAM RJ. **Maria**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1956, p. 7.

gosto” e “mau gosto”, dado que o interesse supremo da artista não é exprimir formas em equilíbrio (ou em desequilíbrio) dum ponto de vista puramente estético e decorativo, nem refazer o que já foi feito e definitivamente feito – mas antes manifestar, em linguagem plástica individual, ainda que cifrada, o mundo de implicações cósmicas ou inumanas que a habitam. (...) Longe estou de afirmar que todas as soluções encontradas por Maria me satisfazem plenamente, mas não hesito em louvar sua coragem, sua força de ataque, sua obstinação em realizar uma obra que leva uma forte desvantagem inicial – a diferença de velocidade entre o cérebro e a mão que luta com rudes materiais. Desnível tanto mais acentuado quanto se trata, no caso em apreço, de aplicar à pedra, à madeira e ao metal a técnica veloz do automatismo. Porque a atmosfera surrealista é a que interessa a Maria fixar. Superado como sistema e doutrina, não escapa ele, por definição, a qualquer tentativa sistematizadora? – o surrealismo subsiste justamente como elemento de criação de atmosferas poéticas. Este é seu forte. E como tal ele sempre existiu desde o começo do mundo e continua a dar sua contribuição à temática e ao desenvolvimento de muitas obras de arte⁵²².

As palavras de Murilo Mendes ecoam um debate surrealista da década de 1920 sobre a existência – ou não – de uma pintura ou uma plástica surrealista. Thiago Gil Virava⁵²³, no primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado, mapeia esse debate nas páginas da revista *La Révolution Surréaliste*. Ele demonstra que, no início da década de 1920, o surrealismo era visto como um movimento literário que tinha como mote a contínua busca pela resolução da contradição entre realidade exterior e interior. Para alguns autores, como Pierre Naville e Max Morise, seria difícil – ou até mesmo impossível – a existência de uma pintura surrealista, pois a pintura como meio de expressão não conseguiria agir analogamente à escrita automática. Se a segunda auxiliaria a fixar o pensamento sem passar pelo crivo da racionalidade, a primeira não seria capaz de captar esse funcionamento real do pensamento, ou seja, transformá-lo em ação sem a necessidade de mediação. Assim, as produções plásticas da época criariam apenas imagens surrealistas, não sendo surrealistas enquanto expressão. Seguindo esse raciocínio, percebe-se que, para Mendes, atingir o automatismo via escultura seria ainda mais difícil do que pela pintura, uma vez que a primeira exigiria ainda mais intermediações racionais.

⁵²² MENDES, M. [Sem título]. In: MAM RJ. **Maria**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1956, p. 7.

⁵²³ VIRAVA, T. G. O. **Uma brecha para o surrealismo**: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. 257f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 3 set. 2020.

No entanto, conforme mostra Thiago Virava, outros surrealistas, como André Breton, Max Ernest e Salvador Dalí, defendiam que era a capacidade da obra de desencadear no espectador a superação da oposição realidade interior e exterior o que caracterizava a plástica surrealista. Para Dalí, a ideia era conquistar uma “irracionalidade concreta”, o estado paranoico, no qual houvesse osmose entre o sonho e a vigília. A ação surrealista seria definida, assim, como aquela que leva “o sonho e o automatismo para o terreno do concreto”⁵²⁴. Thiago Virava conclui que, para esses surrealistas, o objetivo de suas diversas práticas seria o aprofundamento do real, e não o afastamento. A proposta consistiria em trazer à tona “...as regiões do espírito humano nas quais a razão não conseguia exercer plenamente seu domínio. Regiões que são responsáveis pelas atividades psíquicas do homem e que são parte da realidade”.⁵²⁵ Como vimos, para a crítica francesa, a obra de Maria pelo uso da “mítica primitiva” já conseguiria desencadear isso, independentemente de ela valer-se ou não do automatismo. O meio de expressão não entraria em questão. No entanto, para os críticos brasileiros o meio de expressão e a técnica ocupam lugar central nos escritos, até mesmo para o poeta surrealista Murilo Mendes.

Percebe-se também que, diferentemente dos colegas franceses, o poeta não adota um tom literário, mas didático. O caráter poético das críticas surrealistas francesas evoca a concepção de “paranoiacrítica”, sistematizada por Dalí, mas delineada inicialmente por Breton, na qual “a crítica consiste na organização das associações interpretativas como forma de conhecimento irracional do mundo, uma vez que esta organização não é feita a *posteriori* e à distância por uma atividade racional, ela se daria com e pelo próprio delírio”.⁵²⁶ Mendes, pelo contrário, tem a necessidade de explicar o que é o surrealismo, situar Maria Martins nessa vertente e explanar as dificuldades de realizá-la na escultura. O poeta constrói didaticamente um arcabouço filosófico e conceitual para tornar inteligível a obra de Maria Martins para a crítica brasileira. Esse esforço está associado à pouca penetração do surrealismo no Brasil e à frequente refutação da vertente pela

⁵²⁴ DALÍ, S. **As Confissões Inconfessáveis de Salvador Dalí**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976, apud. VIRAVA, T. G. O. **Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940**. 2012. 257f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 3 set. 2020, p. 88.

⁵²⁵ Ibidem, pp. 88-89.

⁵²⁶ Ibidem, p. 52.

crítica⁵²⁷. Como afirma Thiago Virava, entre as décadas de 1920 e 1940 não houve no Brasil um grupo organizado em torno de ideias surrealistas que pudesse desenvolver atividades coletivas e construir redes de apoio mútuo. O que existiu foi uma “brecha surrealista”, uma atitude surrealista diluída na produção de alguns artistas, como Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Flávio de Carvalho e Jorge de Lima. O autor defende que, nas artes visuais, essa aproximação com o movimento se deu tanto no plano da técnica quanto das concepções gerais, mas foi menos transgressor do que na França, até mesmo por questões referentes ao contexto artístico brasileiro. Na década de 1920, já havia na França um modernismo consolidado para ser transgredido; no Brasil, era necessário construí-lo.⁵²⁸

Ao rechaçar a possibilidade de interpretar a obra da escultora por meio de noções de “bom ou mau gosto” e de “equilíbrio”, Mendes parece responder à crítica de 1950 de Flávio de Aquino. A lição de Murilo Mendes parece ter cumprido seu papel, pois Flávio de Aquino faz uma nova crítica por ocasião da exposição individual da escultora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1956, de caráter muito diverso da anterior:

A arte de Maria Martins descende, pelo seu caráter estranho e onírico, do movimento surrealista; embora tenha cunho original e autóctone. Suas formas torturadas e seu conteúdo literário – onde as lendas amazônicas e o automatismo psíquico têm lugar importante – fundem-se em perfeita coerência de estilo; ou seja, a forma expressa fielmente o espírito da obra. (...)

Sem fazer indagações sobre o Belo ou sobre o acabado, Maria procura o expressivo, o que tem de vida subjetiva, com uma força, um sentimento orgânico e sensual incommuns. A atmosfera inquietante das suas obras, seu aspecto torturado, seu ritmo arrebatado de dança selvagem refletem um apaixonado sentimento de vida interior.

Maria Martins, pelo rigor romântico e dramático da sua arte e da sua imaginação, é um dos nossos artistas mais originais. Poucos entre nós desprezaram com tanta força as convenções escultóricas, raros deixaram tanto lugar à imaginação criadora. Daí vem a importância de sua obra, que explora um campo essencialmente seu e um caminho que só a arte moderna permite devassar.

A legitimidade da arte de Maria Martins é indiscutível e em várias obras atinge, por meios plásticos, o fim a que se propõe: revelar os confins da

⁵²⁷ Thiago Virava demonstra que, já na década de 1920, o surrealismo era rejeitado pela crítica no Brasil, seja por não se encaixar no programa estético defendido, seja por sua defesa da liberdade e da irracionalidade. Na primeira vertente, um dos críticos mais significativos é Mario de Andrade; na segunda, Tristão de Athayde. Cf.: VIRAVA, T. G. O. **Uma brecha para o surrealismo**: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. 257f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 3 set. 2020

⁵²⁸ Ibidem.

mente humana, fora do controle da razão – lema de toda obra surrealista⁵²⁹.

Nessa crítica, Aquino muda de paradigma e passa a tentar compreender a obra de Maria pelas concepções surrealistas. Por meio desses novos critérios de julgamento, ele consegue captar originalidade e plasticidade na produção da artista, assim como coerência entre forma e conteúdo. Ele trava um claro diálogo com a crítica de Murilo Mendes, uma vez que também associa Maria ao movimento surrealista, trata do automatismo, afirma que ela não busca o belo e que não se interessa pelas convenções escultóricas. Vale lembrar que continuam sendo expostas as obras *However* e *Le huitième voile*, agora não mais criticadas por Aquino.

Não é nosso propósito quantificar se a recepção crítica a Maria Martins foi mais negativa ou positiva no Brasil. Mas é importante apontar que, em termos discursivos, prevaleceu a ideia de uma hostilidade da crítica em relação à artista. O crítico Antônio Bento, em seu texto publicado no *Diário Carioca*, também em 1956, levanta duas questões que estão no cerne da recepção negativa à obra da escultora:

A oposição feita a Maria resultava, de uma parte, de preconceitos acadêmicos e, de outra parte, da unilateralidade de ideias de ordem estética a respeito da arte moderna. Uns criticavam na artista a sua ‘incapacidade’ em dominar o ‘métier’ tradicional, em obedecer às regras do jogo, em adquirir qualidades de artesão, enquanto outros se insurgiam contra a sua orientação ‘antiplástica’. São restrições que decorrem de preconceitos acadêmicos. Felizmente, a escultura moderna já não é apenas apreciada pelos seus valores de caráter meramente plástico, orientação seguida hoje somente por uma corrente da arte abstrata (....)⁵³⁰.

O comentário de Bento é bastante pertinente, uma vez que parte dos artigos analisados demonstra que a produção da artista não corresponde às vertentes estéticas de arte moderna defendidas pelos críticos brasileiros. Dentro dessa gama de críticas, podemos citar as do jornalista Jayme Maurício. Em 1955, ele escreve para o *Correio da Manhã* um texto sobre os premiados na III Bienal de São Paulo em que cita Maria Martins:

(...) Quanto à escultura de Maria Martins, me pareceu melhor nesta Bienal. Não poderia com honestidade me pronunciar sobre a obra dessa escultora cuja vida quase sempre ocorreu fora do Brasil. Calcule que somente há dois dias vim a conhecê-la pessoalmente ficando desde logo

⁵²⁹ AQUINO, F. Maria Martins. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1956, Coluna Quadro e Museu, Hemeroteca BNDigital.

⁵³⁰ BENTO, A. A exposição de Maria. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1956. Hemeroteca BNDigital.

cativo de sua simpatia, do seu aspecto simples, inteligente e generoso. Mas, para ser sincero, confesso que prefiro a escultura de Franz Weissmann, a quem deveria ter sido dado o prêmio⁵³¹.

Ao mesmo tempo que o autor confessa não ser capaz de tratar da obra da escultora, ele declara sua inclinação para a abstração concreta de Franz Weissman, que ganharia o prêmio de melhor escultor nacional na IV Bienal. No ano seguinte, o crítico faz um novo texto sobre a exposição de Maria no MAM do Rio de Janeiro. Desta vez, ele se sente mais confiante para analisar a produção da escultora:

Numa primeira vista de olhos pela sala, a impressão é perturbadora. Um mundo de sombras e mistérios de onde emergem formas sensuais, ritmos ondulantes, vitalidade, indicações pagãs da vida num intenso lírico e áspero esforço de interpretação do mundo subconsciente do homem e da natureza. (...)

Não, Maria não é escultora de formas e figuras apenas. Embora os problemas da escultura como Espaço, Movimento, Construção, Material etc. estejam bem resolvidos em muitas de suas peças, a sua constante não é apenas o bom artesanato ou a técnica aprimorada, mas um desejo flamante de interpretação da vida, através de uma louvável avidez de criação de formas novas, de linguagem plástica própria, autêntica. Em sua escultura há lugar de honra para os fatores associativos psicológicos: formas redondas na mulher, lembrando a fertilidade, os característicos do físico feminino. O próprio Moore, em São Paulo, afirma-nos ser o elemento humanístico orgânico de grande importância na escultura imprimindo-lhe vitalidade. Em Maria cada entalhe, cada curva, cada elemento, toma caráter humano ou vegetal, bem ou mal resolvido. Daí possivelmente a sua estuante vitalidade⁵³².

Essa crítica de Jayme Maurício se difere da dos outros críticos por não aproximar a produção de Maria Martins ao surrealismo, mas ao vitalismo, termo cunhado pelo crítico inglês Herbert Read com base nas obras do escultor britânico Henry Moore. Por essa concepção, a escultura é vista como volume, peso e massa ocupando o espaço e deve ser apreendida por meio dos sentidos, especialmente o tátil. São formas esculpidas e orgânicas que levam em conta a integridade do material⁵³³. Como vimos, Henry Moore foi um dos grandes nomes da II Bienal de São Paulo e o premiado na categoria de melhor

⁵³¹ MAURÍCIO, J. Cortaram a luz do 'Melhor pintor brasileiro, da III Bienal. **Correio da Manhã**, 17 de julho de 1955. Hemeroteca BNDigital.

⁵³² MAURÍCIO, J. A angústia, a vitalidade e o áspero sensualismo das esculturas de Maria. **Correio da Manhã**, 10 de maio de 1956, Hemeroteca BNDigital.

⁵³³ Sobre a defesa de Read do tátil como cerne da compreensão da escultura moderna, ver: GETSY, D. Tactility and Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956. In: PEABODY, R. (editora), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011, em: https://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_getsy.pdf, acesso em 15 de dezembro de 2019.

escultor estrangeiro do evento. Nessa edição, Read foi o comissário britânico e também atuou no júri internacional, entrando em contato com a obra da escultora mineira. Oito anos depois dessa crítica de Maurício, Read reafirma essa associação da obra de Maria Martins ao vitalismo em seu livro *A Concise History of Modern Art*⁵³⁴ ao incluí-la entre os artistas que, para ele, representavam o auge da escultura contemporânea na seção intitulada “Vitalismo”. Nessa lista, estavam também os escultores brasileiro Bruno Giorgi e a britânica Barbara Hepworth, ambos premiados nas Bienais de São Paulo, ele como melhor escultor nacional na edição de 1952 e ela na categoria grande prêmio em 1959.

Como aponta Ana Magalhães⁵³⁵, os escultores britânicos Moore e Hepworth tiveram forte reconhecimento no Brasil tanto pelas premiações das Bienais quanto pela imprensa. Segundo Emanuela Pezzetta⁵³⁶, a escultura britânica foi exposta com destaque também nas Bienais de Veneza entre 1948 e 1958 impactando fortemente os escultores italianos. Dado esse contexto, a associação da obra de brasileiros como Bruno Giorgi e Maria Martins – que trabalhavam entre a figuração e a abstração, com formas orgânicas e sólidas – ao vitalismo era bastante possível.

No trecho abaixo, ao comparar as duas escultoras premiadas na Bienal de 1955, a inglesa Barbara Hepworth e Maria Martins, Ana Gonçalves Magalhães trata da associação de ambas à noção de “vitalidade”:

Although the Brazilian sculptor Maria Martins (1894–1973), was not mentioned in this context, it might be interesting to compare her work with that of Barbara Hepworth—not least, in view of the fact that she had been the winner of the main sculpture prize at the III Bienal in 1955. Martins had been awarded the title of National Sculptor in 1955, and donated her work, A soma de nossos dias (The Sum of our Days; 1954–55, iron armature, with Sorel cement), to the former MAM. It took the form of the skeleton of a primitive animal, and for all the apparent differences, it bore certain resemblances to Hepworth’s Cantate Domino, as well as other pieces exhibited at the Bienal. Both titles suggest the fragility of human life on earth and the tense relations with nature; both works also suggest a narrative dimension, in which the idea of time is integral to their poetics; and both were the fruits of the artists’ experiments with new materials.

(...)

Both Martins and Hepworth were mentioned in Herbert Read’s famous book, A Concise History of Modern Sculpture (1961), to illustrate the notion of “vitality”, taken from a statement by Henry Moore. One might

⁵³⁴ READ, H. **Escultura Moderna: uma história concisa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003 (1ª ed., 1964).

⁵³⁵ MAGALHÃES, A. G. Barbara Hepworth in Brazil. **British Art Studies**, vol. 3, 2016. Disponível online: <http://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/sao-paulo-hepworth>.

⁵³⁶ PEZZETTA, E. British Sculpture Exhibited at the Venice Biennale after the Second World War, and its Impact on the Work of Italian Sculptors. **British Art Studies**, vol 3, 2016. Disponível online: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/epezzetta>.

argue that Read was trying to build a synthesis of both the Informel and abstract, geometric currents in contemporary sculpture. The “vital image”, he would say, was the way by which some artists sought to deal with the elements of subjectivity, the form in motion, and the numinous. Martins’s and Hepworth’s works, along with that of other sculptors, were used to illustrate this idea of the “vital image”, though in Hepworth’s case, Read seems then to have departed from his original script, by going on to talk about her rounded, pierced sculptures, and their links to Brancusi. The only recent sculpture by Hepworth that Read included in later editions of his book was the Single Form that she created for the Plaza in front of the UN Secretariat in New York in 1964—connected to Cantate Domino and other works of 1956–57.

By the end of the 1950s, Herbert Read had established long-standing, close relations with the Brazilian artistic milieu, dating from at least as far back as the 1953 Bienal, when he had served both as the British commissioner and as a member of the jury for the International Awards. However, it is quite surprising to see that Walter Zanini (1926–2013), the first director of the MAC USP, borrowed from Read’s Concise History of Modern Sculpture for his own comments on Hepworth’s work, in the book on modern sculpture that he published a decade later. Like Read, Zanini based his interpretation of Hepworth’s work on her relations with Brancusi and the Abstract groups of the 1930s, though he structured his chapters in a different way from the British critic. This created quite a dissonant effect for the reader looking at his illustration of Cantate Domino, which showed the context in which the work was displayed in a gallery in his museum. In contrast to Read, Zanini examined Maria Martins’s works in the chapter devoted to Surrealist experimentation with sculpture, whereas Hepworth appeared in chapter 10, which dealt with abstract practices in sculpture. Thus he ended up using Cantate Domino to exemplify Hepworth’s relationship to Brancusi and to illustrate the abstract tendencies in her sculpture. In the process, Zanini seems to have been trying to relate her work to current Concretist tendencies and to distance it from Art Informel.⁵³⁷

Ana Gonçalves Magalhães expõe no trecho algumas das principais correntes artísticas em disputa no início da década de 1950: o expressionismo abstrato, a arte informal, as tendências concretistas e o próprio surrealismo. O vitalismo, para Read, se colocava como uma categoria mais ampla e genérica que podia englobar trabalhos de diferentes vertentes. Como demonstra a autora, os especialistas, no caso Read e Walter Zanini, olharam para a produção das duas escultoras procurando inseri-las na vertente que mais se aproximasse de suas convicções. O fato de Zanini examinar os trabalhos de Maria Martins no capítulo do surrealismo reafirma quanto, no contexto brasileiro, a artista foi associada a essa vertente, sendo sua aproximação com o vitalismo menos difundida.

⁵³⁷MAGALHÃES, A. G. Barbara Hepworth in Brazil. **British Art Studies**, vol. 3, 2016. Disponível online: <http://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/sao-paolo-hepworth>

Outro ponto importante levantado por Ana Magalhães em seu texto diz respeito ao confronto entre o expressionismo abstrato e a arte informal e as tendências construtivas abstratas, que durante a década de 1950 passavam por processo de legitimação no Brasil. Esse processo levou à invisibilidade ou ao rechaço de experiências que não dialogassem com o construtivo abstrato, como fica explícito ao final da crítica de Jayme Maurício sobre Maria Martins em que ele questiona as próprias convicções:

Ainda que nossas preferências pessoais vão mais para a escultura não figurativa, mais atentos que estamos às buscas em torno da conquista do espaço, da luz das novas dimensões da escultura contemporânea, toca-nos a arte de Maria – e com vigor insuspeitado –, levando-nos a refletir nos perigos e precariedade da ortodoxia em questão de arte. (...) ⁵³⁸.

Se Jayme Maurício é mais cauteloso ao afirmar suas preferências pela arte abstrata, fazendo ressalvas e procurando compreender a obra de Maria Martins em chaves interpretativas que valorizem o trabalho da artista, Mário Pedrosa é feroz em sua crítica à produção de Maria Martins publicada em 1957:

(...) Ela tem da escultura uma concepção literária e, por isso mesmo, romântica. Iniciou-se no mundo das artes sob o lema de Breton “La beauté sera convulsive, ou ne sera pas”. Foi então a época em que se entregou aos ventos fustigadores do inconsciente, já literariamente explorado. O diabo é que jamais alcançou o automatismo precisamente porque nunca deixou de colocar-se à frente do processo criador. Mesclando exibicionismo e sinceridade, sua arte permanece na zona das primeiras reações sensoriais, não atingindo a zona mais interior e mais alta onde o sensível e inteligente se confundem. Eis por que sua personalidade é sempre excessiva, é, digamos, para-artística. O artista, e só o artista, já pertence a outra região mais longínqua, mais solitária, mais inimiga da própria vida, onde a sensibilidade é pensamento e a inteligência sensibilidade. A obra, então, monumental, vive por si mesma, nessa terrível capacidade de isolar-se, de virar as costas ao próprio criador que tem as verdadeiras obras-primas. As peças mais bem realizadas de Maria nunca se desprendem dela (...) (...) Em fases posteriores, os volumes maciços esvaziam-se, abrem-se brechas neles e o espaço circundante tende a penetrá-los. É quando a escultora melhor se realiza. Dá-nos, então, uma trama feita de galhos, de lianas, de troncos, onde a sensualidade do material escolhido, poroso, verdeengo, numa consistência de pau podre, exprime com menos derrames sentimentais e mais plasticamente, o seu espírito torturado e simultaneamente satisfeito por mil versões perversas. Falta ordem na imaginação desta mulher. Se tivesse, sua arte de escultura seria consumada. [...] ⁵³⁹.

⁵³⁸ MAURÍCIO, J. A angústia, a vitalidade e o áspero sensualismo das esculturas de Maria. **Correio da Manhã**, 10 de maio de 1956, Hemeroteca BNDigital.

⁵³⁹ PEDROSA, M. Maria, a Escultora. **Jornal do Brasil**, 27 abril 1957. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Pedrosa, no trecho apresentado, nega a Maria Martins o status de artista pelo fato de sua obra não se “desprender” de sua personalidade. O incômodo provém do fato de a escultora enfatizar a própria subjetividade sem um projeto racional (ou irracional) que diferencie obra e criador. Concepção incompatível com as do crítico, que defendia as vertentes abstratas associadas ao construtivismo – definido por ele como uma arte baseada em relações abstratas e matemáticas – e a autonomia da arte, na qual os meios mobilizados deveriam ter prevalência sobre o conteúdo tratado⁵⁴⁰. O que Pedrosa rechaça na produção da escultora é justamente o que o artista francês Amédée Ozenfant considera potente, como vimos anteriormente: a associação entre a obra e a identidade da artista.

Essa associação era comum na produção das artistas mulheres surrealistas na década de 1940. Ilene Fort e Tere Arcq pontuam que os homens surrealistas tendem a explorar a ideia do inconsciente pela via do sonho e do transe, enquanto as mulheres o fazem pelas próprias experiências pessoais. De acordo com as autoras, “...*pour elles (para as mulheres) le surréalisme devient un moyen d'accéder à la conscience de soi, d'explorer des pensées et des sentiments profonds, de gérer des expériences et de se construire une véritable identité*”⁵⁴¹. Segundo Rita Eder e Terri Geis⁵⁴², na década de 1940 as artistas surrealistas passam a pesquisar outras culturas com o intuito de aprofundar suas experiências pessoais, escapar da visão de mundo restritiva e patriarcal que haviam herdado e buscar identidade própria. Nesse sentido, Victoria Combalía⁵⁴³ lembra que as mulheres surrealistas tiveram maiores dificuldades em serem reconhecidas em parte porque acordavam maior importância à sua vida afetiva que os homens.

Mas Pedrosa desfere esse tipo de ataque não apenas a Maria Martins ou a artistas de experiências surrealistas mas também aos artistas associados à vertentes do expressionismo abstrato ou do informalismo, como vemos na análise que ele faz de Jackson Pollock, nome mais importante do expressionismo abstrato norte-americano, em 1959:

⁵⁴⁰ SOARES, T. F. e VASCONCELLOS, M. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: BOAS, G. V. (org.). **Um vermelho não é um vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais**. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2016.

⁵⁴¹ ARCQ, T. e FORT, I. Introduction. In : _____, _____ e GEIS, T. (orgs.), **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis**. Los Angeles: County Museum of Art; Munich: DelMonico Books/Prestel, 2012, p. 27.

⁵⁴²Cf. EDER, R. e GEIS, T. L'ancestral et le vivant. In ARCQ, Tere, FORT, Ilene S. e GEIS Terri (orgs.). **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Munich: DelMonico Books/Prestel, 2012, p. 156.

⁵⁴³ COMBALIA, V. Éros féminin surréel. **Art Press**, Special Issue, maio, 2004.

Do otimismo provinciano e “modernista” dos futuristas italianos ao dinamismo espacial revolucionário, e não representativo dos russos, o passo é grande. Mas uma geração depois, o que aparece de mais análogo àqueles movimentos é o gesto não mais social, mas desassociado, de desespero individualista de Pollock ou o gesto decantatório de Vedova. Pollock emaranha-se sem saída no próprio gesto, como um soldado da guerra nos arames farpados das trincheiras, enquanto Vedova, ainda adstrito a certo senso monumental tipicamente italiano, consegue por isso mesmo desprender-se da situação para transfigurá-la num quadro de destruição universal. O artista americano, sem perspectiva, não consegue fazer distância entre o ego e a realidade, entre o mundo e sua visão e sua obra: daí emaranhar-se nela, transformado sem querer em ator. Consequentemente, coerentemente, acaba destruído na própria trama, na própria engrenagem. O pintor italiano, porém, consegue conservar a distância entre sua arte e o mundo, e jamais é ator, para ser apenas testemunha, testemunha aguda, consciente, patética.⁵⁴⁴

Para Pedrosa, o “verdadeiro” artista é aquele que consegue distanciar-se da obra associando a sensibilidade ao pensamento e inteligência. Assim, tanto Maria Martins quanto Pollock são criticados por ele por deixarem que sua personalidade penetre na obra, sem separar o sujeito criador do objeto criado, e pela falta de monumentalidade de suas produções. Esse tipo de ataque será também desferido por Pedrosa a Georges Mathieu, artista ligado ao informalismo francês, em 1959:

Estamos assistindo agora à dominante de uma qualidade pictórica extremamente direta, e, como tal, no menor grau possível de distância psíquica. É o plano da chamada expressão direta. Nele o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele. É por isso que a obra de arte daí saída tem em grau bem menor as qualidades intrínsecas de toda obra de arte autônoma, para extravasar, como documento humano, toda uma gama de puras manifestações psíquicas do autor⁵⁴⁵.

Novamente, a obra produzida não é autônoma, mas mera “projeção afetiva” do criador. Essa posição de Pedrosa deve ser entendida como uma reação do crítico às diferentes correntes que se opunham à racionalidade, em particular àquelas ligadas à gestualidade, como o informalismo e o expressionismo abstrato, em razão de seu embate em busca da legitimação do concretismo e neoconcretismo no Brasil.

A introdução da arte abstrata no Brasil se dá na primeira metade da década de 1950, com a rápida ascensão da arte concreta, que envolve o reconhecimento dos artistas ligados a essa vertente estética, como Franz Weissman, Lygia Clark, Mary Vieira e

⁵⁴⁴PEDROSA, M. As duas posições, ou Pollock e Vedova. **Jornal do Brasil**, 11 nov. 1959. In: ARANTES, O. (org.). **Modernidade cá e lá**, vol. 4. São Paulo: Edusp, 2000, p. 340.

⁵⁴⁵ PEDROSA, M. Da abstração à auto-expressão. **Jornal do Brasil**, 19 dez. 1959.

Waldemar Cordeiro. Paralelamente, críticos brasileiros proeminentes, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, partem em defesa dela, buscando explicá-la e legitimá-la. Vários eventos ajudam a consolidar o rápido reconhecimento dessa vertente no país. Entre eles os mais mencionados pela bibliografia são: a exposição de Max Bill em 1950; a participação suíça na Bienal de 1951 e a premiação de Bill como melhor escultor internacional dessa edição; a atribuição de prêmios a vários de seus integrantes nas bienais da primeira metade da década; a formação do grupo Ruptura, em 1952, e do grupo Frente, em 1954; e a realização da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 e 1957.

Como demonstra Ana Magalhães⁵⁴⁶, o expressionismo abstrato norte-americano é pouco laureado nas Bienais paulistas. No entanto, o informalismo é premiado nas Bienais de 1957 e 1959 e tem forte impacto sobre os artistas brasileiros. Como mostra Ana Avelar Fernandes⁵⁴⁷, a Vª Bienal, realizada por Lourival Gomes Machado, defensor das correntes informalistas no país, expôs e laureou muitos artistas ligados a essa vertente e pode ser considerada um marco da inserção do abstracionismo informal no país. Krajcberg foi premiado como melhor pintor nacional em 1957 e em 1959 foram laureados Manabu Mabe, Arthur Luiz Piza, Yolanda Mohaly e Wega Nery. Outros artistas que dialogavam com o informalismo ou com o expressionismo abstrato integraram a delegação brasileira entre eles: Antonio Bandeira, Fayga Ostrower, Edith Behring, Flavio-Shiró, Iberê Camargo, Maria Bonomi, Sheila Brannigan, Sérvulo Esmeraldo, Fernando Lemos. Machado defendia uma arte abstrata de caráter intuitivo e não racionalista, na qual houvesse conexão entre a obra e a subjetividade do artista e a presença de gestualidade. De acordo com Avelar:

... para Gomes Machado, a grande contribuição dos pintores abstratos de viés informalista era exatamente uma investigação da natureza humana por meio da arte, a obra como resultado material da vida interior do artista e portadora de uma mensagem que diz respeito à própria experiência humana.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Cf. MAGALHÃES, A. G. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. **Museologia & interdisciplinaridade**. Vol. 1, nº 7, out./nov. 2015.

⁵⁴⁷ FERNANDES, A. C. F. A. O informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a 5ª Bienal Internacional de São Paulo. In: **Encontro de História da Arte** – os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari: consolidação e desenvolvimento da disciplina, atas. Campinas: Unicamp, 2011. pp. 31-40. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Ana%20Candida%20F%20de%20Avelar.pdf> Acesso: 02 jan.2020.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 39.

Essa concepção batia de frente com a visão de Mário Pedrosa. Como mostra Fátima Morethy⁵⁴⁹, as vertentes de abstracionismo expressivo e informal já haviam conquistado reconhecimento no exterior. Pedrosa e Gullar enxergavam na entrada dessas correntes no país uma submissão da arte nacional. Para eles, apenas a arte construtiva se adaptava às necessidades do Brasil. Segundo a autora:

Os partidários da arte concreta, assim como os do movimento neoconcreto, insurgiram-se imediatamente contra o que consideravam uma tentativa estruturada de impor ao Brasil um gosto em voga no exterior, ou seja, uma nova “colonização cultural”. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar insistiriam sobre a primazia do pensamento construtivo na história da arte moderna brasileira, denunciando o caráter internacionalista do tachismo e propagando a idéia de que seu florescimento representaria uma provável interrupção do processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país. A idéia de que apenas a arte abstrata de tendência construtiva poderia efetivamente contribuir para a fundação de um país moderno e autônomo constituía o cerne do pensamento de Pedrosa; a arte informal, aos seus olhos, exprimia uma atitude de desilusão e desespero em face da complexidade do mundo. A desconfiança ou desprezo em relação à disciplina e à técnica por parte dos artistas abstratos líricos traía uma postura individualista que, escreveu Pedrosa, se exprimia “nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou não-aleatórios”. Além disso, ele estimava que a arte concreta brasileira representava uma “corrente de resistência autóctone ao gosto internacional”, que ele identificava ao tachismo...⁵⁵⁰

Assim, o grupo neoconcreto pode ser visto de certa forma como uma resposta do construtivismo carioca a esses embates travados entre 1957 e 1959. Surgido em 1959, o grupo neoconcreto divergia do grupo concreto paulista, ainda ligado a Max Bill, buscando introduzir elementos lúdicos e simbólicos e revalorizar a ideia de experimentação artística. Aos poucos, eles passam a questionar o estatuto da obra de arte e o papel do artista, de modo a abolir as distâncias para com o espectador.⁵⁵¹ Para Morethy Couto:

A cisão entre os grupos de artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro e a consequente eclosão do movimento neoconcreto, assim como o relativo sucesso da arte dita tachista nas bienais de São Paulo de 1957 e 1959, inauguraram uma nova etapa no debate em torno da arte abstrata, introduzindo a controvérsia sobre a exemplaridade da arte concreta e sua pertinência para a sociedade brasileira.⁵⁵²

⁵⁴⁹ COUTO, M. F. M. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, nov. 2000, pp. 203-213.

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² Ibidem, p. 207.

Para a autora, Gullar e Pedrosa estabelecem continuidades entre arte concreta e neoconcreta com o intuito de construir uma narrativa de autonomia da arte brasileira para assegurar-lhe uma posição de concorrência em relação às produções europeias. Esse processo poderia prejudicado pela penetração de correntes gestuais, que vinham sendo promovidas rapidamente pelas galerias de arte de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em oposição a elas, simplificavam sob o rótulo de tachismo experiências diversas de artistas que nunca se organizaram de fato em escolas ou grupos e as condenavam por seu caráter “narcísico” e “individualista”⁵⁵³.

Diante da falta de aparatos críticos para a compreensão de produções surrealistas, dos vários embates travados na década de 1950 – figuração x abstração, construtivismo x informalismo, concretos x neoconcretos -- e do interesse de críticos de projeção em construir uma arte nacional autônoma capaz de se legitimar no contexto internacional, a produção de Maria Martins é recebida com silêncio e hostilidade por parte da crítica brasileira. Suas obras são analisadas e julgadas na maior parte do tempo por meio de parâmetros que lhe são estranhos e exógenos, tais como o do modernismo classicizante, o do vitalismo e o do construtivismo. Quando compreendida, é inserida na vertente surrealista, que contava com projeção muito restrita em um contexto em que a materialidade e a técnica eram muito valorizadas. Ao mesmo tempo, suas experimentações com novos materiais e a aproximação de algumas de suas obras com o informe e com a gestualidade praticamente não são notadas pela crítica.

Como afirma Nuria Peist⁵⁵⁴, o fato de um artista ter uma recepção crítica silenciosa ou hostil não impossibilita o seu reconhecimento no primeiro momento nem sua passagem para as páginas da história. Fundamental para alcançar esse segundo momento é articular redes, de modo a tornar-se visível e presente entre os agentes de importância que circulam no mundo da arte. Contrabalançando a recepção crítica negativa, Maria Martins consolida-se na década de 1950, como intermediária cultural de relevância, atuando como colecionista, auxiliando na aquisição de obras por parte de mecenas de destaque, promovendo eventos culturais e integrando o conselho administrativo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi essa mesma estratégia que fez com que Marcel Duchamp, amante da artista durante a década de 1940, entrasse posteriormente

⁵⁵³COUTO, M. F. M. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, nov. 2000, pp. 203-213.

⁵⁵⁴PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

para a história. Ele investiu fortemente na construção de sua figura como intermediário. Para tanto, organizou e montou exposições, adquiriu e promoveu obras de seus amigos.⁵⁵⁵ A crítica pouco lhe importava:

Não guardo nenhum ressentimento dos críticos... A crítica contra a arte moderna é a natural consequência da liberdade dada ao Artista para expressar seu ponto de vista individual. Mais ainda, considero o barômetro da oposição a um artista uma sadia indicação da profundidade de sua expressão individual. Quanto mais hostil a crítica, mais encorajado o artista deve se sentir.⁵⁵⁶

Compactuando com a visão do parceiro, Maria Martins reproduz essas palavras de Duchamp no catálogo de suas exposições individuais de 1951 e 1956.

Em um meio cultural que tentava se consolidar, institucionalizar e travar diálogos internacionais, Maria Martins era detentora de um *habitus*⁵⁵⁷ e de uma posição social que lhe permitia transitar com facilidade e conquistar prestígio tanto nos círculos diplomáticos quanto artísticos. Elo de uma rede internacional bem articulada, ela foi capaz de auxiliar as instituições e atores brasileiros a se projetarem no exterior, como veremos a seguir.

3.4. Cruzando fronteiras: uma intermediária cultural

Embora Maria Martins tenha optado por separar sua identidade de artista da de embaixatriz, como uma estratégia para a construção de sua carreira, ela conciliava redes políticas e artísticas nacionais e internacionais para organizar e promover atividades culturais e acabou se tornando uma intermediária cultural. O objetivo deste item é refletir sobre essa atuação de Maria Martins, que se mostrou crucial para seu reconhecimento e legitimação, mas foi negligenciada pela bibliografia. Pretendemos lançar luzes a três aspectos de suas atividades de intermediação: o colecionismo, sua atuação no MAM do Rio de Janeiro e seu papel na organização de eventos culturais, em particular nos bastidores da II Bienal de São Paulo. Buscamos atentar também para as relações de

⁵⁵⁵ PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madri: Abada Editores, 2012.

⁵⁵⁶ DUCHAMP, Marcel. In: MUSEU DE ARTE MODERNA. **Maria** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, maio de 1956.

⁵⁵⁷ Utilizamos aqui a noção de *habitus* elaborada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que pode ser definida como os comportamentos e práticas incorporados consciente ou inconscientemente por meio dos processos de socialização.

amizade de Maria Martins com outras mulheres de seu círculo de sociabilidade⁵⁵⁸ que também gozavam de posições importantes no sistema das artes nacional ou internacional, como a mecenas Yolanda Penteado (1903-1983), Niomar Muniz Sodré (1916-2003), presidente do jornal *Correio da Manhã* e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Marie Cuttoli (1879-1973), parceira da galeria Jeanne Bucher e principal mecenas da tapeçaria moderna na França. Nosso intento é destacar o papel das mulheres de elite no processo de construção de coleções e instituições culturais voltadas para a arte moderna no Brasil e nas articulações de redes artísticas internacionais, tema ainda pouco explorado, no qual o protagonismo é atribuído quase que exclusivamente aos homens. Ao mesmo tempo, apontamos a necessidade de pesquisar mais sobre a trajetória dessas mulheres e suas relações, sobretudo no caso de Niomar Muniz Sodré.

As fontes mobilizadas neste item são a correspondência encontrada nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, biografias e artigos de jornais. Em termos teóricos, nos fundamentamos na noção de “mundo da arte” do sociólogo Howard Becker e nos estudos franceses e anglo-saxões sobre intermediários culturais. Na visão de Becker⁵⁵⁹, o “mundo da arte” consiste em uma rede de pessoas em atividades de cooperação, organizada por meio de conhecimentos compartilhados e convenções a respeito de como produzir trabalhos artísticos. Ao enfatizar as formas de organização social da produção artística, o autor propõe que a arte é um trabalho coletivo. Para ele, a sociologia da arte deve reconstituir essa rede de produtores, buscando compreender como é coordenada essa atividade e entender as tomadas de decisão dos agentes como um processo contínuo que impacta o resultado final. Assim, as obras de arte não seriam fruto de ações individuais, mas produtos compartilhados por todas as pessoas que cooperam no “mundo da arte” para dar existência a esses trabalhos⁵⁶⁰. Com base nesse marco teórico, podemos pensar que, para existirem, as obras de arte demandam tanto redes de agentes de produção quanto de circulação e exibição. Tornar visível a produção artística envolve a cooperação entre diversos agentes do mundo da arte, artefatos e público. Assim, os intermediários culturais possuem papel

⁵⁵⁸ Ao olhar para as amigas das intermediárias, nos inspiramos no livro *The Militant Muse. Love, War and the Women of Surrealism*, de Whitney Chadwick. A autora se propõe a escrever a história das amigas femininas e o papel delas em um momento de mudança na vida das artistas seja como surrealistas ou como mulheres. Para a autora, além de redefinirem a vida delas como artistas, elas renegociam o significado da amizade feminina num contexto de ativismo político, guerra e surrealismo. Cf. CHADWICK, W. **The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism**. London: Thames & Hudson, 2017.

⁵⁵⁹ BECKER, H. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.

⁵⁶⁰ Ibidem.

central nesse sistema e têm chamado cada vez mais a atenção dos sociólogos da cultura. Eles podem ser definidos como o conjunto de indivíduos e de organizações que atuam entre a criação artística e a consumação pelo público, desempenhando papel central no processo de reconhecimento dos artistas. De modo mais amplo, eles atuam nos processos de construção e conversão de capital simbólico, visando criar ou desenvolver valor simbólico e comercial, de modo a promover tanto o artista, como a si próprio ⁵⁶¹

Nuria Peist⁵⁶² demonstra que atividades de intermediação podem auxiliar alguns artistas a atingir o reconhecimento a longo prazo. Nesse sentido, a trajetória de Marcel Duchamp é emblemática. Segundo Peist, o artista configura-se como o herdeiro que não quis herdar. Os Duchamp eram uma família abastada, de profundo refinamento intelectual. Os pais incentivavam a carreira artística – os três filhos homens iniciaram os estudos em arte assim que terminaram o colégio. Marcel Duchamp poderia facilmente triunfar no meio artístico, mas adiou esse reconhecimento, demonstrando desinteresse pelo aspecto material. Em muitos momentos, preferiu dedicar-se a atividades de mediação das obras de seus amigos. Buscou promover as obras de vários artistas e conseguir benefícios econômicos com isso, como demonstra Peist⁵⁶³ ao analisar o papel central que Duchamp teve na valorização da obra de Brancusi e em seu processo de consagração. Nuria Peist chega a afirmar que:

... Duchamp se promocionó a sí mismo, más que a través de sus pinturas y objetos, a partir de su propia persona. Dotado, como ya hemos visto, de la facilidad de moverse con comodidad dentro del ambiente artístico más selecto de la vanguardia, nunca dejó de participar en las reuniones de grandes coleccionistas y amantes del arte. Su simpatía y conocimientos lo transformaron en un personaje deseado por los mecenas y comerciantes del arte de su época. Los coleccionistas como los Arensberg o Quinn, los marchantes como Brummer o Peggy Guggenheim y la promotora del arte Catherine Dreier, solicitaron sus servicios como especialista en el momento de hacer las adquisiciones, organizar las exposiciones o, incluso, como en el caso de Dreier, asumir la presidencia de una asociación dedicada a la exposición, venta y promoción del arte moderno, *Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art*.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Cf. LIZE, W.; NAUDIER, D.; SOFIO, S. (orgs.). Introduction. In : _____, **Les stratégies de la notoriété**. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris: Archives Contemporaines, 2014.

⁵⁶² PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madri: Abada Editores, 2012.

⁵⁶³ Ibidem.

⁵⁶⁴ ibidem

Duchamp também auxiliou na promoção de Maria Martins, como percebe-se nos trechos citados abaixo das cartas enviadas por ele à escultora brasileira:

Bien reçu ton croquis du totem de l'amour: Comme titre je te propose: AMOUR POUR COMBIEN D'AUTANT MIEUX.

Trouvé cela sans aucune intention de sens objectif; mais la combinaison des adverbes amène je crois à des sens ténus -- Se cela ne te plait pas j'en chercherai d'autres. Il me semble difficile de dire: Totem de l'amour c'est plutôt un sous titre qu'un Titre. -- Pour Skira o.k. mais demande lui de faire photographier la chose chez toi; j'ai toujours peur que des petites choses comme ça se "perdent" -- Aussi demande lui une vingtaine d'épreuves pour toi et pour moi. -- L'as tu décadrée pour voir s'il y a quelque chose d'écrit derrière. (...)⁵⁶⁵

(...) j'ai été chez Budworth cet après midi et j'ai vu la caisse qu'ils ont faite pour l'ombre = très belle très soignée -- o.k. -- J'ai repris l'adresse du transporteur de Long Island pour lui téléphoner de prendre l'impossible chez Spring et l'apporter chez Bud. Mais veux tu avoir la gentillesse d'écrire un mot à Spring pour lui dire de laisser partir l'impossible quand le transporteur se présentera (peut-être Vendredi, à partir de Vendredi) Veux tu aussi m'envoyer 2 photos de l'impossible pour la douane aussi tôt que tu le pourras. Il est probable maintenant que le gros morceau de l'expo va être mis au bateau à la fin de ce mois. (...)⁵⁶⁶

Reçu ta lettre datée du 16, avec la bonne nouvelle que l'expo a un monde fou que tu as vendu et que tu vas encore vendre.

Depuis si longtemps j'attends une lettre de toi avec ce genre de nouvelles: de nouvelles de ton toi vrai, qui a travaillé qui, malgré tous les obstacles, a pu faire assez pour une expo, réussie.⁵⁶⁷

Como denota o primeiro trecho, Maria Martins envia a Duchamp fotos de suas obras e lhe pede sugestões de títulos. Duchamp acompanha a produção de Maria a distância, sempre solicitando fotos de seus trabalhos e de suas exposições. Ele também aciona sua rede de contatos, auxiliando a artista a realizar exposições e, como revela o segundo trecho, até mesmo se encarrega do envio de obras de Maria Martins dos Estados Unidos para a exposição a ser realizada na França, provavelmente *Les Statues Magiques de Maria*⁵⁶⁸. No último trecho, Duchamp trata do sucesso da exposição, demonstrando

⁵⁶⁵ Trecho da carta de Marcel Duchamp a Maria Martins de 6 de maio de 1949. In: In: TAYLOR, M. R. e LINS, A. (editores). **Marcel Duchamp: Étant donnés**. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art/New Haven: Yale University Press, 2009. Este livro não se encontra nas bibliotecas da cidade de São Paulo. Tivemos a oportunidade de fotografar as cartas que ele reproduz na Biblioteca Kandinsky, em Paris.

⁵⁶⁶ Trecho da carta de Marcel Duchamp a Maria Martins de novembro ou dezembro de 1948. In: TAYLOR, Michael R. e LINS, A. (ed.). **Marcel Duchamp: Étant donnés**. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art/New Haven: Yale University Press, 2009.

⁵⁶⁷ Trecho da carta de Marcel Duchamp a Maria Martins de 24 de maio de 1949. Ibidem.

⁵⁶⁸ Embora haja divergência na data – a bibliografia afirma que essa exposição foi realizada em 1948, informação baseada possivelmente no catálogo da exposição, impresso nesse ano, enquanto as cartas de Duchamp apontam que a inauguração da referida mostra ocorreu apenas em abril de 1949 –, deve tratar-se de um mesmo evento. O catálogo teria sido produzido meses antes.

contentamento pelos esforços bem-sucedidos, que resultaram em vendas de obras⁵⁶⁹. Nas cartas de Duchamp enviadas à escultora, ele se refere a Maria algumas vezes como musa inspiradora e objeto de desejo, mas também deixa emergir a parceria artística de ambos, que envolvia trocas de impressões e de informações sobre o meio cultural francês e novaiorquino e discussões a respeito de obras de arte que estavam realizando. Duchamp surge como mentor e propulsor da carreira da artista, incentivando-a a conquistar reconhecimento, seja com conselhos, acionando contatos, seja auxiliando-a na organização de exposições⁵⁷⁰. Vemos assim, que mais do que amantes, Marcel Duchamp foi para Maria Martins um intermediário importante no processo de construção de reconhecimento na década de 1940.

No Brasil, durante a década de 1950, já nutrindo de prestígio conquistado graças a sua inserção em redes políticas e artísticas norte-americanas e francesas é a própria Maria Martins que se posiciona como intermediária, relacionando-se com vários agentes, tornando-se útil para diversos empreendimentos culturais, colecionando, impulsionando jovens artistas e auxiliando colecionadores. Ainda não há pesquisas sobre o papel de Maria Martins como colecionadora, em grande parte devido ao fato de, após a sua morte, a família ter vendido sua coleção para museus e colecionistas de diversos países⁵⁷¹. No entanto, tudo indica que se tratava de uma coleção de grande importância. Lewin Willy, ao observar a coleção de Maria Martins em junho de 1950, afirma: “Estamos diante de um autêntico museu privado de arte moderna”.⁵⁷² Ele menciona que, no living do apartamento da artista, figuravam obras de Picasso, Matisse, Renoir, Modigliani, Georges Rouault, Magritte, Marcel Duchamp, Juan Miró, Degas, Foujita, Léger, além de um móvel de Alexander Calder. “Mas, no aposento ao lado, nos impregnamos de outra magia: máscaras da África, da Nova Guiné, do Tahiti, totens do Alaska”.⁵⁷³ O olhar de Willy para a coleção de Maria Martins visava destacar as peças de arte moderna europeias e norte-americanas e as de “arte primitiva”, que ao seu ver eram as duas grandes referências para a criação artística da escultora. Algumas das obras de sua coleção foram reproduzidas no jornal *Correio da Manhã*, em 28 de novembro de 1954.

⁵⁶⁹ Maria Martins consegue vender consideravelmente sua produção no mercado norte-americano e europeu durante a década de 1940. No entanto, não foi possível mensurar quanto essas vendas geraram ou não um reconhecimento de mercado da artista. Uma pesquisa sobre a inserção de Maria Martins no mercado da arte norte-americano, francês e brasileiro ainda está por ser feita.

⁵⁷⁰ Cf. TAYLOR, M. R. e LINS, A. (ed.) **Marcel Duchamp**: Étant donnés. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art/New Haven: Yale University Press, 2009

⁵⁷¹ Cf. RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

⁵⁷² LEWIN, W. Uma escultora brasileira. **Jornal das Letras**. Rio de Janeiro, junho 1950, p. 12.

⁵⁷³ Ibidem.

Figura 3.48. (à direita) Jayme Maurício entrevistando Marie Cuttoli, ao lado de uma escultura de Pablo Picasso e ao fundo uma tela de Fernand Léger⁵⁷⁴.

Figura 3.49. (à esquerda) Maria Martins e Marie Cuttoli conversam. Ao fundo a tela *Nu em Pé* de Henri Matisse, 1907⁵⁷⁵

Figura 3.50. Marie Cuttoli e Maria Martins, com uma escultura de cerâmica de Picasso entre elas. Ao fundo, uma tela de Fernand Léger e máscaras.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Fonte: LEWIN, W. Uma escultora brasileira. **Jornal das Letras**. Rio de Janeiro, junho 1950, p. 12.

⁵⁷⁵ Fonte: MAURICIO, J. Encontro com Marie Cuttoli. Seção Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1954, p. 20.

⁵⁷⁶ Fonte: Ibidem.

Maria Martins não só mantinha sua coleção particular como adquiria obras de amigos para posteriormente doar a museus. O caso mais comentado pela bibliografia é o da obra *Broadway Boogie Woogie*, de Mondrian. Maria Martins e Mondrian haviam exposto na mesma ocasião na Valentine Gallery, em Nova York, em 1943. Como o pintor não vendera nenhum quadro, a escultora comprou *Broadway Boogie Woogie*, vindo a doá-la mais tarde para o MoMA. Ela também apresentava artistas brasileiros a colecionadores estrangeiros, como pode-se notar na entrevista de Jayme Maurício com Marie Cuttoli:

Marie Cuttoli se entusiasma conta-nos do encontro que terá em breve na França com a sra. Madeleine Ribeiro Colaço. Pensa que para certas exigências da moderna tapeçaria “o ponto brasileiro” apresenta soluções imprevistas... Não seria impossível que assim surgisse a execução no Brasil, de cartões de nomes mundiais...

– Marie leva também “cartons” de artistas brasileiros – explica Maria Martins. – A tapeçaria que fará, por exemplo, com cartão de Di, tem cerca de 18 metros. Aliás conto com você para fazermos uma visita a “ateliers” de artistas do Rio. Organize um roteiro. Na quarta-feira vamos vê-los.

Marie Cuttoli explica que Maria também fez um belo cartão que ela transformará em tapeçaria. E fala do número escasso de exposições brasileiras na Europa, onde poucos artistas são conhecidos, como Portinari, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Maria Martins, alguns mais.⁵⁷⁷

Além de mecenas da tapeçaria moderna, Cuttoli era esposa do colecionador de arte Paul Cuttoli, amigo próximo do também colecionador Paul Guillaume, e fundadora do Musée de Antibes. Constituiu uma potente coleção cubista, doada em 1969 para o Musée d’Art Moderne de Paris. Em novembro de 1954, quando era membro do comitê de arte francês, ela fez uma viagem pelo Brasil, visitando São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Nesta última cidade, hospedou-se na casa da amiga Maria Martins, que, como vemos no trecho, lhe apresenta artistas locais.

Maria Martins também fazia a intermediação entre colecionadores brasileiros e artistas estrangeiros. Um exemplo é o caso das aquisições das obras *Mademoiselle Pogany* e *Muse Endormis*, de Constantin Brancusi. Em crônica para o jornal *Correio da Manhã*, a escultora conta que conheceu Brancusi por intermédio de Joseph Brummer, *marchand* do artista, em uma visita a Paris em 1938, período em que residia em Bruxelas. Ele levou-a ao ateliê de Brancusi, no Impasse de Maine, o que a impactou profundamente

⁵⁷⁷ MAURICIO, J. Encontro com Marie Cuttoli. Seção Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1954, p. 20.

e deu início a uma grande amizade entre os dois. Em 1951, já “velha amiga” do escultor, Maria convidou Niomar Muniz Sodré⁵⁷⁸ para ir com ela ao ateliê do artista e conhecê-lo. Sobre esse encontro Maria Martins relata:

(...) De saída, Niomar, com seu entusiasmo vibrante, encantou o artista e, por êle, encantou-se. Conversamos muito, Niomar contou-lhe de seu sonho: a realização do Museu de Arte Moderna, no Rio, então apenas em um início difícil. Bebemos o inevitável champanha doce e morno, que gostava de oferecer aos amigos mais caros. Esvaziávamos os copos, que procurávamos esconder para mais rapidamente nos livrarmos daquele horror, e lá vinha Brancusi a enchê-los de novo, suplício terrível só aceito pelo fascínio da companhia. Nesse tempo, Brancusi não suportava a idéia de ver partir qualquer de suas obras e delas se separar. Niomar sabe querer, sabe convencer, sabe dominar e – com espanto meu, que o havia assistido, poucos dias antes, recusar quase grosseiramente uma escultura a outro amigo meu, Frua de Angel, um dos maiores colecionadores de arte moderna da Itália – vi-o deixar sorrindo que Niomar escolhesse a peça que desejasse para seu novo Museu. Conseguir que lhe desse o preço foi outra batalha. Enfim, depois de muitas horas e de muito champanha quente, saímos para voltar nos dias seguintes, em busca da peça ambicionada.

(...)

Mas Niomar saiu triunfante, levando o retrato de Mademoiselle Pogany, de 1920, uma das obras mais importantes do artista, porque das primeiras realizadas após a transformação de seu estilo com a simplificação das linhas. Hoje esta peça magnífica encontra-se incorporada ao acervo do Museu de Arte Moderna, graças à pertinácia de Niomar.⁵⁷⁹

Maria conta ainda que, em visita anterior, levava ao ateliê do escultor Yolanda Penteado, que tinha adquirido para sua coleção as obras *Cabeça de Criança Adormecida* e *Adão e Eva*. A parceria entre Maria Martins e as duas mecenas vai muito além dessa mediação para adquirir as obras de Brancusi. Maria auxiliou Niomar no projeto de construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).

⁵⁷⁸ Niomar Muniz Sodré Bittencourt (1916-2003) nasceu em Salvador. Era filha de Antônio Muniz Sodré de Aragão, advogado, professor de direito penal e jornalista, que, assim como o pai de Maria Martins, seguiu carreira política, tendo sido deputado estadual de 1909 a 1912, deputado federal de 1912 a 1920 e senador de 1920 a 1926 pelo Partido Republicano Democrático (PRD) da Bahia. Niomar fez seus estudos nos colégios Sacré Coeur e Sion, no Rio de Janeiro, e escrevia novelas, contos e crônicas. Casou-se aos 17 anos e teve um filho. Separou-se aos 24 e passou a trabalhar na redação do *Correio da Manhã*, casando-se novamente com o dono do jornal, Paulo Bittencourt. Ela exerceu vários cargos no MAM: foi diretora executiva durante dez anos, presidente de honra, membro do conselho deliberativo, do comitê internacional e dos comitês de exposição, aquisição e doação no Brasil e no exterior. Com a morte do marido, em 1963, tornou-se proprietária e diretora do *Correio da Manhã*.

⁵⁷⁹ MARTINS, M. Poeira da Vida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1967. In: STIGGER, V. **Maria Martins: metamorfoses**. São Paulo: MAM, 2013, pp. 211-212 (catálogo).

Figura 3.51. Maria Martins acompanhando as obras de construção do MAM do Rio de Janeiro, 1948. Arquivo CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

Em 1947, Maria Martins escreve a André Breton apresentando Niomar Muniz Sodré e Paulo Bittencourt. Ela solicita que ele auxilie o casal a contatar artistas jovens de interesse em Paris, uma vez que eles desejavam fundar um museu de arte moderna no Rio de Janeiro.⁵⁸⁰ Em 1951, Niomar Muniz Sodré torna-se presidente do museu atuando ativamente para sua consolidação. Como integrante do conselho deliberativo do museu, Maria também teve participação no processo de aquisição de obras. A bibliografia aponta que ela ficou encarregada de escolher as obras surrealistas da coleção. Embora não tenhamos encontrado nenhum documento que confirme tal afirmação, o inventário de obras do museu aponta que algumas peças foram doadas pelo casal Martins: *O Impossível* e *Oitavo Veu*, de Maria Martins, e o *Retrato de Antonin Artaud*, de Jean Dubuffet, doadas por ela em 1952; e as esculturas *Pastorale* (1940) e *Enlèvement de l'Europe* (1942), de Jacques Lipchitz, doadas por Carlos Martins em 23 de maio de 1956.

Mas, é ao examinar a atuação de Maria Martins na organização de eventos que se pode compreender melhor seu papel como articuladora de redes políticas, de artistas e de instituições culturais nacionais e internacionais é examinar sua atuação na organização de eventos. Desde o período em que foi embaixatriz nos Estados Unidos, ela procurava

⁵⁸⁰Carta de Maria Martins à André Breton, 1947. Referência BRT C Sup 579. Fundo André Breton, pertencente à Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Agradecemos à Nora Lobo a autorização para a consulta dessas cartas.

articular eventos, visando promover internacionalmente a arte brasileira, como demonstram suas cartas para o ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema:

Washington, 5 de março de 1940.

Meu caro Ministro,

Tendo a mais alta conta seu interesse pelos assuntos que dizem respeito à arte e cultura do Brasil, venho solicitar sua atenção para uma matéria que julgo digna de receber seu decidido apoio.

Dia a dia vae notando nos Estados Unidos um maior interesse pelo conhecimento da arte brasileira, dos nossos pintores, escultores, literatos, pelos nossos livros etc. Portinari, por exemplo, é um nome que desperta grande curiosidade e que deveria vir aqui fazer uma exposição.

Tive oportunidade de sugerir a diversos meios artísticos de New York a ideia de uma exposição brasileira a ser levada a efeito ali e em outros centros americanos. A ideia encontrou a melhor aceitação e será uma ótima propaganda para o Brasil. Nessas condições venho lhe consultar se estaria disposto a me auxiliar nesse empreendimento.

Nos entendimentos que tive em New York e Washington havia igualmente lembrado que se realizasse no Brasil uma exposição de arte americana. A ideia foi acolhida com entusiasmo. Infelizmente, porém, o governo argentino ao ter dela conhecimento, por intermédio de seu embaixador, presente em um almoço aqui na embaixada onde se tratou do assunto, imediatamente convidou oficialmente, por intermédio do embaixador americano em Buenos Aires, prontificando-se a conceder todas as facilidades aos expoentes da arte americana. Assim vae-se realizar na América do Sul uma exposição americana começando em Buenos Aires. De retorno estão dispostos a parar no Rio desde que lhes oferecesse as mesmas facilidades.⁵⁸¹

Ao longo da carta, Maria também sonda o ministro a respeito da possibilidade de realizar também uma exposição do escultor norte-americano Paul Manship no Rio de Janeiro. Alguns meses depois, se realiza a primeira exposição individual de Portinari, que durante 1940 e 1941 é exibida em diversas cidades dos Estados Unidos. Quanto as exposições de arte brasileira nos Estados Unidos e as de Manship e de arte americana no Brasil, não temos informações se esses projetos realmente vingaram, as cartas denotam apenas que o ministro Capanema acolheu positivamente as sugestões e a iniciativa da escultora. De todo modo, vemos que já em 1940 Maria Martins tentava articular eventos de modo a mobilizar redes políticas e artísticas norte-americanas e brasileiras. É, no entanto, na análise de seu papel nos bastidores das duas primeiras edições da Bienal de São Paulo que iremos nos concentrar, uma vez que fica mais clara a capacidade da artista de mobilizar redes internacionais.

⁵⁸¹ Trecho de Carta de Maria Martins para Gustavo Capanema, 5 de março de 1940. Arquivo Gustavo Capanema, Cpdoc, Faculdade Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Disponível online: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GC/textual/correspondencia-entre-maria-martins-pereira-e-sousa-carlos-martins-pereira-e-sousa-e-gustavo-capanema-sobre-exposicao-de-artistas-plasticos-brasil>

As relações estabelecidas para orquestrar a participação das delegações de diversos países nas Bienais de São Paulo se davam principalmente por meio de embaixadas e consulados, mas também de museus, Ministério da Cultura e universidades. Eventos internacionais, como a Bienal de Veneza de 1952, abriam oportunidades para que os organizadores travassem contato com representantes das delegações. Para articular as negociações no exterior, eram enviados emissários prestigiados no circuito cultural brasileiro.

Tanto Yolanda Penteado quanto Maria Martins possuíam *habitus* incorporados e mantinham redes de contato que lhes permitiam atuar como mecenas, colecionadoras e organizadoras de eventos culturais. Oriunda da elite paulista, Yolanda Penteado nasce em 1903, na fazenda Empyreo, em Leme, interior de São Paulo. Assim como Maria Martins, muda-se para a capital do estado ainda na infância e é educada em colégios de elite: o Caetano de Campos e o interno Des Oiseaux, adquirindo fluência em francês. Sobrinha de Olivia Guedes Penteado, uma das mais importantes colecionadoras de arte moderna de São Paulo, convive com os principais artistas da primeira geração modernista e com patrocinadores da arte moderna, como o senador Freitas Valle. Casa-se em 1921 com o primo Jayme da Silva Telles, que se dedicava a atividades cafeeiras, em particular de exportação. Juntos realizam diversas viagens à Europa. Separam-se em 1934. Yolanda então assume a fazenda do pai, investindo em algodão e no bicho-da-seda, o que a leva a conhecer o empresário italiano Francisco Matarazzo Sobrinho, com quem se casa em 1946. Juntos levam a cabo projetos fundamentais para o desenvolvimento das artes paulistas: constituem uma coleção, fundam o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eles também participam de iniciativas culturais como a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e do Teatro Brasileiro de Comédia, geridos em sociedade com Franco Zampari.⁵⁸²

A trajetória deles facilitava o acesso aos círculos de empresários, políticos e diplomatas, artistas e críticos ligados à arte moderna. Diante das dificuldades de conseguir respostas das delegações estrangeiras para a adesão às Bienais, Francisco Matarazzo Sobrinho e Arturo Profili, secretário-geral da Bienal, acionam vários agentes do mundo artístico para viajar e contatar pessoalmente embaixadas, personalidades e instituições de outros países, como os críticos Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa, Paulo

⁵⁸² MANTOAN, J. M. **Yolanda Penteado**: gestão dedicada à arte moderna. Tese (doutorado em artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Carneiro, representante do Brasil na Unesco, Yolanda Penteado e Maria Martins, viabilizando assim a realização do evento.

No caso da I Bienal de São Paulo, encontramos poucos documentos que tratam da atuação de Maria Martins na organização do evento, o que aponta que as articulações devem ter se dado no âmbito pessoal. Em carta de 24 de fevereiro de 1951 Francisco Matarazzo Sobrinho pede à Maria Martins auxílio para a obtenção da resposta oficial do presidente Getúlio Vargas ao convite para que ele fosse o presidente de honra da Bienal de São Paulo. Ciccilo acreditava que isso traria prestígio à Bienal no exterior e atrairia patrocinadores para o prêmio. Ele também menciona ter recebido carta de Yolanda Penteado, de Roma, pedindo que Maria insistisse com Frua de Angelis, colecionador italiano amigo da escultora, para que ele enviasse parte de sua coleção para a Bienal. Ressalta que o caso italiano era trágico: ou os empresários ajudavam o governo italiano ou não seria possível para o país enviar delegação. No entanto, a bibliografia⁵⁸³ aponta que Yolanda Penteado e Maria Martins viajaram para vários países da Europa convidando artistas e articulando contatos. Contaram com o apoio de Getúlio Vargas, que enviou telegramas às embaixadas brasileiras solicitando que proporcionassem infraestrutura e apoio à iniciativa da Bienal. Yolanda viajou à França, Itália, Bélgica, Holanda e Inglaterra para conseguir a adesão dos países, valendo-se da estrutura do corpo diplomático brasileiro.⁵⁸⁴

No caso da II Bienal, as cartas e telegramas provenientes do Fundo Bienal de São Paulo permitem analisar as articulações que Maria Martins realiza em suas viagens a Paris, Estados Unidos, Canadá, Cuba, México e Guatemala, entre dezembro de 1952 e abril de 1953, sempre informando Francisco Matarazzo Sobrinho de seus avanços. A II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo aconteceu entre dezembro de 1953 e fevereiro de 1954. Instalada nos Pavilhões dos Estados e das Nações, no Parque Ibirapuera, construídos por Oscar Niemeyer com o intuito de abrigá-la, ocupou uma extensão de 28.000 metros quadrados. Integrava as comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, que tinham como presidente Francisco Matarazzo

⁵⁸³ Cf. CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004 e MANTOAN, J. M. **Yolanda Penteado: gestão dedicada à arte moderna**. Tese (doutorado em artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁵⁸⁴ Sobre o papel de Yolanda Penteado e Maria Martins na organização da I Bienal de São Paulo, ver também: SILVA, M. L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo**. 2020. 225f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: doi:10.11606/D.93.2020.tde-14082020-185141. Acesso em 30 ago. 2020.

Sobrinho⁵⁸⁵. O evento alcançou grande visibilidade na imprensa por comportar uma sala dedicada a Pablo Picasso, com 74 obras do pintor, entre elas *Guernica*, e por ter atraído 198 mil pessoas, número recorde de público⁵⁸⁶. Tendo Sérgio Milliet, como diretor artístico, essa edição entrou para a história das Bienais de São Paulo como a mais importante.⁵⁸⁷

As negociações com as representações de outros países demonstram que a II Bienal tinha uma diretriz precisa de construir, por meio do evento, uma narrativa particular da história da arte moderna, procurando, por um lado, impedir a participação da “arte acadêmica”⁵⁸⁸, e, por outro, incentivar determinados países a apresentar salas especiais voltadas para um movimento ou artista específico de renome. Assim, a Alemanha dedicou uma sala especial a Paul Klee; a Áustria, a Kokoschka; a Bélgica, a James Ensor; a Holanda, a Piet Mondrian e ao movimento “De Stijl”; o México, a Tamayo; a Inglaterra, a Henry Moore; os Estados Unidos, a Calder; a Suíça, a Ferdinand Hodler; e a Noruega, a Edvard Munch. À Espanha, foram sugeridos trabalhos de Miró e Dalí, mas a solicitação não foi atendida. A França enviou quatro salas especiais, dedicadas a Pablo Picasso, Henri Laurens, Germaine Richier e a quarta ao cubismo – incluindo obras de Georges Braque, Juan Gris, Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, André Lhote, Albert Gleizes, Fernand Léger, Sonia e Robert Delaunay. Já a Itália promoveu uma mostra dedicada ao futurismo com trabalhos de Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Giacomo Balla, Luigi Russolo e Gino Severini⁵⁸⁹. A solicitação de salas especiais às delegações fazia parte do plano curatorial de Sérgio Milliet:

(...) Submetemos à sua apreciação um novo plano, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais, a súplica de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento

⁵⁸⁵ Francisco Matarazzo Sobrinho afastou-se da presidência do Museu de Arte Moderna de São Paulo para comandar os festejos do IV Centenário, e Ruy Bloem ocupou seu lugar temporariamente.

⁵⁸⁶ AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

⁵⁸⁷ “Quase cinquenta anos se passaram e a II Bienal de São Paulo foi se confirmando como a mais importante mostra de arte moderna realizada no mundo em todos os tempos. O espantoso elenco de artistas aliado à envergadura do evento foi obra de uma convergência especialmente favorável de fatores, algo impensável no mundo de hoje, em que as condições para transporte, segurança e exibição das obras são cada vez mais restritivas e os valores de seguro, sobretudo depois que O Retrato do Dr. Gachet, de Van Gogh, ultrapassou a cifra de 80 milhões de dólares, incalculáveis.” FARIAS, A. (org.). **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 80.

⁵⁸⁸ No relatório sobre os contatos da Bienal, de janeiro de 1953, Arturo Profili escreve sobre a possível participação da Grécia: “Está estudando a possibilidade de participar, mesmo limitadamente. Temos pedidos determinados artistas, notificando as nossas autoridades diplomáticas em Atenas. Isto a fim de evitar o envio de elementos acadêmicos”. Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo (AFBSP).

⁵⁸⁹ FARIAS, op. cit.

em que se havia realçado particularmente ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal⁵⁹⁰.

As II, III e IV Bienais, dirigidas por Milliet, eram pautadas por uma narrativa que pretendia traçar uma história da arte moderna baseada na evolução de estilos de modo didático, permitindo assim formar o gosto do público brasileiro, conforme afirma o crítico:

(...) Cumpre ainda observar que, em certames da natureza da Bienal, não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos. É um privilégio de que se beneficia o público brasileiro e que os organizadores da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se sentem orgulhosos em lhe haver proporcionado. Não será completo o panorama. Faltam os fauvistas, os dadaístas, os primitivistas e mais algumas sub-escolas interessantes. Tão variadas foram as soluções trazidas à arte nestes últimos cinquenta anos que não haveria organização capaz de colecioná-las todas, sem auxílios financeiros astronômicos. Entretanto, as grandes salas especializadas são aqui completadas pelas obras avulsas e o público sem maiores dificuldades encontrará no imenso mostruário da segunda Bienal exemplos perfeitos de todas as correntes estéticas. (...) ⁵⁹¹

A proposta de Milliet para as Bienais estava em consonância com seu projeto crítico. De acordo com Lisbeth Rebollo Gonçalves⁵⁹², havia grande preocupação do intelectual com a “formação e informação” do artista e do público. Para ele, a educação do gosto era um modo de abrir o interesse e a possibilidade de diálogo com a arte contemporânea. Segundo Milliet, a arte consistia em uma forma de expressão que não podia ser compreendida de um ponto de vista unilateral. Como linguagem universal, ela deveria, nas palavras do crítico, “ser um ponto de acesso à alma de outros povos”.

Os inúmeros esforços que resultaram na II Bienal de São Paulo se devem em grande parte ao entendimento das elites brasileiras, americanas e europeias de que a arte carregava promessas civilizatórias. A década de 1950 marca o surgimento de um mecenato até então incomum no contexto brasileiro – o dos empresários –, como resultado do desenvolvimento econômico pelo qual o país passava⁵⁹³. Participavam dessas iniciativas agentes bastante heterogêneos no que diz respeito à posição social.

⁵⁹⁰ MILLIET, S. Introdução. **Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953, p. XV.

⁵⁹¹ Ibidem, p. XVII.

⁵⁹² GONÇALVES, L. R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

⁵⁹³ Sobre a participação dos empresários e sua atuação na cena cultural de São Paulo ver: SOUZA, F. O. **N. Isai Leirner: homem de negócios, homem das artes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: doi:10.11606/D.31.2020.tde-09032020-103736. Acesso em: 1 set. 2020.

Provinham de diversos setores da elite paulista e carioca. Eram empresários industriais, das comunicações e do mercado financeiro, diplomatas, intelectuais, artistas, colecionadores e políticos. Essa configuração fez com que o empreendimento cultural privado mantivesse fortes relações com o poder público⁵⁹⁴. Levando em conta esse contexto institucional, é possível compreender como o perfil heterogêneo de Maria Martins – filha de influente político mineiro, ex-embaixatriz, escultora, escritora e colecionadora – e sua grande circulação internacional fizeram dela uma intermediária fundamental para a organização da II Bienal de São Paulo.

A escultora desembarcou em Paris no fim de dezembro de 1952 para encontrar Pablo Picasso e sondá-lo sobre a possibilidade de se apresentar em uma sala especial na II Bienal. Yolanda Penteadó já havia feito essa proposta ao pintor previamente.⁵⁹⁵ Em 28 de janeiro de 1953, a artista escreve de Paris a Francisco Matarazzo Sobrinho relatando seus progressos:

Meu caro Cicilo,

Conforme suas instruções, procurei ver em que pé andava a Exposição Retrospectiva de Pablo Picasso.

Picasso mostrou-se de acordo com a Exposição em questão, mas não quer se ocupar de organizar a mesma, tendo indicado Kahnweiler para isso. Este, por sua vez, impôs como condição que Jardot fosse incumbido de reunir as obras aqui, e de instalá-las no Brasil, independente da interferência oficial francesa. Jardot calculou que as despesas de encaixotamento e seguro importariam em cerca de um milhão e meio de francos, quantia essa que não inclui o preço de transporte nem as despesas de viagem e de estadia de Jardot no Brasil. Jardot fará, seguramente, a mais bela exposição retrospectiva de Picasso realizada até hoje.

Diante dessa situação fui ver Erlanger, a fim de perguntar-lhe se haveria alguma dificuldade em ir o Jardot apenas encarregado da Exposição Picasso. Respondeu-me ele que não via nenhum inconveniente nisso uma vez que fosse à custa da Bienal. Erlanger mostrou-se muito preocupado com a hipótese de que o Prêmio da Bienal significasse também a aquisição da obra premiada, objetando que tal medida impediria que fossem enviadas obras de valor, de coleções privadas, ou de galerias particulares. Pediu-me ele, insistentemente, que lhe escrevesse nesse sentido, por que do contrário acharia difícil uma participação à altura deste país. Disse-me mais, que a França só daria a Exposição do Cubismo terminando em 1913-14. Objetei-lhe que para nós essa exposição representava a parte essencial da Bienal, mas que era indispensável obtermos um exemplo da arte atual de Paris. Sobre esse ponto, respondeu-me que nada podia fazer, dependendo uma decisão a respeito, do Conde de Bourbon Busset, atual Diretor das Relações Culturais. Almocei com Busset na casa de Cuttoli. Depois de uma conversa demorada, prometeu-me que mandaria os expoentes

⁵⁹⁴ Cf. ARRUDA, M. A. do N. **Metrópole e Cultura**. São Paulo no Meio Século XX. São Paulo: EDUSP, 2015.

⁵⁹⁵ Cf. Carta de Arturo Profili para Paulo Mendes de Almeida de 31/12/1952, AFBSP.

dominantes atuais e aconselhou-me discutir o assunto com Dorival, que já está designado para Comissário e é o braço direito de Cassou no Museu de Arte Moderna. Busset reiterou, ainda uma vez, a objeção feita por Erlanger, referente ao Prêmio Bienal comportar a aquisição da obra premiada.

Estive, longamente, com Dorival; a Exposição do Cubismo a ser mandada ao Rio é de fato uma maravilha. Será aproximadamente a mesma a ser inaugurada em Paris na próxima semana, e que já visitei. Dorival já recebeu instruções de juntar a essa, a parte dos artistas vivos, atuais, uns dez ou doze, e mais ainda, dois escultores. Essa exposição será denominada “O Cubismo e sua influência”. (...) ⁵⁹⁶

O documento atesta a necessidade de negociar com diferentes agentes do mundo artístico, tais como artistas, colecionadores, curadores, representantes de instituições museais ou personalidades governamentais. Maria Martins contata dois mecenas ligados ao círculo de Picasso: Daniel Henry-Kahnweiler, um dos mais importantes comerciantes de arte franceses, e Marie Cuttoli. Para a curadoria das exposições, ela aciona historiadores da arte, como Maurice Jardot e Bernard Dorival, este último também *conservateur* do Musée d'Art Moderne de Paris. Ao mesmo tempo, para viabilizar a participação francesa, foram contatados agentes relacionados ao mundo político, como Jacques de Bourbon-Busset, diplomata francês, diretor-geral das relações culturais com o exterior entre 1952 e 1956. São também úteis as negociações com brasileiros que residiam em Paris. Paulo Carneiro, na época representante do Brasil na Unesco, foi encarregado de prosseguir com os encaminhamentos após a partida de Maria Martins.

A carta reflete tanto a necessidade de assegurar as diretrizes propostas pela organização da Bienal – obter uma mostra histórica sobre o cubismo e a participação de artistas contemporâneos de relevância – quanto a importância de rever premissas inicialmente concebidas pelo evento – os agentes contatados em Paris requisitavam que o grande prêmio não fosse de aquisição, o que posteriormente acabou sendo acatado. Nota-se ainda que o intermediário precisava ter conhecimento artístico apurado, capaz de avaliar se a exposição a ser enviada tinha real valor artístico. A “curadoria” era, portanto, uma tarefa conjunta. Cabia ao diretor artístico da Bienal dar a diretriz e aos comissários das delegações operacionalizá-la de acordo com os próprios critérios. Podia-se conceber uma exposição para o evento, como fez Maurice Jardot para a sala Picasso, ou até mesmo aproveitar uma exposição que estava sendo apresentada no país de origem, como era o caso da mostra sobre o cubismo.

⁵⁹⁶ Carta de Maria Martins a Francisco Matarazzo Sobrinho, 28/01/1953, AFBSP.

Em 29 de janeiro de 1953, Maria Martins deixa a França e segue para os Estados Unidos. Lá, como havia feito em território francês, articula uma ampla rede de contatos. No entanto, essas articulações se concentram na esfera da política. Em carta de 1º de março de 1953 a Francisco Matarazzo Sobrinho⁵⁹⁷, ela narra que, ao chegar a Washington, encontrou Maury Gurgel Valente, encarregado das comemorações do IV Centenário, bastante desorientado, uma vez que o embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Walter Moreira Salles, ainda não havia tomado conhecimento do assunto. Maria Martins então participa de encontros com o embaixador, funcionários da divisão brasileira e do Departamento Cultural de Estado Americano. Consegue a promessa de que a proposta de uma verba para financiar a representação oficial do país na Bienal passaria pelo Congresso norte-americano.

No que se refere aos contatos com o mundo da arte, tiveram papel central nas negociações o Museum of Modern Art – MoMA e, sobretudo, Nelson Rockefeller, presidente da instituição. As relações de Rockefeller com o Brasil remontam à década de 1940. Entre 1940 e 1945, ele assumiu o escritório de Coordenação para Assuntos Interamericanos (CIAA) com o objetivo de desenvolver relações culturais e comerciais entre os países da América. O órgão financiou exposições de arte, publicações, filmes e programas de rádio. Foram feitas parcerias diretas com o MoMA para a realização de mostras itinerantes na América Latina. Após seu afastamento, Rockefeller veio ao Brasil, em 1946, com o intuito de fazer contatos para viabilizar relações no âmbito da cultura e da economia. Vale lembrar que tanto o MoMA quanto Rockefeller buscaram incentivar iniciativas culturais paulistas de construção de museus de arte moderna na década de 1940 doando obras ou correspondendo-se com figuras de importância no sistema artístico paulista, como Sérgio Milliet, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello ou mesmo Francisco Matarazzo Sobrinho.⁵⁹⁸ A relação de amizade entre Maria Martins e o casal Rockefeller também remonta à década de 1940, quando ela era embaixatriz do Brasil nos Estados Unidos. A correspondência trocada a respeito da II Bienal mostra que Nelson Rockefeller deu ordens ao MoMA para facilitar os trâmites em relação ao evento. Ele e a esposa

⁵⁹⁷ Carta de Maria Martins a Francisco Matarazzo Sobrinho, 1/03/1953, AFBSP.

⁵⁹⁸ Sobre o papel de Nelson Rockefeller e o MoMA de Nova York na constituição dos museus de arte moderna no Brasil na década de 1940, ver: FABRIS, A. “Um fogo de palha aceso”: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008; GUILBAULT, S. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-48. **Revista ARS**, nº 18, 2011 e TOLEDO, C. R. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em artes) – Museu de Arte Contemporânea, USP, 2016.

realizaram um grande jantar para Maria Martins, colocando-a em contato com os diretores do MoMA⁵⁹⁹. O resultado das articulações foi bastante positivo. Ficou acertado que Harnoncourt, então diretor do MoMA, se encarregaria pessoalmente da exposição a ser apresentada na Bienal.

Outra personalidade fundamental contatada por Maria Martins em sua estada nos Estados Unidos foi José Gómez Sicre, chefe da seção Pan-americana de artes visuais em Washington, entre 1948 e 1976. Advogado e crítico de arte cubano, Sicre formou-se em direito em Havana, estudou história da arte em Columbia e desenvolveu carreira promovendo artistas e a arte dos países da América Latina e da América Central na década de 1950. Ele era o responsável pela delegação da União Pan-Americana da Bienal, que congregava países latino-americanos que não tinham como ter representação própria⁶⁰⁰. A rede articulada por Sicre e seu conhecimento sobre artistas modernos auxiliaram os organizadores do evento a fazer contatos e viabilizar, até mesmo financeiramente, a participação de delegações latino-americanas, como Cuba, Nicarágua, Paraguai, Venezuela, Guatemala e República Dominicana.⁶⁰¹ Em carta enviada em 11 de fevereiro de 1953, Francisco Matarazzo Sobrinho instrui Maria Martins a respeito de Sicre:

GOMEZ SICRE: Não deixe de procurá-lo em Washington DC6 (Pan American Union) porque ele tem boas ideias, relações e prestígio nos países pan-americanos. Ele poderá nos sugerir os nomes que deveremos solicitar aos países centro e sul-americanos. Serão sempre conselhos de uma pessoa experimentada nesses assuntos. Peça também a ele que mostre o “dossier” da nossa correspondência que dará a você a ideia exata da situação.

Será preciso fazê-lo compreender que só a intervenção dele junto dos países pan-americanos (especialmente os pequenos) resolverá os problemas administrativos.

Nosso esforço não pode ser maior. Seria preciso que os próprios governos procurassem junto às companhias aéreas a solução e a ajuda (como foi feito por Gomez Sicre com a Braniff no caso de Cuba para a I Bienal).

Gomez Sicre poderá ajudá-la a obter peças Maya de Guatemala para aquela exposição de arte e cultura do continente.⁶⁰²

⁵⁹⁹ Informações contidas na carta de Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 7/3/1953, e na de Maria Martins a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 1/3/1953, AFBSP.

⁶⁰⁰ MAGALHÃES, A. G. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. **Museologia & interdisciplinaridade**. Vol. 1, nº 7, out./nov. 2015.

⁶⁰¹ Informações retiradas do relatório de contatos da II Bienal, referentes a 16/1/1953, redigido por Arturo Profili, secretário da II Bienal, AFBSP.

⁶⁰² Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Maria Martins, de 11/2/1953, AFBSP.

É importante notar que, em suas viagens como emissária da II Bienal, Maria Martins, além de articular redes de contatos, tomava decisões de caráter artístico, contribuindo também em termos curatoriais com o evento. É o que ocorre em sua viagem para o Canadá. Tendo em vista que na I Bienal o país teve uma representação considerada fraca por Francisco Matarazzo Sobrinho e pela comissão organizadora do evento, a própria escultora foi avaliar o trabalho dos artistas e apontou nomes. Do mesmo modo, tendo encontrado o MoMA sem ideias muito concretas para a representação norte-americana de arquitetura na Bienal, Maria Martins sugeriu que o museu enviasse a mostra americana de arquitetura realizada por Phillip Johnson, que estava em cartaz naquele momento.⁶⁰³

No entanto, nem sempre as articulações eram bem-sucedidas. É o caso da representação do México, que envolveu grande esforço de mobilização de contatos artísticos e políticos, mas não gerou os resultados esperados. Os primeiros contatos haviam sido feitos no ano anterior por Arturo Profili, secretário-geral do evento. Maria Martins, por sua vez, contatou vários agentes de prestígio, entre eles o colecionador Carrillo Gil, o embaixador do Brasil no país Adolfo Alencastro Guimarães e o pintor Siqueiros, que demonstrou entusiasmo com a iniciativa. Foi recebida em 20 de março até mesmo pelo então presidente do México, Adolfo Ruiz Cortines, e pelo ministro do Exterior. Com a promessa de que enviariam uma boa delegação, ela deixou o país nesse dia, dirigindo-se para a Guatemala.⁶⁰⁴

As expectativas, todavia, malograram. As salas dedicadas a Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros – amplamente divulgadas pela imprensa brasileira – não se concretizaram. A grande exposição de Orozco, que estava nos Estados Unidos, permaneceria no país até dezembro, o que inviabilizava sua chegada à Bienal. Em 27 de março de 1953, Maria Martins foi comunicada de que havia rumores de que os artistas de esquerda brasileiros e estrangeiros boicotariam a Bienal em um protesto contra o capitalismo e a ONU, uma vez que Portinari havia se recusado a fazer parte da mostra. Diante disso, Siqueiros demandou esclarecimentos, pois tinha grande interesse em fazer parte do evento⁶⁰⁵. Embora os organizadores desmentissem os boatos alegando que grandes artistas de esquerda, como Léger, Guttuso, Di Cavalcanti e Niemeyer, estariam

⁶⁰³ Informações contidas na carta de Maria Martins a Francisco Matarazzo Sobrinho, 1/3/1953, AFBSP.

⁶⁰⁴ Informações contidas na carta de Maria Martins a Francisco Matarazzo Sobrinho, 20/3/1953, AFBSP.

⁶⁰⁵ Informações contidas na carta de Clodomir Vianna Moog a Maria Martins, 27/3/1953, AFBSP.

presentes e que a ausência de Portinari se devia a motivos de caráter pessoal, Rivera se negou a participar⁶⁰⁶. A sala Siqueiros também não se efetivou.

Em 18 de maio, Maria Martins escreveu a Alzira Vargas, que se encontrava no México, pedindo que usasse de seu prestígio para confirmar a participação do país no evento⁶⁰⁷, mas as tentativas de Alzira Vargas também se mostraram infrutíferas. A representação mexicana se resumiu a apenas uma sala, dedicada ao pintor Rufino Tamayo – organizada nos Estados Unidos pela galeria Knoedler, fruto de articulações feitas por Maria Martins em sua estada no país em fevereiro –, e a um conjunto de gravuristas da Grafia Popular, da coleção de Carrillo Gil. Tais contatos, no entanto, não foram em vão, uma vez que na III Bienal a delegação mexicana foi capaz de trazer seus grandes muralistas – José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e novamente Rufino Tamayo – com salas individuais para cada um deles.

Nuria Peist⁶⁰⁸ propõe que o êxito de um artista é dependente do sucesso do sistema da modernidade e da consagração de movimentos particulares. Ela lembra que, para os agentes do mundo da arte da primeira metade do século XX, defender e definir a arte de vanguarda era mais importante do que conseguir reconhecimento de mercado. Para a autora, o surgimento dos primeiros museus de arte moderna é consequência de uma primeira rede informal de agentes relacionados à arte considerada de vanguarda. Assim, a formação dos museus é um exemplo de como o primeiro momento de reconhecimento contém o segundo momento. Partindo dessa proposta, pode-se afirmar que, para Maria Martins, mais importante do que conquistar êxito de crítica ou mercado era contribuir para legitimar e consolidar a arte moderna no Brasil e para promover a arte brasileira no exterior. À medida que a arte moderna brasileira ganha visibilidade, Maria Martins é promovida duplamente: como artista, pois frequentemente participava das Bienais de São Paulo e das exposições de artistas brasileiros no exterior, e como intermediária.

Pode-se concluir que o primeiro momento de reconhecimento artístico de Maria Martins se deu nas décadas de 1940 e 1950 e assentou-se em três estratégias principais: 1) a realização de exposições coletivas e individuais na França e nos Estados Unidos, na década de 1940, e no Brasil, na Europa e na América Latina⁶⁰⁹ no decênio seguinte; 2) a

⁶⁰⁶ Referência ao telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho à Clodomir Vianna Moog, 10/7/1953, AFBSP.

⁶⁰⁷ Telegrama de Maria Martins a Alzira Vargas, 18/05/1953, AFBSP.

⁶⁰⁸ PEIST, N. **El Éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁶⁰⁹ Maria Martins participa em 1957 da exposição coletiva de artistas brasileiros *Arte Moderno del Brasil*, realizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em Santiago, Buenos Aires e Lima.

inserção de sua obra em um estilo específico, o surrealismo; e 3) o seu papel de articuladora de redes artísticas e políticas internacionais.

O gráfico⁶¹⁰ a seguir demonstra que o número de exposições de obras de Maria Martins diminui significativamente nas décadas de 1960 e 1970. Se levarmos em consideração que, das sete exposições da escultora na década de 1960, cinco são mostras coletivas de artistas brasileiros na Europa realizadas no ano de 1960, planejadas na década anterior, fica ainda mais evidente o apagamento da visibilidade de Maria, que nem a morte dela, em 1973, foi capaz de reverter. Isso se dá em parte porque, nesse período de sua vida, Maria Martins dedicou-se à literatura – tendo publicado *Ásia Maior: o Planeta China* (1958), *Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru* (1961) e *Deuses Malditos I: Nietzsche* (1965) –, mas também devido à hostilidade da crítica brasileira e ao fato de o modernismo brasileiro ter se consolidado deixando à margem as experiências surrealistas⁶¹¹. Outro fator relevante para esse esquecimento é a chegada tardia do debate feminista e de gênero no circuito das artes brasileiro. Enquanto nos Estados Unidos e no México o feminismo já ecoava na produção artística e na história da arte a partir de meados da década de 1960, no Brasil, sobretudo por causa da ditadura militar, só se inicia na década de 1980.⁶¹²

⁶¹⁰ As fontes para execução do gráfico foram os documentos encontrados sobre a artista nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o levantamento de exposições da enciclopédia digital do Itaú Cultural. Ver: ITAÚ CULTURAL. MARIA Martins. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**, São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins>, acesso em 14 de dezembro, 2019.

⁶¹¹ SIMIONI, A. P. C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, **Perspective**, n.º 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>, acesso em 10 dez. 2019.

⁶¹² Sobre a entrada tardia do feminismo no Brasil e na crítica e história da arte brasileira, ver: TRIZOLLI, T. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: MONTEIRO, R. e ROCHA, C. S. (orgs.), **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, Goiânia, UFG, FAV, 2012.

Esse período de “esquecimento” é seguido por uma “redescoberta” da escultora nas décadas de 1980, 1990 e 2000, quando Maria volta a realizar um número de exposições significativo, como se vê no gráfico. Pode-se dizer que, a partir da década de 1980, Maria Martins alcança seu segundo momento de reconhecimento. Suas obras passam a obter altas cifras no mercado de arte moderna brasileiro. Em 19 de novembro de 1987, uma figura de mulher nua de sua autoria é arrematada após intensa disputa por 1,7 milhão de cruzeiros, o maior lance do leilão realizado por Evandro Carneiro, que contou com obras de Alfredo Volpi e Anita Malfatti⁶¹³. Uma década depois, a galeria Jean Boghici apresenta, em parceria com a André Emmerich Gallery, uma grande exposição retrospectiva da artista no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Nova York. A mostra é acompanhada de um catálogo⁶¹⁴ publicado em português e inglês, contendo críticas da época, depoimentos de conhecidos da artista e também artigos de especialistas como o historiador da arte, curador e marchand norte-americano Francis Naumann. Nesse mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea publica o livro *Maria Martins: o mistério das formas*⁶¹⁵, voltado para o público infantil.

Por fim, os anos 2000 são marcados pelas publicações especializadas sobre a artista. Em 2003, Graça Ramos defende sua tese de doutorado sobre Maria Martins na Universidade de Barcelona, publicada em formato de livro em 2010⁶¹⁶; em 2004, surge uma biografia da escultora, escrita por Ana Arruda Callado⁶¹⁷; em 2006, Roberto Kumagai defende sua dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo sobre a escultora⁶¹⁸; e Raul Antelo publica em Buenos Aires o livro *Maria com Marcel Duchamp en los Trópicos*, traduzido para o português em 2010⁶¹⁹. Nesse ano, Charles Cosac, então dono da Editora Cosac Naify, publica o luxuoso livro *Maria*⁶²⁰, com muitas reproduções de obras da artista e uma grande compilação de referências bibliográficas sobre a escultora. Em 2017, veio às telas de alguns cinemas alternativos da cidade de São Paulo

⁶¹³ Cf. MENEZES, J. Escultura de Martins por CZ\$ 1,7 milhão. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 19 nov. 1987, p. 22. Arquivo MAM do Rio de Janeiro, dossiê Maria Martins.

⁶¹⁴ FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**, São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano. Catálogo de exposição. 21 de novembro a 21 de dezembro, 1997.

⁶¹⁵ CANTON, K. e LOURO, M. T. **Maria Martins: Mistério das Formas**, São Paulo: Paulinas/USP/MAC, 1997.

⁶¹⁶ RAMOS, G. **Maria Martins: escultora dos trópicos**. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

⁶¹⁷ CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

⁶¹⁸ KUMAGAI, R.M. **Maria Martins: uma trajetória artística**, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁶¹⁹ ANTELO, R. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

⁶²⁰ COSAC, C. (org.) **Maria**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

o documentário *Maria – Não Esqueça Que Eu Venho dos Trópicos*, dirigido por Elisa Gomes e Francisco Martins, com participação da atriz Malu Mader. Uma primeira tentativa de expor a um público mais amplo as obras e trajetórias de Maria Martins.

Essa redescoberta da artista se deve, por um lado, à revisão crítica do modernismo, que se inicia no final da década de 1970⁶²¹, e, por outro, à progressiva entrada do feminismo no Brasil e na história da arte a partir de 1980. São justamente as questões de gênero e do erotismo vistas por meio da subjetividade feminina que chamam a atenção dos críticos e historiadores da arte para a obra de Maria Martins a partir dos anos 2000. O que hoje vemos como a grande potência de sua produção escultórica foi o que boa parte dos críticos de sua época acabaram por rechaçar ou ignorar.

⁶²¹ SIMIONI, A. P. C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, n.º 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>, acesso em 10 dez. 2019.

Capítulo 4. “O artista brasileiro na vanguarda da Europa.”⁶²² As trajetórias de sucesso de Mary Vieira e Lygia Clark (1960-1970)

Em sua crítica para o *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual aclama a escultora Mary Vieira: “O público brasileiro terá como conhecer a vida e a obra dessa mulher pequena, compacta e elétrica no gesto e na fala, que é Mary Vieira – um dínamo que não perdeu sua energia, embora recém-chegada aos 50 anos de idade”⁶²³. Considerada por vários críticos como precursora das experiências em arte cinética, Mary Vieira ganhou notoriedade com seus polivolumes, colunas de dimensões monumentais com placas móveis de alumínio que criam diversas formas, de acordo com as rotações realizadas pelo espectador. Ao utilizar um vocábulo da engenharia e das ditas “ciências duras” para se referir a Mary Vieira, Pontual estaria não só associando a artista à sua obra mas também situando-a em território geralmente visto como masculino: o da razão e da ciência.

Recurso semelhante adota Sérgio Camargo ao opor o artesanato ao trabalho intelectual, situando Lygia Clark no segundo polo: “Muitos dos chamados artistas são na realidade artesões; Lygia Clark por outro lado é uma pensadora entre artistas”.⁶²⁴ Durante muito tempo, o artesanato foi o lugar atribuído às mulheres na história da arte. Na Bauhaus, por exemplo, no que diz respeito à produção de tapeçarias, havia uma divisão do trabalho artístico, na qual o desenho, considerado um trabalho intelectual, era realizado comumente por homens, enquanto a tecelagem, compreendida como a parte artesanal, era delegada às mulheres. Isso engendrava muitas vezes a invisibilização das carreiras das mulheres artistas, já que a autoria dos trabalhos era geralmente conferida aos homens por se entender que a concepção era daquele que projetava e desenhava, e não de quem tecia.⁶²⁵ Ao definir Lygia Clark como pensadora, Camargo dissolvia essa associação do feminino com o artesanato, tão enraizada na arte moderna. Portanto, as duas formas de caracterizar Mary Vieira e Lygia Clark afastam-nas completamente da ideia de “arte feminina”. O termo, que surge no século XIX e que relaciona as produções de mulheres

⁶²² Fazemos referência à afirmação de Mary Vieira: “O artista brasileiro é aquele que está hoje na vanguarda da Europa. O brasileiro pode perder o cordão umbilical com a Europa e com os Estados Unidos sem precisar cair numa cópia de candomblés”. COUTINHO, W. Mary Vieira criando belezas nas cidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1983. Dossiê Mary Vieira, arquivo MAM Rio de Janeiro.

⁶²³ PONTUAL, R. O nascer da forma. *Jornal do Brasil*, 27 ago. 1977.

⁶²⁴ CAMARGO, S. *Lygia Clark: an appreciation*, Signals. Londres, v. 1, nº 6, fev.-mar. 1965, p. 11.

⁶²⁵ Cf. CHADWICK, W. *Women artists and the surrealist movement*. Thames and Hudson, 1985 e SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 45, p. 87-106, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso 5 set. 2020.

à ideia de feminilidade essencial, relega-as a um lugar marginal e estigmatizado, fortemente associado ao amadorismo. Na primeira metade do século XX, vários críticos apropriaram-se dessa ideia para tratar de obras produzidas por mulheres. Para muitas artistas modernas, dar legitimidade à sua produção significava distanciar-se desse estigma e operar com práticas de vanguarda, geralmente relacionadas ao domínio masculino⁶²⁶.

No que diz respeito às escultoras atuantes nos anos 1950, Julie Verlaine⁶²⁷ analisa as críticas feitas no imediato pós-guerra sobre cinco delas reconhecidas em Paris – Germaine Richier, Isabelle Waldberg, Alicia Penalba, Marta Pan e Louise Bourgeois. Ela salienta que os críticos, predominantemente homens, articulam um sistema de representação que distingue fortemente domínios femininos de masculinos. Ela demonstra como esses textos amplificam, veiculam e transformam esse sistema. Segundo Verlaine, eles mobilizam três tópos recorrentes na escrita sobre escultura: narrativas sobre a formação, a descrição da mão ao trabalho e as obras criadas.

Sobre o primeiro tópos, como todas as escultoras tiveram formação em ateliê, as críticas enfatizam que elas abandonam os conhecimentos aprendidos e se tornam autodidatas, emancipando-se do mestre, o que é lido na chave de uma emancipação da tutela masculina, seja como alunas, seja como mulheres. Os textos, portanto, ressaltam que seguir o caminho da escultura era um destino de exceção e de emancipação e, por isso, frisam os obstáculos e dificuldades ultrapassados pelas artistas. Evocam a ideia de que ser escultora implica deixar a vida familiar e social de origem e consiste em uma forma de resistência ao destino de mulher burguesa que lhes era tradicionalmente imposto. Como nota Verlaine: *“Cette représentation a néanmoins un effet pervers: elle brouille les repères de genre et fait de ces êtres qui ne sont à l’évidence pas des hommes, ni non plus des femmes comme les autres, des êtres étrangers et, dans une certaine mesure, effrayants”*.⁶²⁸

Esse deslocamento da identidade das criadoras, que não as percebe nem como homens nem como mulheres, aparece também, de acordo com a autora, quando se trata das “mãos das artistas”, símbolo do corpo criador. Como explica Verlaine⁶²⁹, a mão feminina geralmente associada a carinho e doçura se opõe à mão da escultora, relacionada

⁶²⁶ SIMIONI, A. P. C. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018.

⁶²⁷ VERLAINE, J. La sculpture a-t-elle un genre? Sur quelques “dames de fer” au milieu du xx^e siècle. In RIALLAND, I (Org.), *Écrire la sculpture, siècles XIX et XX*, Actes du Colloque, Paris, 2011.

⁶²⁸ Ibidem, p. 240.

⁶²⁹ Ibidem.

nas críticas dos homens a mãos poderosas, fortes e trabalhadoras, que se põem em combate com a matéria. Em alguns casos, essa relação entre mão e matéria também é interpretada pela chave da erotização. Segundo Verlaine, ao tratar da relação entre artista e obra, os críticos frequentemente evocam estereótipos femininos, como o da maternidade, ou mesmo a ideia da feiticeira, que cria criaturas híbridas e monstruosas.

Verlaine conclui que os críticos atribuem a si próprios a missão de compensar, por meio de seu discurso, a modéstia e o silêncio em torno das escultoras. Ela acrescenta que *“à faire du genre féminin le principe de singularisation de l’artiste et de l’œuvre, le discours critique les coupe de l’universel, les enfermant en quelques sorte dans une catégorie ‘poids plume’ loin des grandes compétitions”*⁶³⁰. Assinala, porém, que, em meados dos anos de 1960, com o avanço do feminismo, os textos tendem a atenuar a referência ao feminino como algo inato e a acentuar *“(…) l’importance des femmes comme êtres sociaux e politiques dotes d’une vision du monde particulière, et surtout autonome”*.⁶³¹

Como veremos ao longo deste capítulo, a recepção crítica generificada que aparece nos escritos a respeito das escultoras na França do imediato pós-guerra, discutidos por Verlaine, difere muito dos discursos veiculados pela imprensa brasileira sobre Mary Vieira e Lygia Clark nas décadas de 1960 e de 1970. Isso porque estes são marcados pela fala das artistas e situam-nas na posição de criador universal, aptas a disputar com destaque as competições artísticas. Argumentamos que esses discursos enfatizam as visões de mundo delas, que não são apenas autônomas, mas propõem a criação de novas subjetividades por meio da arte. Eles produzem novas metáforas de legitimação, que recusam ou extrapolam estereótipos de feminilidade consolidados. Estão imbuídos da ideia de que fazer arte significa transformar os sujeitos e suas percepções de mundo.

Nas narrativas canônicas, Lygia Clark é geralmente comparada a Hélio Oiticica. Ambos são considerados nomes expoentes do neoconcretismo brasileiro, movimento visto pela história da arte até hoje como a grande contribuição do Brasil à arte internacional. Como mostra Flávio Moura⁶³², tal construção se dá apenas nos anos 1980. Os dois artistas são destacados tanto porque teriam “antecipado” procedimentos e

⁶³⁰ VERLAINE, J. La sculpture a-t-elle un genre? Sur quelques “dames de fer” au milieu du xx^e siècle. In RIALLAND, I. (Org.), *Écrire la sculpture, siècles XIX et XX*, Actes du Colloque, Paris, 2011, p. 245.

⁶³¹ Ibidem.

⁶³² MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia – FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>.

questões que seriam tratados pela arte contemporânea quanto por terem construído uma arte de caráter brasileiro, mas de vocação universal. Embora fundamental para explicar a consagração de Lygia Clark na década de 1980, essa mitologia reduz as possibilidades interpretativas de sua obra⁶³³ e dificulta a compreensão de seu processo de reconhecimento, gestado durante os anos 1960 e início dos anos 1970.

Mary Vieira, por sua vez, é um nome um tanto esquecido quando se trata da arte brasileira. Aparece em alguns textos sobre a arte concreta, mas de modo bastante marginal, geralmente sublinhando sua ida para o exterior e seu não envolvimento com os grupos concretos e neoconcretos. Também é encontrado na literatura sobre arquitetura brasileira, em textos sobre a construção de Brasília, que destacam seu *Polyvolume: Ponto de Encontro*, situado no Itamaraty, e sua participação na exposição *Brasil Constrói Brasília*, na Interbau (mostra internacional de arquitetura), de Berlim, em 1957. Mary Vieira participou da exposição *Arte Programmata e Cinetica 1953/1963: L'Ultima Avanguardia*⁶³⁴, realizada em Milão, em 1983, mas na seção intitulada “presença paralela”, na qual eram exibidos, de acordo com o catálogo, “artistas que conduziram pesquisas afins, mas diversas nos procedimentos operativos e na finalidade programática”⁶³⁵. Nessa categoria, estava incluído também o brasileiro Abraham Palatinik. Ambos são citados em alguns trabalhos sobre arte brasileira como pioneiros da escultura cinética no Brasil. A escultora é mencionada ainda quando se trata da arte construtiva suíça, tanto por sua obra escultórica quanto gráfica⁶³⁶. Assim, embora Mary Vieira esteja presente em narrativas da história da arte dos três países em que viveu, Brasil, Itália e Suíça, como um nome importante a ser referido, ocupa um lugar marginal. Como discutiremos mais adiante, isso ocorre porque, diferentemente de Lygia Clark, sua obra não foi relacionada pela historiografia nem a um grupo específico nem à arte de um determinado país.

Neste capítulo, buscamos contrapor as trajetórias de Mary Vieira e Lygia Clark com o intuito de, por um lado, romper com a interpretação mitológica construída a respeito de Clark e, por outro, situar as artistas no contexto artístico brasileiro e internacional da década de 1960 e início dos anos 1970. As duas escultoras iniciaram sua

⁶³³ Argumento defendido por Flávio Moura, *ibidem*.

⁶³⁴ VERGINE, L. (Org.) **Arte programmata e cinetica 1953/1963: L'Ultima avanguardia** (catálogo). Milão: Mazzotta, 1983. Consultado na Biblioteca da Bienal de Veneza.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 180.

⁶³⁶ Cf. MOLINS, P. (comissária). **Suiza constructiva** (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003. Consultado na Biblioteca ACA, Rennes.

formação em ateliês, marcadas por vertentes de tradição modernista – Mary Vieira foi aluna de Guignard; Lygia Clark, de Arpad Szenés e Léger –, e desenvolveram arte de matriz construtiva na década de 1950. Ambas buscaram distanciar-se do concretismo de Max Bill, trabalhando com ideias de movimento e participação do espectador na escultura. Embora tenham vivido por muito tempo na Europa e realizado várias exposições internacionais, nunca perderam contato com a cena artística nacional. A ideia de uma arte social e os entrelaçamentos entre arte e vida também fazem parte das interpretações dominantes sobre seus trabalhos. Tanto Mary Vieira como Lygia Clark despenderam esforços visando à consagração no ambiente artístico brasileiro e europeu no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Elas tinham consciência de que esse era um momento histórico possível para isso, uma vez que artistas sul-americanos cujas obras envolviam cinetismo e participação do espectador estavam sendo valorizados na Europa. Apesar de reunirem todos esses pontos em comum, os discursos que construíram sobre si mesmas, suas obras e seus processos de reconhecimento diferiram profundamente.

Para desenvolver nosso argumento, dividimos este capítulo em duas partes. Na primeira, pretendemos mostrar como Lygia Clark e Mary Vieira constroem os próprios discursos a respeito de suas trajetórias, observando aproximações e distanciamentos. Na segunda, analisaremos as retrospectivas das duas artistas nas Bienais de Veneza, em 1968 e em 1970, procurando entender esse momento como marco importante em seus processos de consagração.

4.1. De Minas Gerais para o mundo

Em julho de 1974, de Nova York, Hélio Oiticica escreve uma carta à amiga Lygia Clark, questionando veementemente a “descriçõzinha factual de uma experiência coletiva”⁶³⁷ feita por Guy Brett a respeito do trabalho *Baba Antropofágica* (1973), de Clark. O motivo de sua revolta era que a “descrição” de Brett nada tinha a ver com o que a amiga dizia sobre o trabalho. Oiticica afirmava que

(...) *a expressão verbal e escrita da coisa importa mais que nunca. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa. Guy nesse ponto é um desastre; fica assim como se fosse pica sem tesão: grande e mole; pode haver coisa pior? Quem relata e quem critica ou é*

⁶³⁷ Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, Nova York, 11 jul. 1974. In: CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 227.

artista ou nada é; é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm que ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o *BICHO*, mas agora, quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha.⁶³⁸

Lygia Clark concorda com o amigo, mas responde de modo mais polido:

Quanto ao papel do crítico, estou com você: ou a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é, por isso o crítico só pode se expressar ainda através da cultura morta, onde há o objeto arte, mas agora é impossível. No meu trabalho existem duas coisas importantes. Meu depoimento e, talvez mais ainda, o depoimento das pessoas que vivem a experiência e a suíte de toda uma masturbação ou desbloqueio que às vezes consigo lhes dar.⁶³⁹

Nesses trechos das duas cartas, os artistas desautorizam a crítica a tratar do trabalho artístico por meio de uma interpretação própria, denotando que a autoridade não mais reside na valoração da crítica, mas deriva do que o artista faz⁶⁴⁰ ou, ainda, do espectador que vivencia a experiência. Oiticica destaca a importância da expressão verbal para a arte e nota que Lygia Clark é capaz de construir um discurso sobre sua obra de modo muito mais eficaz do que Brett.

Segundo Glória Ferreira⁶⁴¹, a partir dos anos 1960, o artista toma a palavra sobre si mesmo e sobre seus trabalhos, gerando novas relações entre produção artística, crítica, teoria e história da arte. Ao adentrar o terreno da crítica, o artista desautoriza determinados conceitos e cria outros em embate com agentes do circuito. Para Ferreira, “a arte abstrata se desdobra como uma progressão das teorias textualizadas pelos artistas, cujo discurso se apresenta como um pré-texto constitutivo da obra e por isso diferente das narrativas literárias”⁶⁴². Constrói-se assim, conforme a autora, uma relação fundamental entre prática artística e pensamento teórico, de caráter dialético, levando a uma intelectualização do artista, já que ele passa a se responsabilizar pela interpretação da própria obra. Essa mudança impacta também os processos crítico e curatorial, que são concebidos então como atividade artística; e a crítica e a história da arte se tornam

⁶³⁸ Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, Nova York, 11 jul. 1974. In: CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 227.

⁶³⁹ Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, Paris, 6 nov. 1974. In: CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L., op. cit. p. 252.

⁶⁴⁰ Cf. FERREIRA, G. Apresentação. In: _____; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

⁶⁴¹ Ibidem.

⁶⁴² Ibidem, p. 15.

material da produção artística e dos discursos feitos pelo artista. De acordo com a autora, em um contexto em que a arte passa a ser compreendida como proposta de experiência e a obra de arte perde o caráter de objeto autoral, a “fala na primeira pessoa adquire o estatuto de marca de uma autoria”⁶⁴³.

A socióloga da arte Nuria Peist⁶⁴⁴, em seu trabalho sobre o reconhecimento artístico na arte moderna havia utilizado como fonte monografias de artistas para a análise dos impressionistas, dos artistas das primeiras vanguardas e daqueles que começaram a carreira nos anos 1940. No entanto, deparou-se com dificuldades metodológica para tratar dos artistas que ingressaram na arte nos anos 1960, pois não há monografias a respeito deles e grande parte dos estudos se debruça apenas sobre as obras. No caso de Eva Hesse, por exemplo, as pesquisas sobre a artista tinham como fonte seus diários, ou seja, os escritos da própria artista. Os problemas encontrados por Peist denotam, portanto, duas mudanças fundamentais no modo de construção do reconhecimento artístico a partir da década de 1960: a obra de arte adquire um peso muito maior que a vida dos artistas, o que dificulta uma análise sociológica, pois dados referentes à família, infância e mesmo à inserção deles no campo artístico e às suas redes são pouco acessíveis e por vezes lacunares; e a tônica dos discursos críticos e historiográficos passa a ser dada pelo próprio artista.

Diante disso, optamos por analisar os discursos de Lygia Clark e Mary Vieira como construções estratégicas a respeito de si próprias e de suas obras, que indicam determinados posicionamentos no campo artístico que, por sua vez, conduzem a certos processos de reconhecimento artístico.⁶⁴⁵ Refletiremos a respeito de três eixos comuns nesses discursos: a ideia de arte como um processo de rompimento familiar e de isolamento; o pioneirismo; e os ideais concretos e construtivos, que articulam suas visões de arte e de vida.

Defendemos aqui, que consciente da necessidade de se fazer visível, Mary Vieira constrói discurso bastante precisas e unívocas sobre si mesma e sua obra, acompanhadas de aprofundado léxico conceitual para se fazer reconhecida no campo artístico brasileiro e europeu. Nelas, a trajetória de Mary Vieira é narrada como uma busca solitária por

⁶⁴³ Cf. FERREIRA, G. Apresentação. In: _____; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 23.

⁶⁴⁴ PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁶⁴⁵ Esse tipo de análise se baseia em propostas da sociologia bourdiesiana em que obras e discursos são analisados como tomadas de posição dentro das disputas do campo artístico.

transformar suas ideias em forma plástica e se exprimir espacialmente. Já as declarações de Lygia Clark são difusas, recheadas de metáforas. Ela se vale de jogos de oposição, nos quais os termos não são fixos, mas polissêmicos, permitindo, portanto, múltiplas associações. Propomos que tais associações são utilizadas por ela não só em sua prática artística mas também como estratégias de legitimação.

4.1.1. Mary Vieira, a artista profissional

Em seu balanço bibliográfico sobre a literatura a respeito dos trabalhos publicados sobre Mary Vieira em língua portuguesa, que inclui catálogos de exposição, enciclopédias, textos críticos e monografias, Pedro Augusto Vieira Santos conclui que a artista “não foi objeto de análises críticas ao longo da história”. Ele afirma:

Entre as publicações oficiais e de maior circulação, os periódicos que trataram da obra de Mary Vieira tiveram maior chance de aprofundar seus escritos, principalmente valendo-se de entrevistas diretas com a artista e da construção de comentários sobre suas respostas (...) Fora isso, é possível reconhecer uma grande semelhança entre os artigos, inclusive de construção léxico-sintática, o que conota uma fonte única, a própria artista, e não a elaboração efetiva de uma crítica artística. Ou seja, é Mary Vieira – em seus textos diretos ou indiretos e entrevistas – quem cria sua própria crítica.⁶⁴⁶

Em suas declarações à imprensa, Mary Vieira pouco fala da infância e do contexto familiar, sendo divergentes e lacunares as informações sobre a origem da escultora. Consta nos catálogos de exposição e nas fichas de inscrição de Mary Vieira nas Bienais de São Paulo, Veneza e Paris que a artista nasceu em 30 de julho de 1927, em São Paulo. Segundo Vieira Santos⁶⁴⁷, porém, a certidão de nascimento da escultora, em registro efetuado em Mogi Mirim, em São Paulo, aponta como 30 de julho de 1922 sua data de nascimento. O autor afirma ainda que, de acordo com depoimentos de familiares, ela teria nascido na verdade em Poços de Caldas, em Minas Gerais, onde a família residia. Para Vieira Santos, o registro em Mogi Mirim se justificaria pelo fato de o pai de Mary Vieira, na época, trabalhar em fazendas da região. Provavelmente, é daí que surgem as informações desencontradas da imprensa, que ora a define como paulista, ora como mineira. A

⁶⁴⁶ SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁶⁴⁷ Ibidem.

divergência nas datas de nascimento é relevante porque denota a tentativa da escultora de se apresentar no mundo da arte cinco anos mais nova, estratégia utilizada também por outras escultoras, conforme mostramos no Capítulo 2. No entanto, no caso de Mary Vieira, a diminuição da idade atribui um sentido de precocidade à sua trajetória artística. Essa ideia, associada à de vocação, aparece nas poucas vezes em que a artista trata de sua infância em entrevistas:

“Lembro de mim na escola primária, já pensando em três dimensões. Quando me passavam exercícios de redação, em vez de escrever eu criava histórias no espaço. De um lado do papel, desenhava um rosto, por exemplo; do outro colocava o cabelo. Não conseguia satisfazer-me só com o plano. A escultora estava nascendo.” É assim que Mary Vieira retorna à descoberta da expressão e encontra a coerência de tudo que a definia como artista, até hoje.⁶⁴⁸

Segundo Almerinda Silva Lopes⁶⁴⁹, Mary Vieira provinha de uma família de proprietários rurais, amantes da arte e musicistas amadores, mas a autora não faz menção ao nome dos pais da artista. Na ficha de inscrição da escultora na Bienal de Veneza, consta o nome de Lourenço Manso como pai dela, mas nada encontramos a seu respeito. Com frequência, a artista é citada na imprensa como descendente da linhagem de Romualdo Monteiro de Barros, barão de Paraopeba, que seria seu tetravô. Ele era figura conhecida em Minas Gerais por ter sido presidente da província em 1850 e ter fundado com o barão de Eschwege a primeira fábrica de fundição de ferro do Brasil, a Patriótica, situada em São Julião⁶⁵⁰. Sobre ele Mary Vieira diz: “Na minha família, a pessoa com quem mais me identifico é o barão de Paraopeba, figura quase socialista, riquíssima, que gastava muito dinheiro do seu bolso enviando jovens da sua época à Europa para estudar engenharia e outras profissões técnicas”⁶⁵¹. A identificação com o barão, que despendia dinheiro em nome do progresso científico, seria uma forma de a artista se posicionar como originária de uma elite intelectual progressista, desprendida de bens materiais e visionária.

Como muitas moças de elite da época, Mary Vieira cursou o Instituto Superior de Pedagogia de Minas Gerais e, posteriormente, em 1944, estudou na Escola de Belas Artes

⁶⁴⁸ PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977.

⁶⁴⁹ LOPES, A. Mary Vieira: “Criar é romper limites e parâmetros”. **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais** (Anais de congresso). Salvador, Bahia, 2009.

⁶⁵⁰ SOUZA, W. A. de. Guia dos Bens Tombados. Fábrica de Ferro Patriótica. Arquivo Iphan, Minas Gerais, 1984. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1370. Acesso 2 ago. 2020.

⁶⁵¹ MATTAR, D. (curadoria). **Mary Vieira: o tempo do movimento**. São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 20.

de Belo Horizonte, dirigida por Alberto da Veiga Guignard. Em seus relatos, Mary Vieira narra sua formação artística enfatizando sua autonomia e habilidade:

-- Em verdade, eu não fui aluna de Franz Weissmann e de Amilcar de Castro. Mas devo dizer que do Guignard, sim. Talvez tenha sido ele o meu único mestre, muito embora Guignard jamais houvesse dado lições de arte a ninguém. Seu entusiasmo, porém, despertava, incentivava a força que cada um tinha em si mesmo. E aquele que não a tivesse, ia embora da escola. (...) Guignard foi, entretanto, suficientemente grande para ser professor de desenho e pintura. E como não houvesse curso, de escultura, com ele aprendi essas duas formas de expressão, o que, aliás, muito influiu na transposição escultórica de minhas idéias. (...) A escultura surgiu autodidaticamente. Formamos um grupo. Comprávamos argila, pagávamos o modelo e fatíamos modelagens. Mais tarde, Franz Weissmann foi dirigir um curso de escultura que eu não cheguei a frequentar. Todavia com sua presença e a de Amilcar de Castro, nós três formamos um nono grupo, executando independente modelagens em argila sob aquele mesmo sistema de cooperação. Entretanto, as minhas idéias sempre foram diferentes daquelas que meus colegas tinham acerca da escultura. Ao executar cabeças e modelos vivos, eu fazia tão somente para provar lhes que sabia como fazer. E tanto isto é verdade que o próprio Franz Weissmann, até hoje meu amigo tal como ocorre com Amilcar de Castro, dizia constantemente: "Mary Vieira, você nasceu escultora".⁶⁵²

No trecho, ela reforça seu autodidatismo ao se referir ao seu “único mestre”, Guignard, e ao modo como aprendeu a esculpir, coletivamente, trabalhando com outros colegas. Como atestam as palavras de Franz Weissman, ela já era elogiada por suas habilidades escultóricas, consideradas inatas. No entanto, Mary Vieira relata seus estudos de modelo vivo apenas para afirmar-se como uma escultora que dominava a técnica. A escultura figurativa não era o que ela almejava alcançar. Tal insatisfação provoca, de acordo com sua narrativa, um afastamento entre as ideias dela e a de seus amigos, que levam à incompreensão por parte deles:

(...) quando eu procurava expor-lhe as minhas idéias, o que, em verdade, já pensava ser escultura, Franz Weissmann não entendia, não chegava a compreender o que eu queria dizer, talvez porque naquela época nada tinha para mostrar (a escultura deve ser vista) a não ser minhas idéias. Mas sabia exprimi-las verbalmente quando afirmava que desejava fazer alguma coisa inédita, uma nova forma que estava em mim e eu não poderia ver na natureza. Uma visão interior que nada tinha a ver com o que era captado pela minha percepção visual. E, nessa altura, Franz Weissmann e Amilcar de Castro diziam que tanto não seria possível a partir do momento que ninguém havia feito ainda o que eu

⁶⁵² AULER, H. Arte social na escultura de participação (um depoimento de Mary Vieira). **Correio Braziliense**, Segundo Caderno, 26 ago. 1976, p. 6. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Mary Vieira.

pretendia fazer. Respondia, então, que eu seria a primeira a fazer. E para evitar discussões, passei a realizar pesquisas e fazer experiências na área da escultura de acordo com as minhas idéias, paralelamente ao que criava e executava sob outros ângulos no curso escolar.⁶⁵³

Vemos no trecho citado que Mary Vieira constrói uma mitologia de si mesma, a do artista gênio, que, mesmo incompreendido, persegue suas ideias em uma busca plástica solitária por concretizá-las. Essa busca envolve o rompimento com a família e com seu ambiente de formação e a extrema dedicação à arte. A escultora enfatiza essas ideias ao contar sobre sua mudança de Belo Horizonte para Sabará:

Renunciei a minha família e resolvi jogar todo o meu talento na arte. E, consagrada a escultura, fui para Sabará, montando meu primeiro ateliê na Igreja do Ó onde passei a fazer meus desenhos, minhas pinturas e minhas pesquisas na área da escultura de acordo com a minha concepção. Paralelamente a essa atividade puramente artística, fui obrigada a trabalhar para ganhar a fim de que pudesse fazer apenas escultura e ir à Europa com a intenção de encontrar alguém que me entendesse, que descobrisse minhas idéias, dando-me mais campo e força para a execução de tudo quanto sentia existir em meu universo interior.⁶⁵⁴

Embora o isolamento marque a tônica do discurso de Mary Vieira, ela se inseria em uma rede de contatos que envolvia artistas, intelectuais e engenheiros. Pedro Vieira Santos afirma que ela mantinha contato não só com seus colegas da Escola Guignard mas com vários intelectuais do meio artístico mineiro, tais como Fernando Sabino, Murilo Mendes, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Lúcia Machado. Também faziam parte de seu círculo de amizade engenheiros da companhia siderúrgica belga de Sabará, entre eles Fernando Stromenger e sua esposa, Liss⁶⁵⁵, o luxemburguês Louis Ensich, diretor da companhia, e Robert Loutsch. A esposa de Robert, a pintora alemã Martha Loutsch, era muito amiga de Guignard. O casal Loutsch ajudou Mary Vieira a conseguir trabalho – ela realizou o projeto expositivo e monumentos para feiras de comércio e indústria em Araxá, Poços de Caldas, nas estâncias hidrominerais de Belo Horizonte e no Hotel Quitandinha – e a executar tecnicamente suas primeiras obras de características monumentais⁶⁵⁶. A

⁶⁵³ AULER, H. Arte social na escultura de participação (um depoimento de Mary Vieira). **Correio Braziliense**, Segundo Caderno, 26 ago. 1976, p. 6. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, dossiê Mary Vieira.

⁶⁵⁴ Ibidem.

⁶⁵⁵ AYALA, W. No mundo da lua, esculturas de gás, ar e luz. **Jornal do Brasil**, 23 set. 1969.

⁶⁵⁶ MATTAR, D. (curadoria). **Mary Vieira: o tempo do movimento**. São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 20.

experiência de exposição realizada em Araxá aparece em todos os discursos a respeito da artista, sendo narrada como um marco em sua carreira:

A experiência que realizei numa grande feira industrial de Araxá, em 1948, não foi a primeira nesse sentido, mas a única em que utilizei a força mecânica. Construí um dos polivolumes iniciais da série, com o título Perfuração Virtual – forma espiralica que o mecanismo criava a partir de uma lâmina de metal em movimento. Mas, além dessa peça, estruturei para a exposição uma espécie de environment, envolvendo escultoricamente todo o espaço físico da mostra. Era eu expondo com a exposição.⁶⁵⁷

Diante de obras de tal magnitude, o ambiente artístico brasileiro aparecia na visão de Mary Vieira como limitador. Fazia-se premente uma ida à Europa para que ela pudesse se desenvolver como escultora.⁶⁵⁸ Quem intermediou, possibilitando a viagem, e a ajudou a se inserir no mundo da arte suíço foi Max Bill, com quem ela passou a se corresponder após ver a exposição dele no MASP⁶⁵⁹. A respeito da mostra de Bill, Mary Vieira comentou: “Fui visitá-la com a pintora Maria Leontina, a quem disse: olhe que estranho, há gente no mundo fazendo as coisas como eu penso. Mesmo os artistas ligados então a Mário Pedrosa estavam longe de ser tão rigorosos e secos como Bill”⁶⁶⁰. De acordo com Mário Pedrosa, dois momentos foram decisivos para a introdução do concretismo no Brasil: a exposição de Max Bill, em 1950, e a participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo, na qual Bill ganhou o prêmio de escultura internacional. Como afirma Maria de Fátima Morethy Couto, nesse momento ainda não se cogitava que a arte concreta seria a vertente abstrata que viria a se legitimar no campo artístico brasileiro, o que ocorreria apenas no meio daquela década.

No início de 1952, Mary Vieira vai para a Suíça, com dinheiro próprio, segundo ela conseguido com os trabalhos expositivos realizados para as feiras de comércio e indústria, levando algumas de suas obras. É recebida por Max Bill. No entanto, ela sempre nega em entrevistas ter sido aluna dele ou mesmo dialogar com sua obra:

-- Minha problemática é bem diferente da dele (Bill), apenas nos víamos de vez em quando num clube frequentado pelo grupo (Allianz) ou em seu escritório de arquitetura de Zurique.

⁶⁵⁷ PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977.

⁶⁵⁸ A ideia de que um artista brasileiro que quisesse ser reconhecido deveria ir à Europa para se aprimorar ou mesmo amadurecer seu trabalho é frequente nos discursos de artistas modernistas desde a década de 1920.

⁶⁵⁹ Sobre a exposição de Max Bill no MASP, ver CALIXTO, R. **Max Bill e a “Unidade Tripartida”**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - MAC, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: doi:10.11606/D.93.2016.tde-14102016-140347. Acesso 2 ago. 2020.

⁶⁶⁰ PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977.

Naquele tempo sua maior afinidade era com Vantongerloo, embora “este não se preocupasse com a dinâmica e a multicomponibilidade formal”.

-- Havia um paralelismo espiritual em nossa preocupação de estruturar no espaço eventos sucessivos-temporais apresentados e não representados, mas como simples afirmação de uma semelhante metodologia de pensar e de agir – diz a artista.⁶⁶¹

Além de Georges Vantongerloo, considerado cofundador do grupo De Stijl, juntamente com Piet Mondrian e Theo van Doesburg, Mary Vieira mantinha diálogos e trocas com Pevsner e Constantin Brancusi⁶⁶² em suas passagens por Paris, como ela mesma afirma. Em 1953, a escultora ingressa na primeira turma de estudantes da escola de design e criação industrial de Ulm⁶⁶³, na Alemanha, onde permanece pouco tempo. No ano seguinte, em Zurique, se integra rapidamente ao Allianz, expondo com o grupo. Em 1955, a convite de Max Bill, publica dois volumes de uma série de litografias intitulados *Tempo em Movimento*.

Figura 4.1. Mary Vieira com Georges Vantongerloo. Basileia, Suíça, 1958. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Criado em 29 de abril de 1937, com o propósito de realizar exposições de arte moderna pelo menos uma vez ao ano em diferentes partes da Suíça, o grupo Allianz

⁶⁶¹ MORAIS, F. Mary Vieira: a obra legível como um axioma científico, 24 ago. 1981. Arquivo MAM Rio de Janeiro, dossiê Mary Vieira.

⁶⁶² AYALA, W. No mundo da lua, esculturas de gás, ar e luz. **Jornal do Brasil**, 23 set. 1969.

⁶⁶³ O projeto da Escola de Ulm dialogava com o da Bauhaus. A instituição tinha caráter internacional, tendo o corpo docente recrutado de países da Europa, América do Sul e do Norte. Foi fundada por Inge Aicher-Scholl (1917-1998), Otl Aicher (1922-1991) e Max Bill (1908-1994).

inicialmente era composto, em grande parte, de artistas ligados a vertentes estéticas surrealistas e de abstração geométrica, embora tivesse caráter bastante heterogêneo. Alguns artistas do grupo haviam integrado a Bauhaus e o Abstraction-Création. Essas experiências inspiraram e impactaram tanto as exposições realizadas pelo Allianz quanto a concepção e tipografia de suas publicações. O grupo ganhou força durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse período, a Suíça, por ser território neutro, atraía tanto artistas suíços que residiam em outros países da Europa quanto artistas estrangeiros fugidos da guerra. O auge do Allianz se dá nos anos 1940, quando realiza uma série de exposições de grande êxito, funda uma pequena galeria própria, a Galerie des Eaux-Vives (em 1943) e lança o boletim *Abstrakt-Konkret*, que vigora entre 1944 e 1945, resultando em 12 edições⁶⁶⁴. De acordo com Rudolf Koella⁶⁶⁵, à medida que o grupo começa a ser bem recebido, seu espírito combativo se atenua, enfraquecendo a coesão comum. Isso acentua a percepção das diferenças entre os membros, que vão se desagregando. No fim dos anos 1940, permanecem no grupo apenas os concretos de Zurique – entre eles os pintores Leo Luppi, Richard Lohse, Camille Graeser e Verena Loewensberg e os escultores Max Bill, Hans Fuschli e Walter Bodmer –, embora já trilhando os próprios caminhos. É nesse contexto de desagregação que Mary Vieira se aproxima do Allianz e participa da última exposição realizada pelo grupo. A mostra conta com 30 artistas, muito deles jovens desconhecidos, como a própria Mary Vieira. Talvez até mesmo por isso, ela tenha se integrado à rede de contatos construída pelo grupo, mas procurando manter uma posição própria e distante dele, uma vez que o Allianz não poderia lhe trazer uma legitimação muito efetiva:

Encontrei logo boa aceitação na Suíça. embora procurasse exercitar todo o tipo de independência. Não queria ficar nos ombros de quem se dispusesse a apoiar-me. Mas, Bill e os artistas de seu grupo me aceitaram, assim como Rotzler, diretor do Museu de Zurique, que me convidou a expor ali, em seguida à minha chegada. Mesmo trabalhando lado a lado com os chamados concretistas, nunca me interessei em usar para mim o rótulo de concreta. O meu construtivismo havia nascido aqui, no Brasil, e se diferenciava imediatamente do deles, que era estático, pela presença constante de uma idéia de movimento, de sensibilidade unida à razão.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ KOELLA, R. El grupo de artistas Allianz y los Concretos de Zurich. In: MOLINS, P. (comissária). **Suíza constructiva** (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003, p. 54-57. Consultado na Biblioteca ACA, Rennes.

⁶⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶⁶ PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977.

Cabe lembrar que, quando estava no Brasil, Mary Vieira não via possibilidade de diálogo com os artistas ligados ao construtivismo de Pedrosa, mas, sim, com Bill. Já na Suíça, para se diferenciar do concretismo local, Vieira evoca o Brasil e uma ideia de construtivismo que une sensibilidade e razão. É importante ressaltar que esse discurso é construído por ela *a posteriori*, no final da década de 1960, em entrevistas à imprensa brasileira. Nele, ela parece incorporar a seu modo um discurso neoconcretista, talvez como forma de se legitimar, uma vez que essas ideias estavam sendo bem aceitas e difundidas no Brasil.

Como analisa Maria de Fátima Morethy Couto⁶⁶⁷, a arte concreta era entendida na década de 1950 como fruto de pensamento intelectual e meio de conhecimento. Estava associada ao cientificismo, à técnica e se baseava em concepções matemáticas. Em suas diferentes variações, ela impactou diversos artistas e críticos provenientes de países sul-americanos no pós-guerra. No Brasil, a arte abstrata era criticada por artistas figurativos por ser dissociada da vida e incompreensível para as camadas populares. Os defensores da arte concreta opunham-se a tal crítica argumentando que, embora abstrata, ela tinha uma função social e caráter revolucionário⁶⁶⁸. Propunham que o artista desempenhava papel ativo na construção de uma sociedade moderna, na integração entre arte e indústria e no rompimento com a noção de obra de arte como um objeto único e original, defendendo a execução de obras concebidas em série, que propiciariam ao público acessibilidade em larga escala, fora do espaço dos museus⁶⁶⁹. Tais ideais encontram terreno fértil na América Latina, onde germinavam projetos políticos desenvolvimentistas, conforme reflete Couto:

O desejo de construir uma sociedade nova e moderna regida por modelos racionais, certamente contribuiu para a difusão, no continente sul-americano, de uma arte imbuída de uma ideologia progressista. Convencidos do papel capital que as descobertas científicas poderiam desempenhar para a transformação do real, numerosos artistas e críticos engajaram-se com empenho em uma arte seduzida pela técnica e baseada em concepções matemáticas. Acreditando que, assim, poderiam auxiliar a América Latina a despontar no cenário mundial.⁶⁷⁰

Os defensores do concretismo brasileiro opunham-se também às correntes denominadas pela imprensa da época de tachistas, tais como o expressionismo abstrato

⁶⁶⁷ COUTO, M. F. M. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

⁶⁶⁸ Ibidem.

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 78

norte-americano e a abstração informal francesa, por terem como cerne, segundo eles, a irracionalidade e “intenções literárias”. Essas críticas se estendiam a outras vertentes estéticas, como o surrealismo, por exemplo, como vimos no capítulo anterior, dedicado a Maria Martins.

As concepções artísticas de Mary Vieira estão fortemente associadas a esses ideais concretistas, como fica explícito na entrevista que concedeu em 1959 a Ferreira Gullar:

- A arte concreta morreu?
- Depende do que se entende por arte concreta. Se se concebe arte concreta como um modo da pessoa realizar o que ela intimamente é, não morreu. Morreram os conceitos falsos de arte concreta.
- Para você, o que é arte concreta?
- É a realização de uma idéia que não existia antes no mundo material. Uma expressão não dedutiva e que por isso mesmo se concretiza diretamente fora do artista. A arte concreta não alude a nenhuma realidade fora do homem mas ao seu interior. Tampouco ela pode se restringir a efeitos ópticos.
- E o tachismo?
- Dizem os seus defensores que o tachismo retrata a época atual, caótica e catastrófica. Mas isso é, na verdade, a sua limitação, porque se trata de uma arte que não propõe nada: apenas reflete. É o contrário da arte concreta tal como a entendo – e que se aproxima do que você chama de “neoconcreto” – porque essa arte, no momento que busca uma ordem interior, propõe uma realidade nova, um novo mundo. Creio que só podemos sair do caos em que se encontramos interiormente, e isso é imprescindível porque não é o destino do homem viver no caos. Se nós artistas não contribuimos para dar uma satisfação interior ao homem, falhamos em nossa missão. Nesse sentido, acredito na função social do artista e vejo a arte como semente de uma renovação social.⁶⁷¹

Ao definir arte concreta, Mary Vieira retoma a conceituação de Max Bill de 1936, que se baseia nas propostas de Theon van Doesburg, de que a arte concreta não parte do real, depurando-o até atingir a abstração, mas das próprias formas puras, da cor, da linha, da superfície e do plano. Ao dizer que a arte concreta não pode se restringir a efeitos ópticos, Mary Vieira parece querer se afastar das correntes de arte cinética, que começavam a despontar na Europa com trabalhos marcados por jogos ópticos, tais como as obras de Vassarely e Julio Le Parc. Por fim, ao criticar o tachismo, a escultora adere aos discursos dominantes, formulados pelas correntes construtivas, de que a arte não devia espelhar a realidade caótica, mas ser propositiva e ter caráter ordenador.

Convém ressaltar que essa entrevista foi realizada em outubro de 1959. Em março daquele mesmo ano, tinha sido publicado também no *Jornal do Brasil*, o Manifesto

⁶⁷¹ VIEIRA, M. Arte é semente de Renovação Social. Entrevista concedida a Ferreira Gullar. Suplemento Literário do **Jornal do Brasil**. 17 out. 1959. Arquivo MAM Rio de Janeiro, dossiê Mary Vieira.

Neoconcreto, assinado por Ferreira Gullar, juntamente com Reynaldo Jardim, Theon Spanudius, Almicar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape. O manifesto era fruto de divergências estéticas que deram origem a uma cisão entre os concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Gullar colocou-se na posição de mentor do neoconcretismo, sendo o idealizador do termo “neoconcreto”. De acordo com Fátima Morethy Couto:

Sua atuação como crítico de arte, nos anos 1950 e no início da década seguinte, confunde-se com seu papel enquanto porta-voz do ideário do grupo carioca. Coube ainda a Gullar teorizar sobre as principais características do novo movimento, assim como especular sobre suas origens e possíveis filiações, tentando conferir unidade às pesquisas díspares de seus membros com o intuito de inserir o movimento brasileiro na história das vanguardas internacionais.⁶⁷²

O neoconcretismo propunha a valorização da experimentação artística e da intuição e demandava a participação ativa do espectador, reformulando as relações entre sujeito e objeto artístico. Quando Gullar pergunta a Mary Vieira, na entrevista, se a arte concreta morreu, ele se mostra, portanto, comprometido com essa disputa de legitimação do neoconcretismo, opondo-se ao concretismo defendido por Waldemar Cordeiro. Embora, a produção de Mary Vieira possa ser facilmente associada às ideias neoconcretistas, como ela mesma faz na entrevista, a escultora demonstra não ver uma oposição entre arte concreta e neoconcreta e não ter interesse em se posicionar nessa disputa. Isso poderia ser explicado pelo fato de ela não residir no Brasil e essa ser uma contenda específica desse contexto. Muitos outros artistas brasileiros ligados a vertentes concretistas também não compreendiam esses embates como algo relevante, como se pode notar nos depoimentos de Hércules Barsotti e Luís Sacilotto analisados por Couto⁶⁷³. “Concreto, neoconcreto, pra mim é tudo a mesma coisa. Era uma briga entre chefões (...) Não me considero de grupo nenhum”⁶⁷⁴, afirma Barsotti. É importante levar em conta que as duas categorias, “concreto” e “neoconcreto”, englobavam artistas com produções de matriz construtivista muito heterogêneas. A história da arte, ao focar o embate crítico, acaba não compreendendo as produções e as ideias dos próprios artistas em sua singularidade, restringindo a complexidade histórica em prol de um discurso de caráter legitimador.

⁶⁷² COUTO, M. de F. M. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 122-123.

⁶⁷³ Ibidem.

⁶⁷⁴ Depoimentos de artistas: Hércules Barsotti e Luís Sacilotto. **Revista do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, nº 2, ano 1, São Paulo, dez. 1999, apud COUTO, op. cit. p. 139.

Nos debates entre “concreto” e “neoconcreto”, Mary Vieira encontra-se em uma linha tênue. Ela poderia tanto ser associada ao primeiro grupo, por residir na Suíça e por manter uma rede de contatos ligada a Max Bill, quanto ao segundo, por sua obra envolver a participação do espectador e ter como preocupação central o homem. Cabe salientar aqui que, diante desses embates, como a escultora acaba não se inserindo em nenhum desses polos, ela procura construir um discurso de isolamento e interiorização, que reforça a singularidade de sua obra, como vemos neste relato sobre sua experiência na Suíça:

Chegando na Suíça em 1952 (janeiro) não sabia ainda o alemão, mas usei essa impossibilidade de comunicação direta através da palavra, também como auxílio à concentração, à interiorização das minhas idéias. Por dois anos não revelei o meu endereço, nem mesmo aos meus amigos de língua latina, o que significou acentuar a minha solidão, aplicada no sentido da continuação das minhas pesquisas, que exigiam essa total concentração espiritual e o mais completo silêncio modal. A crítica de arte da Europa e internacional considerou os meus polivolumes um dos momentos bases que inauguraram em 1944 a tendência cinevisualista na América Latina, como escreveu o esteta francês René Massat “mesmo no mundo”.⁶⁷⁵

Assim, Mary Vieira se posiciona tanto no neoconcretismo brasileiro quanto no concretismo suíço de modo a afirmar as particularidades de suas pesquisas sem se associar diretamente a esses grupos. Mary Vieira encontra, assim, uma forma de se situar num campo de experimentações plásticas legitimadas por sua época, mas ao mesmo tempo salienta sua contribuição como singular, advinda de um trabalho individual e solitário. Essa é uma estratégia de Mary Vieira para tentar se impor na cena artística como pioneira – seja por já ter produzido obras cinéticas de grandes dimensões, quando ainda estava no Brasil, na década de 1940, seja por executar obras, na Suíça dos anos 1950, que demandavam a participação do espectador, quando isso ainda não era debatido. Uma das obras evocadas tanto por ela quanto pela crítica para referir seu pioneirismo é *Formas Eletro-rotatórias, Espirálicas, à Perfuração Virtual*. Realizada para a exposição das classes produtoras de Minas Gerais, em 1948, consistia em estruturas de metal que giravam, por meio de um motor elétrico, de modo alternado, produzindo espirais.

⁶⁷⁵ Conversação com Mary Vieira. A arte da escultura segundo a artista. **Revista Arte Contemporânea**, outubro-novembro de 1982. Dossiê Mary Vieira, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 4.2. Mary Vieira com *Formas Eletrorrotatórias, Espirálicas, à Perfuração Virtual*, 1948, Araxá, Minas Gerais⁶⁷⁶

Antes de partir para a Suíça, a escultora já tinha iniciado a realização de seus polivolumes, que giravam por meio do movimento manual do espectador. Para demonstrar tanto o ineditismo quanto a continuidade em sua produção artística voltada para a resolução e o aperfeiçoamento dos mesmos problemas plásticos, a artista tinha o hábito de atribuir uma longa datação aos polivolumes. Por exemplo, o *Polyvolume: Surface Multidéveloppable*, premiado no XXI Salon des Réalités Nouvelles, em Paris, em 1966, é assim datado: Minas Gerais 1948-Basel 1964. Essa é uma premiação central nos discursos a respeito da trajetória de Mary Vieira, pois é interpretado como prova de que a comunidade internacional teria reconhecido seu pioneirismo.

O Prêmio Internacional Marinetti para Pesquisas Plásticas de Expressão Cinevisual celebrava o 20º aniversário da fundação do Salon des Réalités Nouvelles e era concedido pelo Instituto Internacional de Estudos sobre Futurismo. Homenageava o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, considerado o fundador do futurismo. De acordo com a descrição do prêmio, ele havia sido o primeiro a tentar sistematizar teoricamente os problemas de uma arte plástica cinevisual no manifesto “Il motorumorismo plástico, ricostruzione futurista dell’universo”, editado em Milão em 1915.⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ Fonte: SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁶⁷⁷ Informações retiradas do catálogo da exposição. Cf. **21ème Salon des Réalités Nouvelles**. Paris: Musée Municipal d’Art Moderne, de 27 a 30 de out. 1966. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Segundo os criadores da premiação, as pesquisas plásticas de expressão cinevisual constituíam um ramo bem definido e particular dos estudos de vanguarda construtivista-concreta, que “tendiam a representar um dos aspectos típicos do espírito contemporâneo dirigido para a síntese dos valores óptico-dinâmicos da vida”. O prêmio oferecia 1 milhão de liras italianas (o equivalente a cerca de 1.600 dólares na época) e seria atribuído a um artista participante do XXI Salon des Réalités Nouvelles, realizado em Paris, de qualquer nacionalidade e idade, cujas pesquisas plásticas seguissem a direção proposta⁶⁷⁸. Compunham o júri internacional do prêmio os poetas Pierre Albert-Birot (francês) e Pino Masnata, o escritor Giovanni Acquaviva (estes dois últimos de origem italiana, associados ao futurismo e à figura de Marinetti), o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, o pintor neoplástico e escultor construtivista francês Albert Jean Gorin e o pintor alemão ligado ao construtivismo Leo Breuer.⁶⁷⁹ Segundo o edital, o júri levaria em conta a originalidade do artista ao abordar problemas estéticos da “plástica construtiva-cinevisual”⁶⁸⁰. Depois de avaliar 100 obras (entre pinturas, esculturas e objetos plásticos), realizadas por 30 artistas de 16 países, o júri concedeu o prêmio a Mary Vieira por voto majoritário.⁶⁸¹

Figura 4.3. Mary Vieira, Três interações do *Polivolume Superfície Multidirecional*, Minas Gerais, 1948 - Basileia 1965. Alumínio. Dimensões 300 x 75 x 10 cm.⁶⁸²

⁶⁷⁸ Cf. **21ème Salon des Réalités Nouvelles**. Paris: Musée Municipal d'Art Moderne, de 27 a 30 de out. 1966. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁶⁷⁹ Comunicado à imprensa nº 024, do Instituto Internacional de Estudos sobre o Futurismo. Dossiê Mary Vieira, seção de manuscritos, código 49,4,9 nº 3. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

⁶⁸⁰ Cf. **21ème Salon des Réalités Nouvelles**. Paris: Musée Municipal d'Art Moderne, de 27 a 30 de out. 1966. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁶⁸¹ Comunicado à imprensa nº 024, op. cit.

⁶⁸² **Participation de Mary Vieira au XXI Salon des Réalités Nouvelles**, Paris: Musée Municipal d'Art Moderne, octobre 1966 (catalogue).

No mesmo ano em que é premiada, a escultora se torna professora titular da cátedra de Estruturação Espacial na Escola de Artes e Técnicas de Planejamento Gráfico e Design Industrial do Cantão da Basileia, na Suíça. Seu trabalho na universidade era complementar à carreira de artista plástica, como ela afirma:

Sempre me considere uma artista profissional desde o início da minha carreira e nos últimos quatorze anos ao lado do meu trabalho normal de ateliê ocupo uma cadeira experimental na Escola Superior de Artes e Técnicas de Gráfica e Desenho Industrial no cantão da Basileia onde ensino Estruturação Espacial. Estes cursos são inerentes a um novo método pedagógico que cristaliza sistematicamente a minha experiência de pesquisadora tridimensional. Mesmo morando na Suíça e na Itália há quase trinta anos (ela é casada com o conde italiano e poeta Carlo Belloli), não perdi absolutamente minhas raízes brasileiras, sempre me considerando uma pesquisadora plástica brasileira no estrangeiro.⁶⁸³

Como vimos, Mary Vieira posiciona-se no campo artístico como artista profissional, pesquisadora e professora, tratando raramente da vida pessoal ou mesmo de suas relações afetivas e de sociabilidade. Em pouquíssimas entrevistas, ela cita o marido, o crítico de arte e poeta futurista italiano Carlo Belloli. Em uma dessas breves menções, ao explicar seu projeto de cidade ideal ao entrevistador, acaba narrando como o conheceu:

-- Assim que nos conhecemos, em 1954, eu e meu marido (...) falamos sobre essa cidade ideal. Na época, ele mesmo achou loucura. Carlo trabalhava como crítico no jornal *El Tiempo*, de Milano, e fora apenas para ver minha exposição. Falamos sobre tudo e a crítica acabou não saindo. Saiu o casamento. (...) Antes de nos casarmos acertamos dois pontos: que não queríamos filhos e que um não opinaria sequer no trabalho do outro.⁶⁸⁴

De fato, o casal cumpriu o combinado, evitando ao máximo comentar sobre os trabalhos um do outro, embora Belloli tenha tratado da obra de Mary Vieira em uma conferência sobre as orientações da escultura contemporânea no Centro de Estudos da Arte Contemporânea, em Veneza, em 1958⁶⁸⁵. Como poeta, Belloli publicou sua primeira coletânea, *Testi-poemi-murali*, em 1944, prefaciada por Marinetti. Em um dos poemas, *Poesia Visuali*, ele teorizava as possibilidades de uma poesia serial, na qual a repetição das palavras poderia se organizar tipograficamente em estruturas visuais. Alguns críticos italianos o consideram por isso o precursor da “poesia concreta”, que só seria definida

⁶⁸³ Conversação com Mary Vieira. A arte da escultura segundo a artista. **Revista Arte Contemporânea**, outubro-novembro de 1982. Dossiê Mary Vieira, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

⁶⁸⁴ GÂNDARA, P.N. Mary Vieira. Mas podem chamá-la de Juscelina. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 2 ago. 1978.

⁶⁸⁵ MATTAR, D. (curadoria). **Mary Vieira: o tempo do movimento**. São Paulo/Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 7.

como tal nos anos 1950. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, foram publicadas diversas coletâneas de poemas de Belloli, além de livros de crítica e história da arte dele, tais como *Contributo Russo alle Avanguardie Plastiche*, em Milão, em 1963, e *Spettacolo Futurista*, em 1964. Por intermédio de Mary Vieira, ele travou contato com a arte modernista e moderna brasileira, com poetas concretos brasileiros, como Haroldo de Campos, e intelectuais como Murilo Mendes, Theon Spanudius e Mário Pedrosa. Belloli chegou a trocar correspondência com os três últimos. Mary Vieira também traduzia para Belloli textos e poemas de escritores brasileiros. Posteriormente, ele chegou a aprender português. Mary Vieira nutria profundo interesse pela literatura e Belloli pelas artes plásticas e ambos se posicionavam no campo do concretismo. Assim configurou-se entre eles uma parceria fundada no diálogo, na troca de ideias e conceitos e de estruturação de redes de contato comuns, úteis para o desenvolvimento internacional da carreira dos dois, na Itália, na Suíça e no Brasil.

4.1.2. Lygia Clark: a arte como libertação

A ideia de que seguir a carreira artística pressupunha um percurso solitário, que exigia se afastar da família, aparece tanto nas declarações de Mary Vieira como nas de Lygia Clark. No entanto, diferentemente das de Mary, os discursos sobre si de Lygia Clark envolviam questões de gênero. Considerando que Lygia ingressou na carreira artística aos 32 anos, já casada e mãe de três filhos, abrir mão da vida familiar representava para ela um peso muito maior do que para Mary Vieira.

Nascida em Belo Horizonte, em 23 de outubro de 1920, Lygia Pimentel Lins, seu nome de solteira, provinha de uma família de alto poder aquisitivo. Era neta de Edmundo Lins, que fora ministro do Supremo Tribunal Federal entre 1917 e 1937, e a terceira de quatro filhos do advogado Jair Lins e de Ruth Pimentel Lins, que pertencia a uma família tradicional mineira proprietária de terras. A artista assim resumia sua relação familiar: “Fui criada no maior terrorismo familiar, a família era zero em artes plásticas, eu era a ovelha negra, estrangeira à família”.⁶⁸⁶

Essa ideia, no entanto, deve ser relativizada, uma vez que sua irmã Sônia Lins também desenvolveu carreira artística, como escritora e artista plástica. As duas sempre

⁶⁸⁶ Depoimento de Lygia Clark para o Museu da Imagem e do Som, 14 set. 1979, apud CARNEIRO, B. S. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004, p. 68.

foram muito amigas e tinham vários traços em comum. Suas trajetórias se cruzam em diversos momentos. Com praticamente um ano e meio apenas de diferença de idade, as duas estudaram no colégio de freiras Sacré-Coeur de Marie e se casaram, jovens, com homens de alta posição social e econômica – Lygia, aos 18 anos, com o engenheiro Aluísio Clark Ribeiro; e Sônia Lins, aos 23 anos, com Roberto Andrade⁶⁸⁷, também engenheiro, filho do advogado, fazendeiro e deputado federal Donato Andrade. Depois de casadas, as irmãs deixam a cidade natal. Lygia Clark muda-se para o Rio de Janeiro; Sônia vai morar na fazenda da família do marido, Calciolândia, na cidade mineira de Arcos, retornando após algum tempo para Belo Horizonte. Lygia tem três filhos, Elisabeth, Álvaro e Eduardo; Sônia, dois. É interessante notar que, enquanto Lygia mantém o sobrenome do marido como nome artístico durante toda a vida, Sônia conserva o de solteira.⁶⁸⁸

As irmãs não se adaptam facilmente à vida tradicional de esposa e dona de casa. Sônia dá aulas de tricô para as mulheres dos lavradores da fazenda e promove sessões de cinema para os empregados. Em 1950, muda-se com o marido e os filhos para o Rio de Janeiro e vai morar em um apartamento ao lado do de Lygia, em Copacabana. Nesse mesmo ano, Lygia embarca para Paris para aperfeiçoar sua formação artística, iniciada em 1947, sustentada pelo marido. No ano seguinte, Sônia, que já vinha enfrentando profundos problemas conjugais, resolve passar um período com a irmã na capital francesa. Lá, ela produz algumas pinturas que integram a exposição promovida por Dobrinsky, um dos professores de Lygia. Em seu retorno ao Brasil, separa-se oficialmente de Roberto.⁶⁸⁹ Lygia faz o mesmo: também põe fim ao casamento ao voltar ao país, em 1952. A estada em Paris, portanto, se torna o marco do redirecionamento da trajetória de vida de ambas. Em 1959, Sônia passa a publicar suas crônicas e poemas no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e se casa novamente, com o médico Paulo Albuquerque. Já Lygia tem vários parceiros ao longo da vida, mas não se casa com nenhum deles. Examinando as cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark⁶⁹⁰, constatamos que Sônia é mencionada com frequência por eles; Hélio também se correspondia com ela. Na intensa troca de correspondência entre as irmãs, elas costumavam discorrer sobre seus

⁶⁸⁷ Em 1948, Roberto, seu irmão Gabriel e o amigo Flávio Gutierrez viriam a fundar a construtora Andrade Gutierrez, que se tornaria uma das maiores do Brasil.

⁶⁸⁸ Cf. LINS, S. Artes, 1996. Disponível em: <https://sonialins.com.br/pdf/artes.pdf>. Acesso 3 ago. 2020.

⁶⁸⁹ Ibidem.

⁶⁹⁰ Cf. CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

trabalhos. Em seus livros, como *Baticum* (1978), Sônia Lins cria narrativas sobre sua infância, etapa da vida que pouco aparece nas construções de Lygia Clark.

Embora o casamento de Lygia Clark termine de fato apenas em 1952, seus problemas conjugais eram anteriores a seu ingresso na vida artística. Em 1944, seu pai, em uma carta a ela e outra ao genro, ambas de teor semelhante, tentava estancar a crise conjugal que se instaurava:

Lyginha:

Você deve fazer ideia da noite que passei com a telefonada do Aluizio a quem vou escrever, hoje, dizendo o que te digo e disse pelo telefone: paciência, boa vontade e abnegação de um para com o outro, senão por amor recíproco, por amor de Elizabeth, que será a verdadeira vítima se o lar de vocês vier a desmoronar-se. Ainda estou tonto do choque recebido e às vezes penso que tive um mau sonho!... Faça, de seu lado, todo o possível para que tal nunca aconteça. Procurando por todos os meios e modos evitar rixas, discussões e, sobretudo, não provoque seu marido, especialmente diante de mim ou diante de sua mãe. Por enquanto, como te disse, o melhor é estando de acordo o Aluizio, virem você e a Elizabeth passar uma temporada aqui. Pois a ausência e saudade são o melhor lenitivo para casos como este.⁶⁹¹

Na carta a Aluizio, ele deixa ainda mais claro quanto em sua visão o divórcio era inadmissível:

A separação de vocês dois, com ou sem desquite, deverá ser, como te disse pelo telefone ontem à noite, o último passo a dar, sendo, mesmo, preferível (e falo como pai dos dois) a morte de um ou de ambos a isso. É que nessa desgraçadíssima hipótese a Elizabeth, de quem cuidarei em qualquer caso, poderia dizer com orgulho: seus pais sofreram e morreram mas sempre souberam cumprir o dever.

Quero, mesmo, crer que você só me falou em tal caso movido por um possível desafio de Lyginha a fazê-lo, pois o conhecimento que julgo ter de você me impede, mesmo depois de sua telefonada, de considerar você como um indivíduo que não sabe dar a um lar o valor que ele tem.⁶⁹²

Vemos no trecho que, para o pai de Lygia Clark, o divórcio era algo impensável, pior que a própria morte. Era a prova de que o casal não havia cumprido o dever para com os filhos. Para ele, as brigas de casal, muito comuns, podiam ser superadas com “paciência, abnegação e amor”. Ele atribui a responsabilidade por tal situação muito mais à filha do que ao genro. É ela que deve evitar discussões e provocações ao marido. Como Jair não vê a possibilidade de o genro não valorizar o “lar”, para justificar o telefonema

⁶⁹¹ Carta de Jair Lins a Lygia Clark, Belo Horizonte, 4 ago. 1944. Arquivo da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro.

⁶⁹² Carta de Jair Lins a Aluizio Clark, Belo Horizonte, 4 ago. 1944. Arquivo da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro.

dele, intui que ela teria desafiado o marido, dizendo que ele não teria coragem de telefonar e contar que se divorciariam. Acrescenta ainda que, apesar de a filha ter defeitos, como todo mundo, Aluísio deve considerar que “ela é uma mulher honesta, que vive para o lar e está disposta a te defender e acompanhar em qualquer emergência”⁶⁹³. Assim, nas cartas, Jair deixa claro que a filha deveria desempenhar com maior êxito o papel tradicional de esposa: não questionar o marido, ser fiel a ele, defendê-lo e acompanhá-lo. Ao mesmo tempo, nas entrelinhas, a carta revela que ele estava ciente de que Lygia não se encaixava em tal estereótipo, já que costumava discutir e provocar o marido, inclusive na presença dos pais.

A pressão paterna parece ter surtido efeito, pelo menos temporário, pois o casal permanece junto e tem ainda mais dois filhos. Com o nascimento do terceiro filho, Lygia Clark sofre, segundo ela, “*nervous breakdown*”, o que a leva a fazer terapia e voltar a desenhar. A crise, bem como a vida de casada, é assim narrada por ela, em 1963, em entrevista a *O Jornal*:

Cresceu, fez-se mulher. A família patriarcal, na velha tradição mineira, queria vê-la casada, mãe de muitos filhos, cuidando da casa e do marido com desvêlo. Sonho que se tornou realidade, quando conheceu Aluísio Clark Ribeiro. E que durou muitos anos, com a casa funcionando (“Embora sem horários muito rígidos”), os dois primeiros filhos Elizabeth e Álvoro crescendo. “Eu era muito habilidosa, fazia roupa para as crianças, capa para carro. Não gostava muito de cozinha”. E Lygia Clark ri, lembrando-se desse tempo em que desconhecia Picasso por inteiro. Quando nasceu seu terceiro filho, Eduardo, teve um distúrbio muito sério. “Descobri subitamente que tôda a estrutura em que eu tinha baseado a minha vida era falsa. Senti que era o momento para uma reestruturação completa, uma revisão de meus valores e uma redescoberta de mim mesma”. Lygia venceu a grande crise. “Foi um renascimento da minha personalidade”. E afirma dar graças a Deus por tê-lo conseguido: “é como uma chaleira que começa a ferver. Há gente que nunca tira a tampa. Eu tirei. Sofri. Terrivelmente. Mas o fiz a tempo e hoje não sinto arrependimento de nada”.⁶⁹⁴

O relato poderia muito bem figurar entre os depoimentos colhidos por Betty Friedan para seu livro *A Mística Feminina*⁶⁹⁵, publicado nos Estados Unidos em 1963, mesmo ano em que Lygia deu essa entrevista. Nele, a socióloga norte-americana procurava refletir sobre a crise de identidade feminina. Ela analisava aquilo que a imprensa denominava como o “mal sem nome”, que acometia as mulheres,

⁶⁹³ Carta de Jair Lins a Aluísio Clark, Belo Horizonte, 4 ago. 1944. Arquivo da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro.

⁶⁹⁴ MENEZES, W. Gente da cidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1963.

⁶⁹⁵ FRIEDAN, B. *A mística feminina*. Petrópolis: Vozes, 1971.

principalmente as casadas, na década de 1950. Esse era um modo de se referir à insatisfação delas com a vida doméstica, embora aparentemente não houvesse problemas, fossem eles financeiros, de casamento ou com os filhos. Segundo a autora, a ideia do livro havia surgido em um encontro de ex-alunos do Smith College, onde ela estudara. Friedan percebeu ali que, assim como ela, muitas de suas colegas se sentiam vazias, incompletas, como se não tivessem uma existência própria. Na época, Betty era casada e tinha três filhos – ela viria a se separar do marido posteriormente, em 1969. Passou então a coletar depoimentos de mulheres a respeito de casamento, criação de filhos, cuidados com a casa e inserção comunitária e identificou que o problema ultrapassava classes sociais, etnias, pertencimento religioso e idade. Aquelas mulheres não haviam construído uma carreira; eram donas de casa, mas não conseguiam ou não queriam se ajustar ao padrão de feminilidade imposto. A saída encontrada para o problema era em geral a consulta a médicos e terapeutas e o consequente uso de tranquilizantes. Inspirada em Simone de Beauvoir, Friedan questionava o modo como a questão vinha sendo tratada e defendia a emancipação feminina⁶⁹⁶. Era preciso, segundo ela, dar a essas mulheres “instrução para um trabalho criativo pessoal” que envolvesse utilidade social⁶⁹⁷. Ela defendia uma “drástica reformulação da imagem cultural da feminilidade, que permita à mulher alcançar a verdadeira maturidade, a plenitude pessoal, sem conflitos com a realização sexual”⁶⁹⁸.

Embora o debate a respeito das ideias de Friedan só tenha aparecido na imprensa brasileira a partir de 1964 e o livro só tenha sido publicado em português em 1971, o “distúrbio muito sério” que Clark sofria no final da década de 1940 pode ser interpretado como o “mal sem nome” analisado por Friedan.⁶⁹⁹ A resposta de Lygia era a mesma proposta por Friedan: redescobrir a si mesma, emancipar-se e autorrealizar-se, processo que, no caso dela, se deu por meio da terapia e da arte. Dentro do discurso construído por Lygia Clark, a arte aparece desde a infância como forma de controlar seu comportamento e manter sua sanidade. Segundo ela, no colégio, quando as freiras queriam que ela ficasse

⁶⁹⁶ Cf. DUARTE, A. R. F. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. **Rev. Estudos. Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 287-293, abr. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2006000100015&lng=en&nrm=is>. Acesso 3 ago. 2020.

⁶⁹⁷ FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 310.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 312

⁶⁹⁹ Cf. DUARTE, op. cit., e TRIZOLI, T. **Crítica de arte e feminismo no Brasil nos anos 60 e 70**, V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Geopolítica. Goiânia: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2012.

quieta, pediam que desenhasse.⁷⁰⁰ Como vimos, casada e mãe, ela retoma os desenhos para superar uma crise de nervos. Em carta a Hélio Oiticica, ela comenta sobre a possibilidade de trabalhar em uma clínica psiquiátrica na França: “Se isso der certo, será minha salvação, o que é um paradoxo, pois quem como eu fez arte para escapar ao hospício, acabar lá é incrível! Mas não há lugar para mim no mundo dos normais”.⁷⁰¹

Lygia Clark inicia de fato sua formação em artes em 1947, aos 27 anos, quando estuda no ateliê de Roberto Burle Marx, no Rio de Janeiro, tendo, além dele, a escultora Zélia Salgado como professora. Três anos depois, viaja para Paris para aperfeiçoar seus estudos. Lygia rememora essas vivências em seu diário em 1971, quando novamente se encontrava na capital francesa:

Vou tentar contar aqui coisas que jamais o fiz. Em 1948⁷⁰² vim para Paris, depois da grande crise para estudar pintura. Nesse ponto é que sempre digo que Aluizio era formidável. Além de não me impedir ele ainda me sustentou aqui com os 3 filhos até 1950. Eduardo estava tão pequeno que começou a falar aqui. Tomamos um apt. na Av. Kleber e pela primeira vez depois de casada tive uma mezada por mês o que me deu um grande sentido de liberdade. Tive como era de esperar uma grande paixão que foi um rapaz que me ensinou a falar o francês. Silvester Falcon. Era culto super sensível e nos adoramos. Dessa ligação saiu muita tragédia. Ele partiu para Lyon depois de fazer uma psicoanalise com um médico que se chamava Bajor. O mesmo me conhecendo teve por mim uma grande paixão e mandou Silvester para Lyon era para deixar-lhe campo livre para me conquistar. (...)

Fui aluna de Arpad Szenes, que era casado com a pintora Vieira da Silva, de Fernand Legér, de Dobrinsky o menos conhecido porém o melhor de todos como mestre... Romeno, escultor e pintor até e passamos 12 horas por dia fazendo pintura e desenhos. Só fiz aqui uma coisa boa. Eram desenhos de escadas. O resto, pintura etc. era uma merda completa. Na realidade não fiz nada que prestasse tanto quanto o que havia feito com Roberto Burle Marx no Brasil. Esse foi um mestre extraordinário e Zélia Salgado também muito ajudava a abrir a sensibilidade da gente (...)

Lá chegando (no Brasil) me separei de Aluizio e comecei desde essa época a passar miséria relativa. Fiquei com 16 apts e uma garagem que dava para alugar para 60 carros. Não dava renda pois os aluguéis estavam congelados.⁷⁰³

⁷⁰⁰ CARNEIRO, B. S. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004.

⁷⁰¹ Trecho de carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, 31 mar. 1971. In: CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

⁷⁰² Embora em seu diário Lygia registre que se mudou para Paris em 1948, a bibliografia sobre a artista afirma que ela estudou na capital francesa entre 1950 e 1952, conforme consta em alguns de seus catálogos de exposição. É possível que a artista tenha confundido as datas. Todavia, as informações sobre sua formação são um pouco nebulosas. De fato, ela retorna para o Brasil em 1952.

⁷⁰³ Trechos de diário de Lygia Clark, 1971. Arquivo da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Rio de Janeiro.

No relato, vemos que, embora a formação artística que Lygia Clark teve, tanto no Brasil quanto em Paris, não tenha impactado sua produção posterior, ela valorizava os mestres, que foram capazes de incentivá-la e lhe deram autonomia para produzir. A estada em Paris apresenta-se para a artista como uma forma de usufruir de maior independência também na vida pessoal. Sem preocupações financeiras e longe do marido, ela pôde experimentar a liberdade que não desfrutara na vida conjugal. Em seus diários, o marido aparece não só como provedor, que lhe dá sustento material, mas também como castrador. Após a separação, o padrão de vida da artista decai e, em vários momentos, em cartas e nos diários, ela alega precisar de dinheiro para se manter ou para produzir. No entanto, essa questão deve ser relativizada, já que, como vemos na última frase do trecho citado, ela fica com muitos bens depois da separação e continua usufruindo de conforto material.

A arte aparece nos discursos de Lygia Clark, assim como nos de Mary Vieira, como uma experiência de dedicação total que exige a solidão. Como demonstra Flávio Moura⁷⁰⁴, em 1963 a artista conclui que para exercer a carreira artística é preciso abandonar a vida familiar. Muitas são as passagens discursivas em que esse raciocínio transparece, mas talvez a citada por Moura seja a mais evidente:

Descobri neste momento a minha grande crise atual. Se ainda tivesse qualquer veleidade de pensar que o meu compromisso com a arte estava equilibrado com a vida no sentido de valor e afetividade, nesta hora em que me proponho largar tudo: meus filhos, meu neto que adoro e meus amigos (tudo que tenho de mais caro no mundo), vejo claramente que o meu trabalho vem acima de qualquer coisa e que ele passa por cima do meu coração.⁷⁰⁵

Para Flávio Moura, essa noção define a relação de Clark com seu trabalho e o desejo de tentar integrar arte e vida em suas obras. Para o autor, “passar por cima do coração” para se dedicar à carreira, além de proporcionar à artista rendimentos simbólicos e materiais, faz parte de “um processo de autoconhecimento para o qual o trabalho artístico vai se tornando prova”⁷⁰⁶. No entanto, essa ideia de solidão é usada também discursivamente, assim como no caso de Mary Vieira, para separar Clark de grupos artísticos aos quais ela se integra. Como mostra Flávio Moura, a passagem de Lygia Clark pelo grupo neoconcreto é muito rápida e mesmo em 1959, logo após a primeira exposição

⁷⁰⁴ MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia – FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>.

⁷⁰⁵ Anotação em diário, 28 out. 1963, apud MOURA, op. cit.

⁷⁰⁶ Ibidem, p. 107.

do grupo, ela já se distancia dele ao escrever “Carta a Mondrian”. Para Moura, “o que está em jogo é a tentativa de se desidentificar do grupo, de reafirmar a individualidade em detrimento do espírito coletivo que em tese norteava aquele segmento de artistas”.⁷⁰⁷ Indo um pouco além, defendemos que essa é uma estratégia de reconhecimento utilizada tanto por Lygia Clark quanto por Mary Vieira. Ao se inserirem em um grupo artístico afirmando a singularidade de suas proposições, que transpõem o que o coletivo é capaz de pensar e produzir, elas tentam se situar como pioneiras. Assim, assumem compromissos com determinados problemas estéticos de seu tempo, mas se posicionam também como visionárias. Não é à toa que a carta de Lygia Clark se dirige a Mondrian, considerado o precursor do neoplasticismo. Nela, Lygia Clark dialoga com ele como iguais, como se ele pudesse sentir e compreender sua angústia:

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho, é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não? (...)

Mondrian, se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido para que ele veja o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável — “o artista é um solitário”. Não importam filhos, amor, pois dentro dele ele vive só. Ele nasce dentro dele, parto difícil a cada minuto, só irremediavelmente só.⁷⁰⁸

Esses trechos são da primeira parte da carta. Neles, Clark evoca o mito da genialidade artística ao imputar ao artista o propósito de “se realizar em sentido ético-religioso” e transmitir esse momento ao espectador. Ao se equiparar a Mondrian dizendo que, talvez, no futuro, será para um artista em início de jornada o que agora ele é para ela – alívio, consolo e inspiração diante do sofrimento causado pela solidão da carreira –, ela se insere em uma genealogia de grandes precursores. Isso denota que, já em 1959, Lygia Clark começava a se construir como artista pioneira, ainda que de modo metafórico e

⁷⁰⁷ MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia – FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>, p. 118.

⁷⁰⁸ CLARK, L. Carta a Mondrian, maio 1959. In: FERREIRA, G. Apresentação. In: _____. COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 46-49.

simbólico. Ao longo do tempo, o discurso do pioneirismo vai ganhando maior fôlego, com a realização de *Bichos*, até se tornar uma narrativa sólida e bem construída, com base em fatos históricos, em 1969.

Nesse ano, Hélio Oiticica escreve a Lygia Pape reclamando de Lygia Clark, algo pouco comum, já que eram grandes amigos. O motivo da queixa era que ela estava tentando confirmar e confrontar datas a respeito da criação da Teoria do Não Objeto, de Ferreira Gullar, e de seu primeiro *Bicho*, pois acreditava que sua obra havia antecedido a ideia de “não objeto”, questão sobre a qual Oiticica discordava:

Lygia Clark, por exemplo. Sei que é uma grande artista, etc., mas está insuportável com seu egoísmo costumeiro, e me telefona de Paris para confirmar datas da "Teoria do não-objeto" e de criação do Bicho, pois acha que criou o Bicho antes de Gullar formular a teoria, no que está convenientemente enganada, pois esquece que Gullar já fazia livro poemas e não-objetos, etc. (...) Veja só se estou agora, depois de tanto tempo, com cara para discutir tantas asneiras e mesquinhas. Disse a Lygia que se quiser consulte os arquivos do Jornal do Brasil, pois não tenho tempo para isso e não estou nessa jogada. Quero que se danem. Se não fosse tão paranóica e egoísta, veria tudo melhor e não chatearia tanto.⁷⁰⁹

Como demonstra Flávio Moura⁷¹⁰, essa era uma tentativa de Lygia Clark de se afirmar como protagonista do grupo neoconcreto, oito anos depois de seu surgimento, em um momento em que o grupo começava a ganhar destaque no ambiente artístico brasileiro. Seus *Bichos* teriam sido o gatilho para a teoria de Gullar, conferindo-lhe, assim, o papel de “formuladora” do grupo. Sua inscrição como protagonista no grupo neoconcreto foi fundamental para sua consagração efetiva, que ocorre na década de 1980.

Em carta a Mário Pedrosa, em 1967, Lygia Clark reflete sobre si mesma:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grama, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.⁷¹¹

⁷⁰⁹ Trecho de carta de Hélio Oiticica à Lygia Pape, 25 mar. 1969, apud MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese (doutorado em sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>.

⁷¹⁰ Ibidem.

⁷¹¹ Trecho de carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa, 1967. In: LINS, S. **Artes**, 1996.

Mary Vieira, em entrevista, fala sobre sua relação com Carlo Belloli e brinca: “Como crítico de arte, Carlo é extremamente corrosivo. Mas eu sou feita de aço inoxidável”⁷¹². As metáforas que Lygia e Mary acionam para se definir não poderiam ser mais distintas. Enquanto Lygia evoca o orgânico, o “corpo-bicho”, violento, que abriga forças contraditórias que se dilaceram e renascem, como alguém capaz de se reinventar continuamente num fluxo incessante, Mary se compara a uma matéria inorgânica, resistente e durável, símbolo da modernidade. Essas metáforas sintetizam duas imagens bastantes distintas, construídas por elas, do que é ser artista mulher.

Vieira, tendo desde jovem se dedicado às artes plásticas, posiciona-se como artista profissional, enfocando a carreira, suas pesquisas plásticas e constrói sua produção e a si mesma como um grande projeto intelectual, racional e evolutivo, mantendo a vida pessoal e sua condição de mulher distantes de seus discursos. Lygia Clark, por sua vez, ingressa na carreira mais tardiamente, com marido e filhos, visando dar novo sentido a sua vida e conhecer a si própria. Ela não poderia como Mary Vieira assumir a posição de um artista profissional. Parte do estereótipo oposto, o do artista como ser desajustado e incompreendido, para assim construir a si mesma por meio da associação de oposições. Diante da insatisfação e angústia internas, a arte e a psicanálise aparecem como forma de dar vazão a conflitos latentes. Mas ela não opta nem por uma nem por outra, situando-se na fronteira entre ambas. Tais formas de se situar no mundo estão profundamente relacionadas não apenas à vivência pessoal de cada uma delas mas também a seus projetos artísticos e aos diferentes modos de interpretar e expressar ideias de matriz construtivista.

4.2. As retrospectivas de Lygia Clark e Mary Vieira nas Bienais de Veneza e seus processos de consagração

No texto introdutório de apresentação da delegação brasileira na Bienal de Veneza de 1968, o crítico Jayme Maurício fala dos artistas selecionados por ele para expor no Pavilhão do Brasil:

(...) Minha preocupação inicial foi a de buscar autenticidade e profundidade. Há autenticidade nas propostas altamente polêmicas, renovadoras, corajosas e sem referências cômodas, na apresentação dos dez anos de trabalho de Lygia Clark. Há autenticidade, pioneirismo e possibilidade de confronto internacional na nova tendência cinevisual que Mary Vieira, em 20 anos de atividade plástico-estrutural, definiu

⁷¹² COLÔNIA, R. C. Mary Vieira: nossa escultora em Veneza. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1º ago. 1970. Dossiê Mary Vieira, Arquivo MAM Rio de Janeiro.

no âmbito da estética construtivista-concreta. Há autenticidade na reformulação de linguagem e técnica gráfica de Anna Letycia e nos desenhos caligráficos de Mira Schendel, singularmente apresentados como “objetos-gráficos”. Há autenticidade, enfim, no desenho quase obsessivo em sua minúcia técnica e nas suas propostas genéticas, de Farnese de Andrade.

Todos são marcados por extraordinário vigor, decisão e aprofundamento, consequentes de muitos anos de militância profissional. Entre eles não existem improvisos de juventude e suas *trouvailles*, mas existe, isso sim, uma admirável juventude na reformulação e na proposição de problemas novos e antigos. São conscientes e consequentes. O objetivo inicial foi alcançado. As cinco personalidades reunidas não sofrem influências diretas, e algumas, nem mesmo indiretas, de expoentes consagrados dos centros europeus ou americanos. São, entretanto, nitidamente caracterizadas por uma grande atualidade. Representam bem uma parte profunda e consciente da cultura visual do Brasil hoje.⁷¹³

No trecho acima, chama a atenção a opção do crítico por uma representação quase inteiramente feminina, quatro mulheres e apenas um homem. Nele, nenhum estereótipo feminino é evocado. Pelo contrário, a produção das mulheres é definida como autêntica, consciente, fruto de longa carreira profissional. Também surpreende a ausência de pintores entre os selecionados. Maurício explica que evitou “deliberadamente a pintura para dar à representação um outro cunho, mais identificado com outras técnicas e formas de expressão, que se identificam com o que me parece a arte de amanhã, a arte do século XXI”⁷¹⁴. Ao longo do texto, ele dá grande destaque a Lygia Clark e Mary Vieira. À primeira, ele dedica 60 linhas de seu texto; à segunda, 65; aos outros três artistas juntos, apenas 24 linhas, o que nos leva a crer que eram elas as grandes estrelas da participação brasileira na Bienal de Veneza daquele ano. Mas houve um acontecimento inesperado e Mary Vieira acabou não integrando a delegação. Sua não participação encerrava de modo decepcionante as várias negociações que almejavam sua presença, comprovadas pelas cartas trocadas entre a artista e o comissário Jayme Maurício.

O interesse de Mary Vieira em realizar uma grande retrospectiva de sua obra já vinha desde agosto de 1967, quando escreve a Jayme Maurício, na época um dos integrantes do júri de seleção da Bienal de São Paulo, para tratar de sua possível participação no evento brasileiro daquele ano:

Creio que à espera de uma participação, com uma sala cronologicamente representativa, na bienal 1969, poderia apresentar na bienal 1967, como pensavas, dois polyvolumes em proporções reduzidas.

⁷¹³ MAURÍCIO, J. Texto introdutório. In: **Brasile. XXXIV Biennale di Venezia** (catálogo), 1968.

⁷¹⁴ Ibidem.

Isto naturalmente só se acolhesse sob a tua atenciosa vigia o meu envio; do contrário, por marcantes que sejam, poderiam passar despercebidos na imensidão de nossa bienal. Se estiveres de acordo poderei participar assim, com 2 obras:

- 1) “polyvolume: disco plástico” (alumínio anodizado cm.37,5 x cm.37,5 x, 40 cm. Basileia 1953-1960), exposto em 1966 no museu de arte moderna de Paris, sendo uma das duas obras que recebeu o prêmio Marinetti e que foi recentemente adquirida pela coleção do MAC da universidade de São Paulo. Quanto ao empréstimo poderei escrever eu mesma àquele museu, pedindo que o entregue a IX bienal.
- 2) “polyvolume: elevação repartida” (alumínio oxidado 28,5 cm x 28,5 cm x 16 cm, Belo Horizonte 1948- Basileia 1966) – primeira ideia para uma estrutura monumental integrada no átrio do palácio dos arcos – Itamaraty, Brasília.

Penso que, tratando-se de uma obra destinada à realização monumental, mesmo a presença desta “primeira ideia”, em escala microproporcional do polyvolume para o Itamaraty, justificaria o interesse da crítica e do público da bienal paulista por um problema introdutor de precisas discussões sobre a imanência do conceito: integração-sínteses das artes plásticas. Evidentemente este interesse, mais intrínseco de que espetacular, necessitaria ser despertado, não solicitado claro, através de uma tua precisa e inteligente focalização crítico-explicativa.

A embaixada do Brasil em Berna se ocuparia, eventualmente, do transporte deste último polyvolume. Pensas possível definir a minha participação nestes termos e com estas obras?⁷¹⁵

Na carta, Mary Vieira se mostra entusiasmada em participar da Bienal de São Paulo de 1967 devido à publicação de um artigo de Jayme Maurício a seu respeito, em que ele afirmava que gostaria que ela integrasse o evento. Como vimos, caso ele acordasse, suas obras não passariam pelo júri de seleção. A escultora propõe ao crítico sua participação com duas obras escolhidas e justificadas por ela e pede que ele as coloque em posição destacada. Tais exigências denotam tentativas de controlar o modo como as obras seriam exibidas. A participação da artista em 1967, todavia, não ocorre, provavelmente por não haver tempo hábil, dada a proximidade do evento, já que a carta data de agosto e a Bienal ocorreria em setembro.

A intenção de realizar uma retrospectiva de sua obra estava relacionada ao fato de que, na época, Mary Vieira já tinha conquistado o reconhecimento em seu primeiro momento e buscava adentrar no segundo momento⁷¹⁶. Ela já era reconhecida na Suíça e

⁷¹⁵ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, Basileia, Suíça, 15 ago. 1967. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁷¹⁶ Graças à Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior financiada pela Fapesp, pudemos realizar pesquisa em arquivos na França e em Veneza que possibilitaram levantar as informações a seguir sobre o reconhecimento de Mary Vieira na Europa, com base em catálogos de exposição e em sua ficha de inscrição na Bienal de Veneza.

na França. Na Suíça, além de se beneficiar da rede de contatos de Max Bill e dos artistas associados ao Allianz, Mary Vieira havia realizado duas exposições individuais – uma no museu Morsbroich, em 1956, e outra na galeria de Arte Moderna da Basileia, em 1958 – e participado de 12 mostras coletivas em Zurique, Neuchâtel, Basileia, Berna e Genebra.⁷¹⁷

Na França, ela expôs entre 1961 e 1966. Representou o Brasil na Bienal de Paris de 1961 com as obras *Ritmo no Espaço nº 2: Tensão e Expansão* (1951-1959) e *Coluna Centripetal: Segunda Variação* (1957). Em 1962, sua obra *Quadrado + Movimento = Espaço*⁷¹⁸ foi adquirida pela galeria Denise René e exibida em duas exposições da galeria: *Art Abstrait-Constructif International*⁷¹⁹ e *Esquisse d'un Salon*⁷²⁰, realizadas respectivamente entre dezembro de 1961 e fevereiro de 1962 e entre maio e setembro de 1963. As duas mostras visavam evidenciar artistas ligados a diferentes vertentes da abstração construtiva internacional e mesclavam diferentes modalidades artísticas. Traziam tanto artistas considerados pioneiros do movimento, como Jean Arp, Robert Delaunay, Sônia Delaunay, Kandinsky e Pevsner, quanto os contemporâneos, entre eles nomes conhecidos na época, como Schoffer, Marta Boto, Aurelie Nemours, Agam, Richter e Vassarely. A mesma obra integrou também a mostra *Formes Mathematiques. Peintres Sculpteurs Contemporains*, realizada pela Universidade de Paris no Palais de la Découverte em 1963. Composta de três partes, uma destinada a modelos matemáticos, outra a pinturas e uma terceira a esculturas – a primeira organizada por Paul Monet e as duas últimas por Jean Cassou –, visava demonstrar as relações entre a matemática, o cotidiano e as artes. Participaram dela artistas concretos suíços, como Max Bill e Georges Vantongerloo, e outros escultores importantes, como Barbara Hepworth e Duchamp-Villon⁷²¹. Mary Vieira apresentou também suas obras no 20º e no 21º Salon des Réalités Nouvelles, em Paris, sendo premiada no segundo, como vimos anteriormente.

⁷¹⁷ Esses dados foram baseados em VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

⁷¹⁸ Essa obra havia sido apresentada também na exposição *Konstruktivisten*, no museu Mosbroich, na Alemanha, em 1962. Cf. MOSBROICH MUSEUM. **Konstruktivisten** (catálogo de exposição). Leverkusen: städtisches museum, 22 jun.-19 ago. 1962.

⁷¹⁹ GALERIE DENISE RENÉ. **Art abstrait-constructif international** (catálogo de exposição). Paris: Galerie Denise René, dez. 1961-fev. 1962. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷²⁰ GALERIE DENISE RENÉ. **Esquisse d'un salon** (catálogo de exposição). Paris: Galerie Denise René, maio-set. 1963. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷²¹ Cf. UNIVERSIDADE DE PARIS. **Formes mathématiques. Peintres sculpteurs contemporains** (catálogo de exposição). Paris: Palais de la Découverte, 20 de jan.-17 fev. de 1963. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Figura 4.4. Obras de Mary Vieira expostas na II Bienal de Paris. À frente, *Ritmo no Espaço nº 2: Tensão-Expansão* (1951-1959); e, ao fundo, *Coluna Centripetal: Segunda Variação* (1957). Arquivo ACA Rennes.

Figura 4.5. Mary Vieira. *Quadrado + Movimento = Espaço* (1953-1958). Escultura em aço. Dimensões: 35 x 35 x 17,5 cm. Coleção Denise René, Paris⁷²²

⁷²² GALERIE DENISE RENÉ. *Esquisse d'un salon* (catálogo de exposição). Paris: Galerie Denise René, maio-set. 1963. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Até o final dos anos 1960, Mary Vieira havia exposto em vários outros países europeus e nos Estados Unidos. Neste último, participou das exposições internacionais de Pittsburgh⁷²³ de 1961 e 1964, realizadas no Carnegie Institute, apresentando respectivamente as esculturas *Esfera-Tensão* (1958) e *Polivolumes: Discos Plásticos* (1962), ambas pertencentes à coleção da Galerie d'art Moderne da Basileia⁷²⁴. Na Bélgica, representou a delegação da Suíça na V Bienal de escultura ao ar livre, em Antuérpia, em 1959, com uma versão monumental de *Ritmo no Espaço nº 2: Tensão e Expansão*, juntamente com os escultores abstratos construtivos Max Bill, Walter Bodmer e Walter Linck, mas também com figurativos, como Remo Rossi e Hermann Hubacher⁷²⁵. Integrou ainda uma mostra no Museu de Belas Artes de Gante, em 1967. Em Amsterdã, expôs no Stedelijk Museum, em 1961, e na V Exposição Internacional de Escultura Sonsbeek'66, apresentando nesta última *Polivolume: Ângulos Multidirecionáveis* (1948-1964), *Polivolume: Conexão Intermutável* (1953-1966) e *Desdobramento do Quadrado* (1956-1958), todas pertencentes à Galerie d'art Moderne da Basileia⁷²⁶. Mary Vieira ainda representou o Brasil na Alemanha com seus cartazes na mostra internacional de arquitetura Interbaut Berlim, em 1957, e na I Bienal de Nuremberg, em 1969.

Figura 4.6. Mary Vieira, *Esfera-Tensão*, 1958, 12,5 x 25,5 cm. Galerie d'art Moderne, Basileia⁷²⁷

⁷²³ Segundo o catálogo, as exposições eram resultado de um cuidadoso *survey* de pintura e escultura realizado naquele ano, que dava preferência aos jovens artistas. A seleção era feita pela sugestão de *dealers*, artistas, diretores de museus e críticos, e eram conferidos prêmios. Cf. CARNEGIE INSTITUTE. **Pittsburg International Award**. Exhibition of Contemporary painting and sculpture (catálogo de exposição). Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute. 30 out. 1964-10 jan. 1965. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷²⁴ Ibidem.

⁷²⁵ Cf. MIDDELHEIM MUSEUM. **5ª Biennale Beeldhouwkunst** (catálogo de exposição). Middelheim Museum: Antuérpia, maio-set. 1959. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷²⁶ Cf. **5ª Internationale beeldtentoonstelling Sonsbeek' 66** (catálogo de exposição). Arnhem, 27 maio - 25 set. 1966.

⁷²⁷ Fonte: CARNEGIE INSTITUTE. **Pittsburg International Award**. Exhibition of Contemporary painting and sculpture (catálogo de exposição). Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1961.

No Brasil, Mary Vieira expôs na II e III Bienais de São Paulo, sendo laureada na modalidade prêmio-aquisição na edição de 1953, e participou do VII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959. No início da década de 1950, seu nome já era mencionado na imprensa brasileira, mas foi somente a partir de 1966, quando obteve o Prêmio Marinetti, do Salon des Réalités Nouvelles, que ela passou a ganhar maior destaque nos jornais.

Além das exposições, a execução em larga escala de objetos plásticos seriáveis apresenta-se como indício do reconhecimento de Mary Vieira. Em 1955, ela realizou *Luz-Espaço: Tempo de um Movimento*, “protótipo de uma sucessão de objetos plásticos intervisuais, com dinamismo ótico virtual, estruturalmente serializáveis”⁷²⁸. A Casa A. Furst, de Berlim, produziu uma série experimental de 200 exemplares da obra, não assinados, mas identificados como sendo do Atelier Mary Vieira. Em 1965, as lojas Globus S.P.A, de Zurique, demonstraram interesse em fazer uma tiragem de 5.000 exemplares do *Polivolume: Disco Plástico*, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo⁷²⁹. A produção de objetos serializáveis estava ligada aos ideais construtivistas, como vimos, mas também abria a possibilidade de fazer circular sua obra fora do universo das exposições.

Figura 4.7. Mary Vieira, *Luz e Espaço: Tempos de um Movimento*, 1953-1955. Alumínio anodizado e madeira. Museu de Arte Moderna de São Paulo⁷³⁰

⁷²⁸ Cf. VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

⁷²⁹ Ibidem.

⁷³⁰ Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24704/luz-espaco-tempo-de-um-movimento>

O processo de musealização da produção de Mary Vieira iniciou-se em 1954, ano em que a cidade de Zurique adquiriu *Ritmo no Espaço n.º. 1: Tensão-Expansão* (Zurique, 1953) para seu *Kunstgewerbemuseum* (Museu de Design) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro incorporou à sua coleção *Cubos em Espaços Abertos* (1952) e *Coluna Centripetal, Ritmo 1* (São Paulo, 1951-1953). O primeiro fora escolhido por Mário Pedrosa para integrar o acervo do museu em razão do prêmio-aquisição atribuído à artista pela II Bienal e o segundo era uma doação da artista, que visava cobrir simbolicamente os gastos que o museu havia tido ao financiar a vinda de suas obras para a Bienal de São Paulo.⁷³¹ Em 1962, *Superfície Circular no Espaço Esférico* (Basileia, 1958) passou a compor a coleção do museu Wilhelm Lembruk, em Duisburgo, na Alemanha. Quatro anos depois, o *Polivolume: Disco Plástico* (Basileia 1953-1960) foi adquirido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; e o *Polivolume: Ângulos Multidirecionáveis* (Minas Gerais, 1948; Basileia, 1964), incorporado à coleção de escultura ao ar livre da cidade de Leverkusen, na Alemanha. Em 1970, o *Polivolume Interrupção Semimutável* foi incluído na coleção de arte da Cornik Corporation, de Nova York.⁷³²

Desde o final dos anos 1950, Mary Vieira já realizava monumentos, produção que se intensificou no final da década de 1960 e no início da de 1970. São eles: *Cruz Elevada* (Basileia, 1958), encomendado em 1959 para a coleção municipal de escultura ao ar livre de Zurique; *Tensão-Expansão: Ritmo no Espaço n.º. 2* (Basileia, 1959), realizado para a Fundação Müller-Widmann, na Basileia, no ano seguinte; *Plano-Projeção-Cruz, Escala de Correlação Arquitetural* (Basileia, 1958-1967), executado para o Ginásio de Reinach, no Cantão da Basileia, em 1967; *Polivolume: Itinerante, Hexagonal, Metatriangular de Comunicação Tátil* (Basileia, 1966-1968), realizado em 1968 para a Biblioteca da Universidade da Basileia; *Polivolume: Ponto de Encontro* (Basileia, 1966-Brasília, 1970), encomendado para o Palácio dos Arcos, nova sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, inaugurado em 1970.⁷³³

⁷³¹ Informações referentes às cartas trocadas entre Mary Vieira e Arturo Profili, encontradas no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, e aos trechos de cartas reproduzidos em documento que integra o dossiê Mary Vieira do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁷³² Informações contidas na ficha de inscrição de Mary Vieira para a Bienal de Veneza de 1970, pertencente ao Fundo Histórico do Arquivo da Bienal de Veneza, A.S.A.C, Porto Marghera.

⁷³³ Cf. VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

Figura 4.8. Mary Vieira, *Ritmo no Espaço n.º 2: Tensão e Expansão* (1951-1959), aço inoxidável. Dimensões: 1,60 x 2,50 x 2,50 m. Basileia⁷³⁴

No final da década de 1960, as obras de Mary Vieira integravam coleções privadas suíças (Basileia e Zurique), alemãs (Stuttgart), norte-americanas (Chicago) e italianas (Turim, Macerata e Stradella), algumas delas em posse de personalidades conhecidas, como o alemão Rudolf Baresel-Bofinger (um dos responsáveis pela produção das cadeiras plásticas coloridas Bofinger), o galerista italiano Pio Monti, o poeta futurista italiano Pino Masnata, o artista e poeta italiano Arrigo Lora-Totino, considerado o pioneiro da poesia sonora italiana, e a escritora alemã Elisabeth Walter Bense (esposa do filósofo Max Bense). Duas galerias possuíam obras suas: Denise René, em Paris, e a de Arte Moderna, na Basileia.⁷³⁵

Mary Vieira reunia assim todas as condições para avançar no processo de construção do seu segundo momento de reconhecimento. Já tinha conquistado uma posição de destaque na Suíça, desfrutava de uma significativa internacionalização, começava a ter suas obras musealizadas e a receber encomendas públicas. A ocasião, portanto, não poderia ser mais oportuna para realizar uma grande retrospectiva de sua carreira. O projeto começou a tomar corpo, em outubro de 1967, quando Jayme Maurício entrou em contato com a artista convidando-a para participar da Bienal de Veneza, ideia acolhida com muito entusiasmo por Mary Vieira:

A sua carta de 23 de outubro passado me entusiasmou. A notícia da minha provável participação, como representante da escultura

⁷³⁴ Foto pertencente ao arquivo da Bibliothèque Kandinsky, dossiê Mary Vieira, Paris.

⁷³⁵ Informações contidas na ficha de inscrição de Mary Vieira para a Bienal de Veneza de 1970, pertencente ao Fundo Histórico do Arquivo da Bienal de Veneza, A.S.A.C, Porto Marghera.

brasileira, na próxima Bienal de Veneza renova a minha confiança na justiça do seu juízo crítico. Como você sabe, ou bem pode intuir, nunca exerci pressão, nem mesmo lembrei até hoje, seja no Brasil como na Europa, de se apresentar a minha obra em Veneza. Sempre tive confiança que a qualidade das minhas ideias plásticas, a atualidade dos problemas inaugurados nas minhas pesquisas, assinalariam um dia, por si mesmos, a utilidade de sua apresentação na Bienal de Veneza, que ainda é o mais importante confronto internacional de artes plásticas. Parece ter chegado o momento de afirmar o direito da apresentação em Veneza de uma artista brasileira, fazendo assim revelar a contribuição original de suas pesquisas, desde muito já assinaladas pela crítica europeia, a mais qualificada. Agradeço-lhe particularmente como promotor deste convite que aceito, empenhando-me desde agora, para uma participação selecionada e relevante.

Cada obra exposta deverá representar uma precisa contribuição ao desenvolvimento dos problemas de “cinevisualidade plásticas”, enquanto “movimento + tempo = forma” inaugurados com as minhas pesquisas e que são hoje já escola.⁷³⁶

Pela carta da artista, percebe-se a importância da Bienal de Veneza para o meio artístico internacional e seu alto grau de legitimação. Mary Vieira faz questão de afirmar que sua participação no evento era algo que ela já esperava, considerando a originalidade de suas pesquisas plásticas no campo das “cinevisualidades” e o reconhecimento obtido pela crítica europeia e pelo júri do Salon des Réalités Nouvelles, que lhe havia atribuído o prêmio Marinetti para pesquisas plásticas de expressão cinética. Assim, a artista coloca-se também no papel de crítico de sua obra, valorizando-a e situando-a em uma vertente estética específica. Ela prossegue dando a entender que não quer expor apenas um ou dois polivolumes monumentais na entrada do pavilhão do Brasil, como havia pensado Maurício, mas demonstrar com as obras o desenvolvimento de suas pesquisas a respeito da forma, como a relação entre tempo e movimento. Para tanto, era necessário também uma sala no pavilhão interno com dez obras, como ela explicita no trecho seguinte:

Penso assim indispensável, a fim de informar o público da bienal de Veneza de um modo bem preciso, apresentar não só os polyvolumes ao ar livre, à entrada do pavilhão, cujo espaço reentrante à direita, não permite expor mais do que duas peças, mas ainda e sobretudo de mostrar o desenvolvimento consequente da ideia da interação polyvolumetrica, momento de minha pesquisa considerado como contribuição fundamental à problemática da escultura contemporânea. Uma informação auto suficiente poderá ser realizada somente através de uma representação seletiva de trabalhos, cujos formatos e métodos construtivos, requerem adequada colocação em uma sala interna do pavilhão. Espero que você encontre, assim, a possibilidade de reservar à minha participação o espaço necessário, para uma informação, que

⁷³⁶ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, Basileia, Suíça, out. 1967. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

embora em linhas gerais, de uma ideia clara do desenvolvimento deste setor da minha obra, de raiz espiritual bem brasileira.

Penso que com umas 10 peças oportunamente apresentadas na primeira sala do ingresso do pavilhão (a sala pequena) e com 2 polyvolumes monumentais no exterior, poderemos com boa probabilidade, creio, visar a conquista do “premiosinho” como você diz em sua entusiasmada carta. A apresentação só de duas peças ao ar livre, mesmo que monumentais, não seria suficiente para ocupar a atenção do jury internacional, que como aquele de Veneza, pretende premiar, não a importância de trabalhos isolados, mas contribuição representada por um conjunto unitário de pesquisa, onde resulte o progressivo e consequente desenvolvimento de um problema-ideia original e de linguagem internacional. Por isto devo pedir a você de acrescentar ao esforço inicial do convite, este conclusivo do espaço que seria necessário à minha participação.⁷³⁷

A intenção de Mary Vieira era participar da Bienal de Veneza com uma retrospectiva de seu trabalho e obter assim o prêmio para o Brasil. Na carta, ela assume também o papel de curadora, delimitando o espaço necessário, a quantidade de obras e a ideia curatorial da exibição. Propõe ainda uma estratégia para a obtenção de prêmios em Veneza que diverge da de Jayme Maurício: em vez de expor vários artistas com alguns trabalhos, expor uma grande retrospectiva que demonstrasse o valor e originalidade das pesquisas plásticas de um artista voltadas para o desenvolvimento de um problema. Posição que ela afirma ainda com mais veemência em sua carta a Jayme Maurício de novembro:

Bem, Jayme Mauricio, agora o único ponto a decidir é o pavilhão. Não gostaria de assustá-lo e muito menos de criar-lhe problemas, dizendo-lhe que na realidade, para realizar a exposição com a qual você sonha e pela qual esperei 16 anos, precisamos de todo o espaço do pavilhão, para colocar devidamente umas 12 esculturas de mais ou menos dois metros e do pátio externo para 2 monumentais. Esta é a verdade. Tudo o mais seria uma espécie de conciliação sem nenhuma vantagem nem para o Brasil, nem para ninguém. Acaba de me informar alguém conhecedor do assunto, que este ano será a bienal de escultura em Veneza. A Holanda apresentará somente um escultor, bem como outros países. Depois, esperei tanto tempo e o meu prestígio aqui é tal que não posso senão apresentar uma exposição realmente digna do meu esforço, (já não digo talento, porque este é dado) e à altura dos colegas por aqui. Sinto-me um pouco humilhada, sinto-me mal de necessitar insistir no caso, que deveria ser evidente. Pedir apenas um pavilhão vazio é quase comovente. Comovo-me diante de mim mesma, quando se me apresenta diante dos olhos o que quer dizer para mim realizar uma tal exposição (...).

Quanto aos outros candidatos não posso acreditar que sejam contra. Quanto ao Farnese muito amigo meu, ousou dizer que creio na

⁷³⁷ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, Basileia, Suíça, out. 1967. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

sua compreensão. Lygia já expôs em Veneza, parece-me. Quanto aos outros, não conheço, mas o que é certo é que eles podem ser colocados em Kassel como você mesmo previu ou na bienal de Nuremberg. E porque não podem eles esperar dois anos, para a próxima bienal, quando eu aqui tão vizinha esperei 16 anos sem incomodar ninguém, esperando que todos passassem deixando o pavilhão vazio para mim. Pode estar seguro que este meu comportamento é conhecido aqui na Europa. Pergunte ao Murtinho, que sabe pessoalmente. Longe de ser qualquer atitude ou vaidade, simplesmente amor por uma luta ideal, seja pela realização das esculturas ou para a apresentação delas. Só posso me interessar por qualquer coisa que mereça todo o meu esforço, toda minha concentração, desde que não sei senão dar-me totalmente ou nada.⁷³⁸

A artista, portanto, não requeria um espaço na Bienal de Veneza, queria um pavilhão vazio só para ela. Não por uma questão de capricho ou vaidade, mas porque se enxergava e se posicionava como uma artista em fase de consagração da carreira, ciente de que ela só viria por meio de uma grande retrospectiva em Veneza. Há 16 anos na Europa, Mary Vieira não se via como uma artista brasileira no exterior, que deveria se contentar com uma posição “periférica”. Um pavilhão inteiro para si era condição essencial para que ela pudesse enfrentar em pé de igualdade os outros escultores europeus.

De fato, essa era uma estratégia para angariar prêmios empregada por vários países, como o Reino Unido, que frequentemente promovia nas Bienais de São Paulo e de Veneza grandes retrospectivas de seus artistas-chave – Barbara Hepworth e Henry Moore obtiveram prêmios importantes nas bienais paulistanas. Jayme Maurício estava ciente das questões que Mary Vieira colocava, mas não era ela a grande artista que ele pretendia consagrar em Veneza naquele ano, e sim Lygia Clark, que, como atesta o catálogo⁷³⁹, compareceria à exposição com 82 obras. O pavilhão brasileiro em Veneza, situado no Giardini, com dimensões mais reduzidas, não teria como abrigar duas grandes retrospectivas e mais algumas obras de outros três artistas.

A estratégia de levar uma grande retrospectiva de um único artista era pouco utilizada pelo Brasil nas Bienais de Veneza. O país costumava exibir um número muito grande de artistas, de vertentes estéticas bastante diversas, com poucas obras de cada um deles. Segundo dados levantados por Edmárcia de Andrade⁷⁴⁰, na primeira participação

⁷³⁸ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, Basileia, Suíça, 30 nov. 1967. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁷³⁹ Cf. **Brasile. XXXIV Biennale di Venezia** (catálogo), 1968.

⁷⁴⁰ Cf. ANDRADE, E. A. **Representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964** (dissertação). Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

brasileira no evento, em 1950, o país apresenta 12 artistas e 52 obras; na seguinte, mais que dobra o número de nomes – são 26 e apenas 64 obras. A grande quantidade de artistas é criticada pela imprensa⁷⁴¹ e, em 1954, o Brasil volta a levar só 12, com 65 obras. Em 1956, a representação brasileira, em um indício de mudança de estratégia, reduz a quantidade de nomes à metade (seis) e aumenta o número de obras de cada um (50 no total), visando não mais dar um panorama da arte brasileira contemporânea, mas apresentar artistas importantes dentro do circuito pelo conjunto da obra de cada um deles. Em 1958, são cinco artistas e 109 obras, sendo que, pela primeira vez, é realizada uma retrospectiva, a de Lasar Segall, que expõe 66 obras produzidas entre 1910 e 1956. Na edição de 1960, a delegação brasileira volta a apresentar poucas obras por artista (sete nomes e apenas 32 obras), movimento que se repete na edição seguinte (11 artistas e 77 obras). Em 1964, há um retorno à estratégia de exibir um grande número de obras – são oito artistas e 126 obras, mas nessa edição há artistas que expõem uma única obra e outros que apresentam mais de 20.

Assim, até 1964, apenas Lasar Segall havia tido o privilégio de ter uma grande retrospectiva em Veneza e a delegação brasileira nunca havia participado do evento com apenas um artista. No entanto, a estratégia brasileira se altera um pouco em 1966, uma vez que nessa edição o Brasil leva uma sala especial dedicada a Sérgio Camargo e mais cinco artistas. A proposta de Jayme Maurício para a edição de 1968 parece seguir a mesma fórmula.

De fato, como ressalta Mary Vieira, essa não era a primeira vez que Lygia Clark expunha em Veneza. Ela já havia participado das edições de 1954 e 1962, na primeira com cinco pinturas, intituladas *Composições*, e na segunda com seis *Bichos*. No caso da Bienal de 1954, a representação selecionada pelos críticos Antônio Bento, Mário Pedrosa e por Wolfgang Pfeiffer era composta de artistas já consagrados ligados à figuração ou entre a figuração e à abstração, tais como Cândido Portinari, Alfredo Volpi, Karl Plattner e Lívio Abramo, e artistas de diferentes correntes abstratas, como Antônio Bandeira, Lygia Clark, Ivan Serpa, Samson Flexor e Fayga Ostrower. Segundo Edmárcia de Andrade⁷⁴², todos eles haviam exposto na II Bienal de São Paulo (1953) e alguns, como

⁷⁴¹ Cf. ANDRADE, E. A. **Representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza**: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964 (dissertação). Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019, p. 93.

⁷⁴² Cf. *Ibidem*.

Cândido Portinari, Lívio Abramo, Antônio Bandeira e Ivan Serpa, já tinham participado das edições anteriores da Bienal de Veneza.

Na ocasião de sua participação na II Bienal de Veneza, em 1962, Lygia Clark já era reconhecida no ambiente artístico brasileiro. Havia sido premiada nas Bienais de São Paulo de 1957, em pintura, na modalidade aquisição, e na edição de 1961. Nesta última, isenta de júri de seleção, expôs cinco obras da série *Bichos*, com as quais conquistou o prêmio regulamentar de escultura brasileira. A artista exibira os *Bichos* pela primeira vez na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, em outubro de 1960, despertando o interesse da crítica brasileira. Textos de Mário Pedrosa, Antônio Bento e Ferreira Gullar sobre a exposição foram publicados na imprensa. Dado o êxito obtido na Bienal de São Paulo, ela integra no ano seguinte a delegação brasileira na Bienal de Veneza apresentando seis *Bichos*⁷⁴³: *Bicho sobre o Redondo I* (1960), *Bicho Contrários* (1961), *Bicho Constelação* (1961), *Bicho Sistema* (1962), *Bicho sobre o Redondo* (1962) e *Bicho Invertebrado* (1962). Além dela, participam da exposição Fernando Jackson Ribeiro, com cinco esculturas; Iberê Camargo, Ivan Serpa, Rubem Valentim e Alfredo Volpi, cada um deles com seis pinturas; Marcello Grassmann, com dez desenhos; e Iberê Camargo, Rossini Perez, Isabel Pons, Anna Letycia Quadros, Gilvan Samico, com seis gravuras cada um. Embora, a presença de Lygia Clark, diluída em meio a vários artistas, não tenha chamado a atenção da crítica internacional, ela conseguiu vender o *Bicho Invertebrado*⁷⁴⁴.

⁷⁴³ De acordo com os documentos encontrados no arquivo da Bienal de Veneza e com o catálogo dedicado à participação da delegação brasileira. Cf. **Brasile. XXXI biennale** (catálogo de exposição), Veneza, 1962. Consultado na Bibliothèque de l'INHA, Paris.

⁷⁴⁴ Informação constante na carta de Umbro Appolonio a Paulo Contrim Rodrigues Pereira, cônsul do Brasil, Veneza, 5 nov. 1962. Fundo histórico do arquivo da Bienal de Veneza, A.S.A.C., Porto Marghera.

Figura 4.9. Lygia Clark, *Bicho Sistema*, 1962, alumínio. Exposto na XXXI Bienal de Veneza 1962. Foto Giacomelli - Venezia, Fototeca A.S.A.C., Porto Marghera

Figura 4.10. Lygia Clark, *Bicho Constelação*, 1961, alumínio. Exposto na XXXI Bienal de Veneza 1962. Foto Giacomelli - Venezia, Fototeca A.S.A.C., Porto Marghera

De acordo com a ficha de inscrição de Lygia Clark na Bienal de Veneza, referente ao ano de 1962, ao menos 38 obras dela encontravam-se, nesse momento, em coleções públicas, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e o Museu de Arte da Venezuela, e privadas. Muitos de seus trabalhos estavam em posse de críticos, artistas e colecionadores amigos da escultora, tais como Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Ferreira Gullar, Theon Spanudius, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Willys de Castro, Franz Weissmann, Sérvulo Esmeraldo, o arquiteto Henrique Mindlin, Niomar Muniz Sodré, então diretora do MAM do Rio de Janeiro, e o colecionador e *marchand* Jean Boghici, que tivera um relacionamento amoroso com a escultora no início dos anos 1960. Havia

ainda uma obra, o *Bicho Contrários*, cuja primeira versão integrava a coleção de Philip, duque de Edimburgo, consorte da rainha Elisabeth. A Galeria Bonino, que representava Lygia Clark nesse período, detinha sete trabalhos dela. Isso denota que, em 1962, Lygia Clark havia alcançado o primeiro momento de reconhecimento no Brasil. Fora do país a artista já tinha realizado algumas exposições (14, segundo a ficha de inscrição), sendo quase a totalidade delas mostras coletivas, mas poucas eram as coleções que detinham suas obras.

As primeiras iniciativas de Lygia Clark em busca de reconhecimento na Europa iniciam-se justamente no ano de 1962, em razão não apenas da participação em Veneza mas também da sua viagem à França com o *marchand* Jean Boghici, realizada em julho. Em Paris, eles contatam galerias de arte, como a Mesure (pertencente ao filho do artista e crítico Michel Seuphor) e a Denise Réne e apresentam *Bichos*. Em cartas a Mário Pedrosa⁷⁴⁵, Lygia Clark conta que as obras entusiasmaram o escultor Jean Arp e Michel Seuphor. Ela relata também ter se encontrado com o crítico francês Pierre Restany⁷⁴⁶, que, segundo ela, foi “surpreendentemente amável” e os convidou para um jantar em que os apresentou ao escultor Cézar, o que demonstra uma primeira tentativa de se fazer conhecida por pessoas influentes no meio artístico parisiense.

Em 1963, Lygia Clark participa da VII Bienal de São Paulo com uma sala especial, assim como várias outras mulheres – Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Isabel Pons e Wega Nery. Além delas, integram a delegação brasileira com mostras individuais Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Anatol Wladyslaw, Arthur Luiz Piza, Frans Krajcberg, Iberê Camargo e Manabu Mabe. Lygia Clark apresenta em sua sala 29 obras, sendo dez *Bichos*, algumas *Superfícies Moduladas* e *Casulos* e projetos de *Arquitetura Fantástica*. Mário Pedrosa escreve um texto dedicado a ela para o catálogo da Bienal, tendo como

⁷⁴⁵ Cf. Carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa, Paris, 14 jul. 1962, e carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa, Paris, 18 jul. 1962. Arquivo do CEDEM/UNESP, São Paulo.

⁷⁴⁶ Desde o início dos anos 1960, Restany encabeçava o grupo dos novos realistas franceses. Em 1961, veio para o Brasil para integrar o júri da Bienal de São Paulo desse ano, que, como vimos, premiou Lygia Clark por seus *Bichos*. A partir de então, viajou diversas vezes para a América Latina, tendo sido também jurado do prêmio argentino Di Tella em 1964. O crítico promoveu várias artistas mulheres atuantes no pós-guerra em Paris, tais como Sonia Delaunay, Germaine Richier, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler, Louise Nevelson e Niki Saint Phalle. Além de Lygia Clark, ele auxiliou outras artistas sul-americanas, como Marta Peluffo, Marta Minujín e Raquel Forner, a se inserir no meio artístico parisiense. Sobre as relações entre Pierre Restany e a América Latina, ver: PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 60-72. Sobre Restany e a promoção de mulheres artistas, ver: GHEYSENS, H. **Pierre Restany et les artistes femmes, au miroir de Lea Lublin**. Master 2, École du Louvre, Paris, 2016.

centro da análise os *Bichos*⁷⁴⁷. Na Bienal de São Paulo de 1967, expõe, novamente com isenção de júri de seleção, na seção de escultura. São trabalhos com plástico, alumínio e borracha, que consistiam, na verdade, em proposições: *Roupo-Corpo-Roupa*, *Cesariana*, *O Livro dos Sentidos*, *Pingue-Pongue* e *Respira Comigo*, todas de 1967⁷⁴⁸. Eram obras que demandavam a participação do espectador. Os objetos apareciam apenas como gatilho para possibilitar ao espectador-participante uma comunicação sensorial e tátil.

Como demonstra Maria de Fátima Morethy Couto⁷⁴⁹, o processo de reconhecimento de Lygia Clark na Europa começa a ser de fato construído a partir de 1964, quando ela expõe, em fevereiro, na Technische Hochschule, em Stuttgart. A mostra havia sido organizada pelo filósofo e físico Max Bense, professor da Universidade de Stuttgart. Em sua estada no Brasil entre 1961 e 1964, Bense travara bom relacionamento com os poetas concretos brasileiros. Além da exposição de Lygia Clark, ele organizou na Alemanha mostras de Almir Mavignier, Alfredo Volpi e Mira Schendel. Nesse período, Lygia Clark residia em Paris e havia estabelecido contato com artistas, críticos e galerias graças à ajuda do escultor brasileiro Sérgio Camargo. Vivendo na capital francesa desde 1961, ele mantinha uma rede de sociabilidade que envolvia agentes do ambiente artístico parisiense e londrino. Foi Camargo quem apresentou os trabalhos de Lygia Clark aos críticos Guy Brett e Paul Keller e ao artista David Medalla, em 1964. Keller era o diretor da galeria londrina Signals, fundada em Londres naquele mesmo ano, voltada para a arte experimental contemporânea e com abertura internacional. Os três haviam lançado no mesmo ano o Signals Newsletter, revista dedicada a debates sobre arte contemporânea, centrada em difundir experiências artísticas, definidas pelo grupo como arte cinética. Interessados na obra de Clark, eles realizaram a segunda exposição da artista na Europa, entre maio e junho de 1965, na Signals, e publicaram um dossiê sobre a artista no boletim, no mesmo ano, com textos de Medalla e Brett. Em 1965, Lygia Clark participa de várias mostras coletivas, que agrupavam artistas de diferentes nacionalidades, cujas produções eram associadas ao rótulo de arte cinética, na França e no Reino Unido. Ela expõe no

⁷⁴⁷ Cf. **Catálogo da VII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set.-dez. 1963. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4>. Acesso 9 ago. 2020.

⁷⁴⁸ Cf. **Catálogo da VIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set.-nov. 1965. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>. Acesso 9 ago. 2020.

⁷⁴⁹ Cf. COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 27, p. 205-223, junho, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202016000100205&lng=en&nrm=iso. Acesso 6 de ago. 2020.

museu de Arras, na Galerie Denise René, na Royal Scottish Academy, em Edimburgo, e na Kelingrove Art Gallery, em Glasgow.⁷⁵⁰

Quando de sua grande retrospectiva na Bienal de Veneza, em 1968, Lygia Clark já havia apresentado obras que compunham as diferentes fases de sua carreira em Bienais, mas era a primeira vez que reunia as três fases em um só evento. Na ocasião, exibia uma obra madura, havia alcançado o primeiro momento de reconhecimento e iniciava o processo de internacionalização. Mary Vieira, por sua vez, embora já dispusesse de maior reconhecimento na Europa do que Lygia Clark, além de ter que negociar com Jayme Maurício um espaço no pavilhão brasileiro em Veneza, acaba tendo de aceitar um lugar menor do que ela gostaria. Maurício sugere construir uma estrutura em cima do lago para colocar algumas obras da artista e, assim, ampliar o espaço. A princípio, ela nega com veemência pensando se tratar de um “puxado”, mas, depois de ver o local, admite ser uma ótima ideia, pois permitiria integrar sua obra à arquitetura de Mindlin⁷⁵¹. Mesmo assim, insiste na necessidade de um espaço dentro do pavilhão⁷⁵².

Em carta de março de 1968, finalmente eles parecem chegar a um acordo. Diz a artista: “Decidi expor nas condições que você me acenou em um acordo na sua última carta de 15 de fevereiro passado e que Murtinho me precisou em um croquis que me enviou: 10 obras, das quais 5 ao ar livre e 5 na sala de ingresso ao pavilhão”.⁷⁵³ É então publicado um catálogo em português sobre a delegação brasileira na Bienal de Veneza, com o texto introdutório de Jayme Maurício, que citamos anteriormente, em que consta dez obras de Mary Vieira, praticamente todas elas polivolumes. No entanto, a artista acaba não comparecendo à exposição. No catálogo geral da Bienal de Veneza, em italiano, suas obras não aparecem e ela é retirada do texto de apresentação da delegação. Em entrevista a Almir Ayala, Mary Vieira explica por que não compareceu:

-- Não me recusei a expor em Veneza sem precisar as razões da decisão. Tinha pedido à Embaixada do Brasil, em Roma, que garantisse

⁷⁵⁰ Cf. COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 27, p. 205-223, junho, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000100205&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 de ago. 2020.

⁷⁵¹ O Pavilhão do Brasil no Giardini havia sido inaugurado na Bienal de Veneza de 1964, depois de diversas negociações, iniciadas em 1960. O projeto era de autoria de Henrique Mindlin, Giancarlo Palantini e Valmir Amaral, mas o responsável pelas adaptações e construção final foi o italiano Amerigo Marchesin. Cf. ANDRADE, E. A. **Representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza**: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964 (dissertação). Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019, p. 158-179.

⁷⁵² Informações contidas na carta de Mary Vieira a Jaime Maurício, 9 fev. 1968. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁷⁵³ Trecho da carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, 19 mar. 1968. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

o seguro de minhas obras contra eventuais destruições ou danos por parte dos estudantes rebelados que ameaçavam ocupar a Bienal, como de fato se verificou depois, impedindo-lhe o curso regular. Havia o precedente da Trienal de Milão, onde pelos mesmos motivos eu corria o risco de encontrar destruído um meu polivolume, fechado no edifício ocupado pelos manifestantes, no início de julho de 1968⁷⁵⁴. O seguro me parecia o único recurso possível de garantia para expor na Bienal de Veneza. (...)

A Embaixada do Brasil em Roma, em vez de confirmar o seguro, ou comunicar-me a impossibilidade do mesmo, cancelou friamente a minha participação na representação brasileira da Bienal. Uma lacônica comunicação telegráfica, nesse sentido, chegou-me às mãos em Basileia, quando todas as obras, devidamente embaladas, já tinham sido carregadas no caminhão para o transporte a Veneza. Ninguém se preocupou de reembolsar-me das despesas de embalagem e da importância paga antecipadamente à transportadora. Esta é a amarga verdade da minha ausência na última Bienal de Veneza.⁷⁵⁵

A documentação encontrada no Itamaraty por Maria de Fátima Morethy Couto⁷⁵⁶ confirma a versão da artista. Em carta de 16 de abril de 1968, a embaixada do Brasil em Roma afirma que estava travando contato com Mary Vieira visando viabilizar a participação da artista no evento⁷⁵⁷. A situação muda, no entanto, em 7 de junho, quando a Secretaria de Estado das Relações Exteriores envia um telegrama à mesma embaixada solicitando o cancelamento da participação de Mary Vieira na representação brasileira na Bienal de Veneza.⁷⁵⁸ Uma semana depois, em resposta ao ocorrido, a artista envia o seguinte telegrama urgente à Embaixada do Brasil em Roma, endereçado ao então embaixador, Carlos Martins Thompson Flôres:

REFERIMENTO TELEGRAMA VOSSENCIA RECEBIDO HORA VINTE DIA DEZ INEXPLICÁVEL DECISÃO ATRIBUIDA A SECRETARIA ESTADO RELAÇÕES EXTERIORES MINHA EXCLUSÃO BIENAL QUANDO OBRAS JÁ EMBALADAS E CONFIADAS FIRMA CAMIONAGE A PARIS ESPERAVAM DESDE DIA 8 CONFIRMAÇÃO CLÁUSULA ESPECIAL DO SEGURO NORMAL E QUANDO JÁ COMPANHIA ITÁLO-SUÍÇA

⁷⁵⁴ De acordo com Marylène Malbert, houve fortes protestos em Milão no mês de maio, que levaram à ocupação de todas as universidades milanesas. Em 30 de maio de 1968, data de sua inauguração, a XIVª Trienal de Milão foi ocupada por centenas de artistas, intelectuais, professores e estudantes durante dez dias, o que provocou a destruição da exposição, que acabou não ocorrendo por esse motivo. Cf. MALBERT, M. **Relations artistiques internationales à la Biennale de Venise de 1948 a 1968**. Tese de Doutorado em História da Arte Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 2006. Consultada na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷⁵⁵ AYALA, A. No mundo da lua, esculturas de ar, gás e luz. 23 set. 1969. Dossiê Mary Vieira, Arquivo MAM Rio de Janeiro.

⁷⁵⁶ Agradecemos à professora por ter compartilhado conosco os três documentos citados a seguir.

⁷⁵⁷ Cf. Carta da Embaixada do Brasil em Roma ao Itamaraty intitulada Participação do Brasil na XXXIV Bienal de Veneza, 16 de abril 1968. In: livro Roma, Telegramas, jan-julho 1968, Arquivo do Itamaraty, Brasília.

⁷⁵⁸ Cf. Telegrama Secretaria de Estado das Relações Exteriores à Embaixada do Brasil em Roma, 7 de junho de 1968. In: livro Roma, Telegramas, jan-julho 1968, Arquivo do Itamaraty, Brasília.

“LA NATIONALE HARTMANN” 7 JUNHO TINHA ENVIADO PREVENTIVO ESCRITO SEGURO COSTRINGEME TUTELAR MEUS DIREITOS DANOS MATERIAIS MORAIS DERIVADOS FORCOSA EXCLUSAO VENEZA. CONFIO MANDADO ESCRITORIO LEGAL ITALBRASILEIRO ATOS NOTIFICAVEIS VOSSENCIA. TOMO CONTEMPORANEAMENTE DIRETO CONTATO PRESIDENTE COSTA E SILVA E MINISTRO RELACOES EXTERIORES E COMISSARIO BIENAL MATARAZZO CIRCUNSTANCIANDO DOCUMENTANDO ACONTECIMENTOS DOLOSA SISTEMATIVA BOICOTAGEM MINHA PARTICIPACAO VENEZA APOS CONVITE OFICIAL EXPOR CENTO (sic) NAO POR MIM SOLICITADO. SAUDACOES. MARY VIEIRA.⁷⁵⁹

Na edição seguinte, de 1970, Mary Vieira consegue finalmente participar com uma grande retrospectiva de sua carreira, dividindo o pavilhão brasileiro apenas com Roberto Burle Marx. Tanto a retrospectiva de Mary Vieira quanto a de Lygia Clark têm como cerne obras que demandam a participação do espectador de diversas maneiras. Como veremos a seguir, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o campo artístico europeu estava propenso a reconhecer e legitimar obras com esse caráter não só por ter se aberto a correntes cinéticas desde o início dos anos 1960 mas também pelas profundas mudanças no campo intelectual e artístico afloradas pelo movimento de maio de 1968. Tais mudanças levaram à rebeldia contra as instituições, à valorização da conexão arte e vida e a uma abertura da esquerda europeia para o Terceiro Mundo, principalmente para os latino-americanos. Tais fatores impulsionaram o reconhecimento artístico tanto de Lygia Clark quanto de Mary Vieira.

4.2.1. “A obra de Lygia Clark é uma lição de vida.”⁷⁶⁰ A conquista do reconhecimento na Europa

Sem a presença de Mary Vieira, o pavilhão do Brasil apresentava, em 1968, de acordo com o catálogo, duas partes. Uma delas era dedicada a artistas gráficos com trabalhos recentes, realizados entre 1967 e 1968, que consistiram em desenhos de Farnese de Andrade e gravuras de Anna Letycia Quadros e de Mira Schendel (dez obras cada um). A outra destinava-se a uma retrospectiva consagrada aos dez anos de carreira de Lygia Clark, com 82 obras produzidas entre 1957 e 1968. No centro da sala, ficava *A-Casa-É-*

⁷⁵⁹ Telegrama de Mary Vieira à Embaixada do Brasil em Roma, 14 de junho de 1968. In: livro Roma, Telegramas, jan-julho 1968, Arquivo do Itamaraty, Brasília.

⁷⁶⁰ RESTANY, P. *Domus*, 466, set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, Arquivo da Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Corpo – trabalho performático e interativo que havia sido concebido naquele ano e era apresentado pela segunda vez⁷⁶¹. Ao redor dele, diversas obras da artista: pinturas, como as “superfícies moduladas”, de 1957 e 1958, seus *Contra-Relevo* e *Espaço Moddo*; objetos tridimensionais, entre eles *Trepantes* (1965) e *Bichos* (1960); e suas proposições, como *Caminhando*, *Diálogo*, *Cesariana*, *Respira Comigo* e o *Saco É Corpo*. A grande atração da mostra eram as 29 peças da série os *Bichos* e as proposições realizadas com materiais do cotidiano, como elástico, pedra, plástico, espelho, borracha e estofa.

No texto introdutório do catálogo, Jayme Maurício analisa as obras de Lygia Clark por meio de uma trajetória evolutiva, que se inicia com “superfícies moduladas”, de 1957, e se encerra com *A-Casa-É-Corpo*, de 1968:

O espaço dedicado a Lygia Clark cobre dez anos de pesquisa, indagação, pensamento e cristalização de ideias. Poderia ter recuado mais, quando Lygia Clark preocupava-se com a arquitetura e propunha já a participação através da sua *maquete-idéia* “construa você mesmo a sua casa” ou “casa dos painéis que correm” – peças que também estão expostas. Mas a rigor os trabalhos partem do ano de 1957 com as “superfícies moduladas” e “planos de superfície modulada”, consequência última das preocupações da artista com o rompimento da moldura, o plano e a linha orgânica, base de toda a sua longa e consequente pesquisa formal, que deu uma nova dimensão, e a união dos planos, que gerou seus “bichos” – esculturas de participação que foram apresentadas em Veneza mesmo, em 1962. Bicho, animal, coisa viva, simplesmente porque as dobradiças que uniam os planos lembravam a coluna vertebral, e aí o primeiro vestígio de toda uma pesquisa em torno do sensorial e do ambiental e como afirmação do homem que ganhou dimensões inusitadas no processo e no método de gestual, do tátil. (...) Com os bichos, houve o reconhecimento nacional e internacional do valor de Lygia Clark levado a um ponto que chegou a aborrecer a artista, por prejudicar de certo modo o seu temperamento pesquisador nunca satisfeito, suas novas idéias, seus novos achados – no caso, os *Caminhando*. Eles ganharam forma inteligível em 1964, quando vamos encontrar Lygia Clark preocupada com o problema do ato na imanência. (...) Juntamente vieram novas proposições, como os casulos, os abrigos, os trepantes, os bichos-de borracha, os estudos de monumento-a-todas-as-situações, os objetos, as metamorfoses, as caixas-de-fósforos, os parafusos, os prismas, os plásticos, os livros didáticos e livros sensoriais, os sacos, as conchas, os labirintos sensoriais, os óculos, capacetes, roupa-corpo, luvas – todo esse fabuloso mundo de uma personalidade que procura sempre, que busca reinventar dentro do precário, que tem a nostalgia e pesquisa a consciência do corpo. (...) Cria roupas para desvendar o corpo, cordialmente convida para uma revisão e reflexão e apresenta *au grand complet* a experiência “A-casa-é-corpo”, onde cristaliza toda a unidade das suas buscas e do seu pensamento.⁷⁶²

⁷⁶¹ A primeira exibição da obra tinha sido no MAM do Rio de Janeiro.

⁷⁶² MAURICIO, J. Texto introdutório. In: **Brasile. XXXIV Biennale di Venezia** (catálogo), 1968.

Esse traçado de um desenvolvimento evolutivo da produção de Lygia Clark tem como base as declarações da própria artista e é reproduzido em críticas da época e em estudos especializados até hoje. No entanto, como demonstra Risonete Andrade⁷⁶³, obras correspondentes a diferentes “etapas” da narrativa são realizadas ao mesmo tempo e até uma obra de “fase” considerada conceitualmente posterior pode ter sido feita historicamente antes. Assim, essa trajetória evolutiva e linear é construída *a posteriori* e não corresponde de fato ao modo de produção da artista.

Figura 4.11. Exposição de Lygia Clark na Bienal de Veneza, com *Bichos* no segundo plano, 1968. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera

No texto citado, Maurício dá grande espaço aos *Bichos* e a *Caminhando* e, embora não trate muito profundamente de *A-Casa-É-Corpo*, confere destaque a ela por torná-la o ápice do pensamento de Lygia Clark. Essas três obras têm em comum a exigência da participação do espectador, mas o fazem de modos bastante distintos⁷⁶⁴. Os *Bichos* são estruturas manipuláveis, feitas com placas de aço e dobradiças, que permitem ao

⁷⁶³ Cf. ANDRADE, R. A. P. **Lygia Clark: a obra é o seu ato dos Casulos ao Caminhando** (dissertação). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2003, p. 78.

⁷⁶⁴ Tiago Valdivieso e Artur Freitas elaboraram uma tipologia de participação na obra de Lygia Clark que é dividida em “objetual”, “corpóreo sensorial” e “coletiva”. As obras citadas por Maurício corresponderiam à primeira e segunda categorias dessa tipologia. Cf. VALDIVIESO, T. V.; FREITAS, A. Do objetual ao coletivo: Lygia Clark e a participação do espectador nos anos 1960. *O Mosaico*, fev. 2014. ISSN 2175-0769. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/43>. Acesso em: 5 ago. 2020.

espectador-participante construir diferentes formas. Lygia Clark em entrevistas à imprensa enfatiza o caráter orgânico e interativo dos *Bichos*:

Os ‘bichos’ não têm avesso. Cada um é uma entidade orgânica que se revela em sua totalidade de dentro do seu tempo interior de expressão. É um organismo vivo, essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Acontece, na relação estabelecida entre você e ele, uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas, um como que diálogo em que o “bicho” tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo do espectador. Essa relação anteriormente metafórica torna-se real. O “bicho” tem um circuito próprio e definido de movimentos que reagem aos estímulos do sujeito. Ele não é composto de formas isoladas, estáticas, que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como um jogo; pelo contrário, suas partes são funcionalmente relacionadas entre si como as de um organismo verdadeiro; e o movimento dessas partes é interdependente.⁷⁶⁵

Para ela, as placas manipuláveis não consistem em um jogo; têm a funcionalidade e o movimento interdependente de um organismo vivo. Assim, a participação demandada por *Bichos* implica uma relação entre espectador-participante e objeto orgânico, ou, na definição de Lygia Clark, “o corpo a corpo entre duas entidades vivas”. Nessa interação, não há possibilidade de passividade – nem do sujeito, nem do objeto –, já que o *Bicho* também resiste aos movimentos realizados por quem interage com ele. No entanto, esse modo de participação está ancorado na autonomia objetual, ou seja, há de fato um objeto artístico, ainda que para a obra se completar seja necessária a interação⁷⁶⁶.

Em *Caminhando*, todavia, não há mais objeto artístico. A obra consiste no ato de o espectador-participante cortar uma fita de *Moebius*, num percurso ininterrupto, até que a fita não possa mais ser cortada e se desmanche. A artista justificou a escolha da fita de *Moebius* por ela desestabilizar os hábitos espaciais comuns e possibilitar a experiência de um espaço contínuo⁷⁶⁷. Sobre as diferenças no modo de participação proporcionado por *Bichos* e *Caminhando*, Lygia Clark explica:

De saída, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes. À relação dualista entre o homem e o Bicho que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Na obra sendo o ato de fazer a obra, você e ela tornam-se

⁷⁶⁵ CLARK, L. 1960: *Bichos*. In: _____. **Lygia Clark**. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980, p. 17.

⁷⁶⁶ Cf. VALDIVIESO, T. V.; FREITAS, A. Do objetual ao coletivo: Lygia Clark e a participação do espectador nos anos 1960. **O Mosaico**, fev. 2014. ISSN 2175-0769. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/43>. Acesso 5 ago. 2020.

⁷⁶⁷ Cf. CLARK, L. 1964: *Caminhando*. In: CLARK, op. cit.

totalmente indissociáveis. Há um só tipo de duração: o ato. O ato é que produziu o “Caminhando”. Não há nada antes, nada depois.⁷⁶⁸

Assim, a obra é o próprio ato de cortar e se dá no momento em que o ato acontece, levando o espectador a refletir sobre seu gesto. A obra de arte enquanto um objeto passível de musealização ou comercialização desaparece e passa a residir na participação pura.⁷⁶⁹

Figura 4.12. *Caminhando*, Lygia Clark, 1967. Foto Beto Felício⁷⁷⁰

Já *A-Casa-É-Corpo* faz parte de um conjunto de “proposições”, realizadas a partir de 1966, em que Lygia Clark reflete sobre o corpo. A participação do espectador torna-se corpo-sensorial e o foco da produção recai nas sensações corporais provocadas por objetos ou pelo ambiente projetado. A artista assim descreve a obra:

É como uma síntese de tudo o que eu fiz até agora. Antes eram fragmentos de um todo, de um corpo, que eu recomponho nesta experiência. Compõe-se de quatro fases: a penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão. É difícil contar sem ver, mas é como um caminho, um terrível caminho sensorial que se inicia com uma espécie de ruptura, logo uma queda num colchão de espuma, onde balões de gás

⁷⁶⁸ Ibidem.

⁷⁶⁹ Para uma análise mais detida sobre *Bichos* e *Caminhando*, ver: ANDRADE, R. A. P. **Lygia Clark: a obra é o seu ato dos Casulos ao Caminhando** (dissertação). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2003.

⁷⁷⁰ CLARK, L. 1960: *Bichos*. In: _____. **Lygia Clark**. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980, p. 26.

nos dão a percepção do ôvo. Daí por um rasgo no elástico uma queda no túnel feito do próprio elástico informal. No meio, na abertura, um grande balão de plástico azul, com uma caverna (germinação). Sai-se desta caverna e se continua por uma espécie de túnel até o outro lado (expulsão). Nesta passagem se apresentam dificuldades: pêlos dependurados do teto até a cintura: bolas de borracha, furadas, que esmagadas pelos pés do espectador formam um estranho ruído, finalmente um grande espelho deformante onde a pessoa se vê, já na saída do cilindro.⁷⁷¹

Figura 4.13. Lygia Clark, *A-Casa-É-Corpo*, Bienal de Veneza, 1968⁷⁷²

A obra trata, portanto, do corpo materno e do processo da concepção com suas fases de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”. Ela pode ser interpretada, pelo viés da psicanálise, como uma recriação da vivência no útero, mas também como metáfora da própria criação artística, uma vez que Lygia Clark comparava seu processo criador com a gestação, como nesta passagem, escrita anos antes da realização de *A-Casa-É-Corpo*: “Cada vez que ataco uma nova fase de minha obra, experimento todos os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu tenho verdadeiras perturbações físicas, a vertigem, por exemplo, até o momento em que chego a afirmar meu novo

⁷⁷¹ AYALA, W. **Lygia Clark**: proibido estacionar hoje, fev. 1968. Dossiê Lygia Clark, arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

⁷⁷² Fonte: RESTANY, P. **Domus**, 466, set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, Arquivo da Bibliothèque Kandinsky, Paris.

espaço-tempo no mundo”.⁷⁷³ Lygia Clark atribui, assim, experiências físicas e emocionais generificadas não só à participação do espectador mas também ao próprio ato de criação. Se, com os objetos sensoriais e com as obras roupas, a artista convida à experiência de caráter sensual e sensorial por meio do uso de apetrechos, em *A-Casa-É-Corpo* a vivência se dá no próprio ambiente. A obra tem caráter arquitetônico e cria um espaço-estrutura efêmero, que se transforma pela experiência corporal do visitante. A ideia aqui é que o espectador-participante se reconstrua por meio do ambiente.⁷⁷⁴

A exposição de Lygia Clark em Veneza repercute tanto na imprensa nacional quanto na estrangeira. O crítico francês Pierre Restany, em seu artigo sobre o evento, concede um parágrafo à representação brasileira elogiando a escolha de Jayme Maurício e dando grande destaque a Lygia Clark. Sobre a artista, ele afirma: “*Ainsi cette personnalité de tout premier plan de la sculpture brésilienne trouve-t-elle là sa vraie dimension, qui est très grande. L’œuvre de Lygia Clark est une leçon de vie*”⁷⁷⁵. Nota-se que, embora a artista apresentasse proposições e obras de caráter ambiental e performático, Restany a enquadrava no campo da escultura. Ao se referir à obra dela como uma lição de vida, ele ressalta a dimensão da integração arte e vida presente nos trabalhos de Clark. Embora os críticos não deixem de mencionar as *Superfícies Moduladas*, os *Bichos* e os objetos sensoriais, *A-Casa-É-Corpo* é a obra que mais lhes chama a atenção, talvez por ser a mais recente produzida pela artista e por suas grandes dimensões.

Vale notar que a imprensa europeia, ao tratar da Bienal de Veneza de 1968, destaca, além da retrospectiva de Lygia Clark, a mostra individual de outra escultora latino-americana, Marisol, realizada no pavilhão da Venezuela.⁷⁷⁶ Sua obra figurativa, de caráter humorístico e pop, apresenta esculturas de madeira de personagens com máscaras.

⁷⁷³ CLARK, L. 1964: Caminhando. In: _____. **Lygia Clark**. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980, p. 26.

⁷⁷⁴ Sobre a obra *A-Casa-É-Corpo* e a problemática do corpo na obra de Lygia Clark, ver: BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. **A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark** (dissertação). Departamento de História Social da UFPR, Curitiba, 2015.

⁷⁷⁵ RESTANY, P. **Domus**, 466, set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, Arquivo da Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁷⁷⁶ Maria do Sol Escobar, cujo nome artístico é Marisol, nasceu em Paris em 22 de março de 1930. Filha de venezuelanos abastados, sendo que sua mãe, Josefina Hernandez Escobar, era mecenas das artes, Marisol teve apoio da família para seguir a carreira artística. Ela morou na França, nos Estados Unidos e na Venezuela. Nos anos 1960, expôs frequentemente com artistas pop. Sobre a escultora ver: WILLIAMS, E. **Threads of identity: Marisol’s exploration of self** (tese). Programa de História da Arte da University of Central Florida, Orlando, 2013. Disponível em: <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=2794&context=honorstheses1990-2015>. Acesso em 5 ago. 2020.

Isso denota que, embora as mulheres não sejam premiadas em escultura nas Bienais de Veneza, a presença delas no evento, por meio de retrospectivas, lhes permite usufruir desse espaço de legitimação.

Havia uma expectativa por parte do Brasil de que Lygia Clark fosse premiada em Veneza, e ela transparecia tanto na imprensa quanto na carta de Hélio Oiticica à artista: “E Veneza, já julgaram? Estou torcendo muito por você”.⁷⁷⁷ Essa possibilidade estava relacionada ao fato de, no ano anterior, 1966, um latino-americano ter ganho, pela primeira vez, o prêmio de pintura da Bienal de Veneza: o artista cinético Julio Le Parc, apresentado pela delegação da Argentina. Lygia Clark não foi premiada em 1968, mas os dois prêmios centrais de pintura e escultura contemplaram artistas cinéticos – o primeiro foi para a inglesa Bridget Riley, associada à op art, e o segundo para Nicholas Schoffer, artista de origem húngara pertencente à delegação francesa. Riley expôs 17 obras, que consistiam em desenhos, pinturas, esculturas e obras cinéticas-visuais realizadas entre 1962 e 1967, ao lado de seu conterrâneo Philip King. Ela foi a primeira pintora britânica contemporânea a receber o prêmio estrangeiro de pintura na Bienal de Veneza.

A arte cinética tinha uma boa acolhida na Europa desde o final dos anos 1950. Como afirma Maria de Fátima Morethy Couto, “em um mercado saturado pela abstração lírica ou informal e ainda avesso ao expressionismo abstrato e seus desdobramentos, a chamada ‘Nova Tendência’ apresentava-se, no início da década de 1960, como uma alternativa consistente e atual, de amplitude internacional”⁷⁷⁸. Essa “nova tendência”, denominada posteriormente cinetismo, situava-se numa linhagem construtivista que tinha como grandes nomes artistas da década de 1920, como Naum Gabo, Pevsner e Moholy-Nagy. Os objetos de Duchamp e os móveis de Calder também eram frequentemente incorporados a essa genealogia. Muitos dos artistas associados à arte cinética rompiam com a concepção modernista de obra de arte, propondo que ela se dava pela experiência, em espaço e tempo determinados, e levava a modificações no comportamento dos espectadores que a vivenciavam. Assim, procuravam produzir uma arte que não ficasse restrita a espaços expositivos, que circulasse, por exemplo, por meio da produção de múltiplos (obras produzidas em série, com tiragem supostamente ilimitada, que pudessem

⁷⁷⁷ Trecho de carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, Rio de Janeiro, 15 out. 1968, p. 41.

⁷⁷⁸ COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *ARS* (São Paulo), 14 (27), 2016, 204-223. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.119068>. Acesso 13 ago. 2020, p. 208.

ser consumidas pelo público em geral) ou ainda pela inserção de obras que demandavam participação do público no espaço urbano.⁷⁷⁹

Como demonstram Couto e Isabel Plante, o termo arte cinética era bastante abrangente⁷⁸⁰. Muitos dos artistas latino-americanos que atuaram em Paris ou Londres foram atrelados a ele. Eram considerados protagonistas da arte cinética Julio Le Parc, os venezuelanos Jesus Soto e Cruz-Diez, o israelense Yaacov Agam e o escultor belga Pol Bury, mas algumas vezes críticos franceses e ingleses a relacionavam a artistas brasileiros que não se compreendiam como cinéticos, tais como Mira Schendel, Sérgio Camargo, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os dois últimos foram associados a essa corrente pelo interesse que nutriam pela participação do espectador⁷⁸¹.

Conforme analisa Isabel Plante⁷⁸², a vitória de Le Parc, artista pertencente ao Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), na Bienal de 1966 estava relacionada a disputas entre norte-americanos e franceses. A Bienal de Veneza, enquanto instância de consagração, frequentemente premiava a arte francesa. No entanto, em 1964, o evento havia outorgado o prêmio a Robert Rauschenberg, legitimando assim a arte norte-americana. Na edição seguinte, a crítica estadunidense esperava repetir o êxito com Roy Lichtenstein, artista promovido pela importante galeria nova-iorquina Leo Castelli. Nesse contexto, a premiação de Le Parc, argentino residente em Paris, significou tanto o apogeu dos esforços da Argentina em promover seus artistas⁷⁸³ quanto a recuperação do espaço de visibilidade internacional francês, uma vez que Le Parc contava com o apoio da galeria parisiense Denise René.

No entanto, como demonstra Isabel Plante⁷⁸⁴, a obtenção do prêmio acirra contradições internas da vertente cinética referentes à arte nacional e local, à consagração individual e coletiva, ao papel social da arte e do artista e à desmistificação da obra de arte. Como analisa a autora, no final dos anos 1960 se constatava que grande parte das propostas do GRAV não tinha se concretizado. Embora o prêmio tivesse sido atribuído a Julio Le Parc, as obras e proposições apresentadas em Veneza eram também produto de

⁷⁷⁹ PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

⁷⁸⁰ COUTO, op. cit., e PLANTE, op. cit.

⁷⁸¹ COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). **ARS** (São Paulo), 14 (27), 2016, 204-223. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.119068>. Acesso 13 ago. 2020, p. 208.

⁷⁸² PLANTE, op. cit.

⁷⁸³ Antes da premiação de Le Parc, a delegação argentina já havia conquistado o prêmio de escultura na Bienal de São Paulo de 1961, com Alicia Penalba, e o prêmio de desenho e gravura na Bienal de Veneza de 1962, com Antonio Berni.

⁷⁸⁴ PLANTE, op. cit.

experiências realizadas coletivamente pelo grupo com o intuito justamente de questionar a ideia do artista como indivíduo genial e singular. A premiação, porém, promoveu muito mais o artista do que o grupo. A iniciativa de maior potência do GRAV “Une journée dans la rue”, realizada em 1966, em que o grupo promovia durante um dia obras participativas em ambientes de grande circulação em Paris, como estações de metrô e jardins, apresentara resultados decepcionantes, segundo a avaliação do crítico Pierre Restany. Isso porque poucas pessoas haviam aderido às propostas, o que levava à conclusão de que, diferentemente do que se esperava, a experiência confirmava a distância entre arte e vida. Por fim, os múltiplos acabaram criando tensões entre o GRAV e sua principal galeria, a Denise René. O confronto entre diferentes princípios e questões de natureza comercial resultaram em um paradoxo: apesar de terem renunciado à aura do original, os múltiplos, por serem objetos que pertenciam a galerias, acabavam mantendo seu estatuto artístico, com tiragens limitadas.

Em novembro de 1968, o grupo GRAV se dissolveu, assim como outros coletivos de artistas ligados ao cinetismo, como o N, da Itália, e o Zero, da Alemanha. Além disso, as manifestações e reivindicações políticas ocorridas entre maio e junho de 1968, que despontaram em toda a Europa, repercutiam no campo artístico, sobretudo no francês, expondo ainda mais o afastamento entre arte e vida e pressionando por uma função política da arte⁷⁸⁵.

Nesse contexto, ganhava legitimidade no cenário artístico o minimalismo, defendido por historiadores norte-americanos como uma arte que implicava crítica social ao utilizar objetos do cotidiano e evocar ideias de repetição, anonimato e igualdade. Contudo, como evidencia Plante⁷⁸⁶, críticos franceses imbuídos de sentimentos antiamericanistas reagiram ao minimalismo, como Jean Clay, editor da revista *Robho*, que o associava à retórica industrial e fetichista. A autora argumenta que Clay enxergou no conceito de *proposição* de Lygia Clark o termo adequado para pensar relações entre arte e política de um novo modo. Como vimos, após os *Bichos* Lygia Clark, cada vez menos interessada em questões de natureza estética, passa a produzir obras participativas, que convidavam à introspecção, com materiais cotidianos e de baixo custo. A partir de 1966, as propostas artísticas de Lygia Clark vão se tornando também mais politizadas, como denotam seus textos “Nós recusamos” (1966), “Nós somos propositores” (1968) ou

⁷⁸⁵ PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

⁷⁸⁶ Ibidem.

ainda em “Somos domésticos?” (1968). Assim, o crítico parecia antever na obra de Clark um novo caminho para a arte diante do declínio do cinetismo e dos questionamentos que haviam emergido com o Maio de 1968.

Clay revela-se figura-chave na promoção da obra de Lygia Clark em Paris no fim da década de 1960⁷⁸⁷. Em setembro de 1968, ela muda-se para a capital francesa e nesse mesmo ano é publicado um dossiê de oito páginas sobre Lygia Clark na revista *Robho*, editada por Clay e Julien Blaine. Essa é a publicação mais importante sobre a artista no exterior até aquele momento. O lançamento aconteceu na galeria Hune, que expôs na vitrine alguns objetos dela. Clay ainda a ajudou com a venda de obras e viabilizou a realização de suas *proposições* em uma clínica psiquiátrica, em 1971. Eles também compartilhavam ideias sobre arte e o papel do artista⁷⁸⁸. Nesse período, Lygia Clark conquista a consagração, conforme a definição de Nuria Peist⁷⁸⁹. Além de obter boa repercussão entre os críticos, ela apresenta uma mostra individual na Alemanha, na galeria Thelen, em novembro de 1968. Nesse mesmo ano, Lygia parte em busca de parcerias para a realização de seus múltiplos. Em entrevista à Ayala, ela comenta suas impressões sobre o mercado europeu:

No começo foi muito duro, diz Lygia Clark. Depois as oportunidades começaram a chegar, e estão chegando todas ao mesmo tempo. Assinei um contrato para a realização de múltiplos de minha obra, com Givaudan, em Paris, e com Jeremy Fry, na Inglaterra. Por outro lado, Joelembeck, na Alemanha, quer tirar os múltiplos de todas as obras que os outros dois não tiraram. Assim todos os meus trabalhos serão reproduzidos. Os múltiplos das máscaras sensoriais, que expus na Bienal de Veneza, já estão sendo vendidos na Alemanha por 50 dólares, o que é um preço altíssimo para múltiplo. É preciso que se diga, a Alemanha é o grande mercado europeu. A França, negativo. A Inglaterra um pouco melhor que a França e a Itália idem. Mas importante mesmo é a Alemanha, neste sentido.⁷⁹⁰

Lygia Clark buscava por meio dos múltiplos tornar sua obra conhecida e conquistar também um pouco de sucesso financeiro. As exposições eram momentos importantes para a venda dos múltiplos. Em fevereiro de 1971, ela expõe na Council

⁷⁸⁷ Cf. PLANTE, I. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013; e COUTO, M. F. M. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). *ARS* (São Paulo), 14 (27), 2016, 204-223. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.119068>. Acesso em 13 ago. 2020.

⁷⁸⁸ PLANTE, op. cit.

⁷⁸⁹ PEIST, N. **El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento**. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁷⁹⁰ ALAYA, W. Uma lição de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, maio de 1969. Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Gallery, em Londres, e tira dez cópias de 17 obras, como “óculos”, “livros sensoriais” e “respire comigo”, vendidas cada uma por 150 dólares⁷⁹¹. Provavelmente o mercado francês já se encontrava saturado para a realização de múltiplos. Como afirma Isabel Plante, desde 1965 muitas galerias parisienses vinham produzindo múltiplos de obras de artistas cinéticos e, como se tratava de um mercado restrito, saturava com rapidez. Talvez por isso, em novembro de 1971, Lygia Clark não mais demonstre entusiasmo com eles: “Não farei mais arte de consumo. Os materiais das manifestações não têm preço. Mesmo assim recebo encomendas pelo correio vindas dos mais variados países. Nesse caso, atribuo a elas um valor simbólico e as envio pelo correio também”.⁷⁹²

O reconhecimento conquistado por Lygia Clark na Europa, ao menos na Alemanha, Inglaterra e França, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e o fato de o ambiente artístico europeu se encontrar aberto a artistas sul-americanos e a obras que demandassem a participação do espectador propiciam a consagração de Lygia Clark nesse momento. No entanto, essa consagração não é seguida de seu ingresso na posteridade. Pelo contrário, há até mesmo um certo declínio da difusão de seu nome em meados dos anos 1970. Como professora na Sorbonne, de 1970 a 1975, ela começa a se interessar cada vez mais pela psicologia ao realizar proposições artísticas com seus alunos. Ao voltar para o Rio de Janeiro, passa a se dedicar à prática terapêutica, interligando suas ideias e objetos artísticos com o trabalho clínico de 1978 a 1985.

Segundo Flávio Moura⁷⁹³, é somente na década de 1980 que a artista é incorporada às narrativas sobre a história da arte brasileira, por meio de sua inserção no grupo neoconcreto. No final da década de 1990, ela realiza uma grande retrospectiva na Fundação Tapiés, em Barcelona, que circula também por Marselha, Porto e Bruxelas, conquistando novamente reconhecimento internacional⁷⁹⁴. Como sugere Couto⁷⁹⁵, esse hiato entre o reconhecimento internacional da artista nos anos 1960 e sua entrada na história da arte deve-se também ao afastamento por parte da artista do circuito artístico –

⁷⁹¹ Lygia Clark, uma arte sem consumo. **O Estado de S. Paulo**, sucursal Rio de Janeiro, fev. 1961. Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

⁷⁹² Todos Participam da Arte de Lygia Clark. **O Estado de S. Paulo**, sucursal Rio de Janeiro, 6 nov. 1971. Dossiê Lygia Clark, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

⁷⁹³ MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese de doutorado defendida no departamento de Sociologia – FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>.

⁷⁹⁴ COUTO, M. F. M. É a minha hora, não há dúvida, e acho que também está na sua hora: Lygia Clark e Hélio Oiticica na Europa dos anos 1960. In: Cristina Freire. (Org.). **Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate**. 1ª ed. São Paulo: MAC USP, 2016, v. 1, p. 53-60.

⁷⁹⁵ Ibidem.

de fato, ela expõe menos ao longo da década de 1970. Isso demonstra que a entrada no segundo momento de reconhecimento e na posteridade não é um processo contínuo ou cumulativo, mas permeado de tentativas que nem sempre se efetivam. Embora não seja nosso intuito tratar do ingresso da artista na história da arte, discutiremos brevemente essa questão na conclusão deste capítulo.

4.2.2. “Oferecer a todos a oportunidade de cocriar.” Mary Vieira e a busca pela notoriedade

As manifestações e reivindicações políticas ocorridas entre maio e junho de 1968 também impactaram a Bienal de Veneza daquele ano. Estudantes da Academia de Veneza, com o apoio de alguns professores, ocuparam o prédio da instituição e levaram suas reivindicações à Bienal, com o intuito de boicotá-la e questioná-la. Desde 12 de junho, jornais locais alertavam para a possibilidade de a ocupação ocorrer em 18 de junho, quando haveria o *vernissage*. Nesse dia, a polícia, então, ocupou o prédio da Bienal e o Giardini, além de reprimir fortemente manifestantes na Piazza San Marco, provocando grande tensão⁷⁹⁶. Segundo Pierre Restany⁷⁹⁷, o número de manifestantes na Bienal de Veneza fora bem menor do que na Academia de Belas Artes. Para ele, os protestos em Veneza eram menos “revolucionários” do que os de Paris, mas a publicidade de Veneza lhes conferia um bom espaço na imprensa, enfocando principalmente as ações dos artistas perante os estudantes.

Diante da violência policial e da detenção do escultor Mark Brusse e Herald Szeemann, diretor da Kunsthalle Bern, alguns artistas resolveram não expor suas obras.⁷⁹⁸ No caso do pavilhão francês, apenas Arman permaneceu; Dewasne, Schöffner e Kowalski, fecharam suas salas. Demonstrando simpatia pelos manifestantes, 19 dos 23 artistas da delegação italiana retiraram suas obras, que não foram exibidas durante a primeira semana do evento. No pavilhão da Suécia, as obras foram cobertas e foi afixada uma placa com os dizeres: “*Under the conditions present at the Biennale, we don’t want to open our exhibition*”.⁷⁹⁹ Apesar do apoio dos artistas, os estudantes invadiram o pavilhão, como

⁷⁹⁶ Cf. PLANTE, I. **Argentinos de Paris**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

⁷⁹⁷ RESTANY, P. Venice 1968: a failure in attempted suicide (Jul. 1968). **Domus** 466, set. 1968.

⁷⁹⁸ Cf. PLANTE, op. cit.

⁷⁹⁹ Informações contidas em LEGRAND, F. Venise: biennale contestée. **Beaux-Arts**, 14 set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, arquivo Bibliothèque Kandinsky, Paris.

narra Francine-Claire Legrand, crítica e historiadora da arte belga, na época curadora dos Arquivos de Arte Contemporânea da Bélgica⁸⁰⁰:

*Incident déplaisant, ce pavillon sera envahi par une petite troupe de contestataires, « les situationnistes internationaux », qui se livrent à un happening à la limite du vandalisme, couvrant d'inscriptions vitres et cloisons, entourant les sculptures de bandelettes collantes, mitraillés par une légion de photographes, tandis que le Commissaire suédois, calme mais blême, protège de son mieux les pièces dont il porte la responsabilité. Tous les flics en civil accourent, mais en spectateurs, car les Suédois, victimes de leurs principes, ne les appellent pas.*⁸⁰¹

Embora a manifestação em Veneza tenha sido pouco duradora e causado menos impacto do que o esperado, chamando muito mais a atenção pela desproporção com que foi combatida pela força policial, as reivindicações de Maio de 1968 acirraram os questionamentos institucionais e colocaram em relevo debates a respeito das relações entre arte e vida e a necessidade de politização do debate artístico. Em razão das diversas críticas que o evento recebeu, esse foi o último ano em que a Bienal de Veneza concedeu premiação. A edição de 1970 foi considerada pela imprensa internacional como uma Bienal de transição. De acordo com Michel Lacoste, do *Le Monde*, “*Il a été ainsi entendu que la XXXV^a Biennale serait celle des ‘rapports actifs’ entre l’artiste et le public. Un lieu de ‘rencontres interdisciplinaires’, une tribune de discussion. Bref, manifestation ‘ouvert et en devenir’, la Biennale serait ‘expérimentale’ ou ne serait pas...’*”⁸⁰²

Nesse ano, a delegação brasileira foi representada por Mary Vieira e Roberto Burle Marx e procurou modificar também seu modo de expor, como afirma o comissário Clarival do Prado Valladares no texto introdutório do catálogo⁸⁰³, dedicado à mostra. Duas mudanças centrais são enfatizadas por ele: a opção por apenas dois nomes, que, como vimos, nunca havia ocorrido – em geral a delegação brasileira apresentava muitos artistas e poucos trabalhos –, e o uso de novos recursos expositivos, como filmes e projeção de fotografias das obras. De acordo com Valladares, tais recursos visavam atender às recomendações da Bienal de Veneza e proporcionar “maior dinâmica e rendimento informacional sobre a amplitude da obra dos expositores”⁸⁰⁴.

⁸⁰⁰ Cf. SORENSEN, L. (Ed). LEGRAND, F. **Dictionary of art historians**. Disponível em: <http://www.arthistorians.info/legrandf>. Acesso 22 jul. 2020.

⁸⁰¹ LEGRAND, F.C. Venise: biennale contestée. **Beaux-Arts**, 14 set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza, arquivo Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁸⁰² LACOSTE, M. C. La Biennale à la recherche d’une formule. **Le Monde**, 2 jul. 1970.

⁸⁰³ VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

Segundo o catálogo, foram expostas 17 obras de Mary Vieira, sendo 14 esculturas, das quais nove eram polivolumes; uma sequência de 13 fotoserigrafias do álbum *Polivolumes: Interações Fotoserigráficas*, publicado pelas edições Mayer Stuttgart, em 1967; um fotodocumentário de algumas interações do monumento realizado para a Biblioteca da Universidade de Basileia, *Polivolume: Itinerário Hexagonal, Metatriangular à Comunicação Tátil* (1966-1968); e o filme de 16 milímetros preto e branco, de 25 minutos de duração, que apresentava diferentes interações do *Polivolume: Ponto de Encontro* (1966-1970), realizado para o Palácio dos Arcos, nova sede do Ministério das Relações Exteriores em Brasília.

Das obras expostas, quatro pertenciam a coleções e as que eram de propriedade da artista estavam à venda por valores que iam de 2 milhões a 15 milhões de liras italianas (de 3.200 dólares a 24.000 dólares na época), no caso das colunas de grandes dimensões. A sequência de serigrafias também se encontrava à venda, por 350.000 liras o conjunto⁸⁰⁵. Levando em conta que Mary Vieira costumava datar suas obras de acordo com o ano e local de concepção e de execução, os trabalhos da mostra remontavam desde suas experiências cinéticas em Minas Gerais, em 1948, até suas obras monumentais realizadas na Suíça, em 1968, e no Brasil, em 1970. Esse esforço em apresentar uma retrospectiva de toda a sua trajetória fica ainda mais explícito no texto de caráter didático, intitulado “Síntese cronológica do desenvolvimento da obra de Mary Vieira”⁸⁰⁶, que integra o catálogo. Ele ressalta obras e eventos marcantes em sua carreira, explicando-as e mostrando seu caráter inovador ou mesmo pioneiro.

A exposição de Mary Vieira na Bienal de Veneza de 1970 segue o mesmo raciocínio apresentado por ela, em carta a Jayme Maurício, quando se preparava para realizar sua retrospectiva na Bienal de Veneza de 1968, que acabou não ocorrendo:

As 10 obras a serem apresentadas na sala de ingresso ao pavilhão, constituiriam uma informação sintética, mas suficiente, para se ver a problemática inaugurada pelos “polyvolumes”, através dos primeiros resultados, os “multivolumes” de 1948, no Brasil, seguidos por “tempos de um movimento”, de 1952-53, e pelos objetos plásticos à graduação tátil do mesmo ano, para chegar em 1955 àquelas formas, onde a participação do espectador se tornará mais direta e psicologicamente

⁸⁰⁵ Informações da ficha de documentação de obra de Mary Viera, assinada por Clarival Valladares, 15 abril 1970. Fundo histórico A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marguera.

⁸⁰⁶ VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

integrada. As dimensões das peças a expor dentro do pavilhão seriam entre dois metros (6 peças mais ou menos, e 70 cm, 4 ou 5).⁸⁰⁷

Vemos, no trecho citado, que ela já ressaltava a participação do espectador. Essa ideia torna-se ainda mais central, quando ela trata a respeito de sua retrospectiva na Bienal de Veneza de 1970:

Considero minha participação à próxima Bienal de Veneza como a melhor possibilidade de contribuir para um mais complexo e direto diálogo com o público, que poderá coletivamente participar de ações interplásticas e meta-estáveis, suscitadas pelo percurso de livres itinerários espaciais, auto-reagentes à sua passagem. O público se sentirá, deste modo, determinador involuntário, mas consciente, das sensações plásticovisuais recebidas ao longo do itinerário “área espacial” percorrida. Enquanto no contato com os meus “polivolumes”, a coparticipação deriva de um ato reflexivo, mais diretamente voluntário e decisivo.⁸⁰⁸

Assim como na retrospectiva de Lygia Clark, em 1968, a participação do espectador era o cerne da mostra de Mary Vieira. Sua proposta, no entanto, é muito diferente. Enquanto, no caso de Lygia Clark, a participação podia se dar no plano sensório-corporal, de caráter muitas vezes inconsciente, no de Mary Vieira a interação, consciente e voluntária, produzia sensações plástico-visuais, de caráter reflexivo. A primeira obra apresentada no catálogo, *Multivolume a Percurso Angular* (1948), que se refere a suas primeiras pesquisas com movimento, ainda no Brasil, pertencia à coleção de seu amigo e engenheiro Fernando Stromenger, que a ajudou na realização de seus trabalhos no final da década de 1940, em Sabará. Embora não tenha sido possível encontrar a foto dessa obra específica, esses primeiros multivolumes, em geral de pequena escala, eram de madeira e alumínio e já propunham tanto o cinetismo quanto a participação do espectador, que podia movimentar suas placas, conferindo-lhe diferentes formas. A obra aparecia na exposição para ressaltar o pioneirismo de Mary Vieira no que diz respeito às pesquisas cinevisuais.

São apresentadas na Bienal de Veneza algumas obras cinéticas e participativas de Mary Vieira de pequenas dimensões. Consistiam em objetos plásticos reprodutíveis em larga escala, como o *Polivolume: Disco Plástico* (1953-1960), pertencente à coleção do MAC/USP, e *Desdobramento do Quadrado: Monovolume Quadrado-Cubo* (Basileia, 1956-1958), obra cinética de plexiglas e aço inoxidável, que demanda a

⁸⁰⁷ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício, Basileia, out. 1967. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁸⁰⁸ Cf. BENTO, A. Brasil sem medo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1970.

participação do espectador. Sobre esta última o crítico e historiador Enrico Hartsuyker analisa:

(...) suas primeiras obras compõem-se de volumes extremamente reduzidos, envoltos por linhas como expressão do movimento: ao tornar o volume transparente libera ao mesmo tempo o espaço ali contido, exprimindo-o; é gerada a gravura espacial. Lentamente, com os seus trabalhos seguintes, ela alcança a verdadeira estruturação espacial. Um exemplo são os cubos transparentes “desenvolvimento do quadrado ao cubo”.⁸⁰⁹

A estruturação espacial, conceito central desenvolvido na obra *Desdobramento do quadrado*, é também o tema da disciplina de Mary Vieira na Universidade de Design da Basileia, onde leciona a partir de 1969. No programa de seu curso, ela define a estruturação do espaço como: “(...) *produit de la forme naissant des temps du mouvement amorcés dans différentes directions (le temps étant la fraction mesurable du mouvement)*”.⁸¹⁰ Assim, à medida que o espectador vira o cubo, as formas em seu interior vão se modificando, em um processo de estruturação do espaço.

Figura 4.14. Mary Vieira, *Desdobramento do Quadrado: Monovolume Quadrado-Cubo*, Basileia, 1956-1958, aço inoxidável e plexiglas. Dimensões: 60 x 60 x 60cm.⁸¹¹

⁸⁰⁹ HARTSUYKER, E. *Urbane Plastiken*. Werk, out. 1968, p. 660/670, apud **MATTAR, D.** (curadoria). **Mary Vieira: o tempo do movimento**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

⁸¹⁰ VIEIRA, Mary. « La structuration se l'espace » cours 1969 à kunstgewerbeschule du Canton de Bâle. **Graphis. Revue internationale d'arts graphiques et appliqués**. Vol. 25, n° 146. Zurich: graphis press, dez.1969-jan.1970. Consultado em: Dossiê Mary Vieira, Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

⁸¹¹ Fonte: VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

O centro da exposição, no entanto, residia nos polivolumes de caráter monumental. Eles foram assim definidos por Ivo Pannaggi em 1966: “*Sculpture animable et composable par l’intervention directe du spectateur qui peut, ainsi, devenir co-auteur de l’œuvre même et exercer ses possibilités personnelles de goût, d’intuition, d’improvisation sensible, d’intelligence*”.⁸¹² Mary Vieira, em entrevista a Frederico Morais, em 1981, explica com muita precisão o lugar central do polivolume em suas pesquisas plásticas e como pensa a participação do espectador em seus trabalhos:

(...) o movimento como gerador de formas em tempos diferenciados continua a ser o meio de expressão que descobri, para agir como veículo desta problemática dinâmico-espacial, exteriorizando idéias plásticas diversificadas em torno do equacionamento estético-social: o homem e sua essência livre. Entendo, assim, estruturar espaço-formas que lembrem ao ser humano a força de liberdade interior que o caracteriza, única que supera aquelas com as quais tem que lutar cotidianamente. A síntese de minha obra plástica está na problemática social que os polivolumes suscitam, conferindo ao espectador-perceptor igualdade de possibilidades, indiscriminadamente, convidando-o a ser co-autor da obra. Partindo de um módulo, ponto referencial predisposto pelo autor, a sociabilidade de uma obra plástica não está somente nas suas possibilidades de serialização formal, mas, sobretudo, na proposta de participação vídeo-tátil do fruidor, que pode assim ser envolvido sem ser agredido, com um espetáculo lúdico-plástico infinitamente renovável e logicamente perceptível.⁸¹³

Para compreender melhor as ideias esboçadas pela escultora, faz-se necessário um exame de sua obra. Os polivolumes expostos em Veneza, em grande parte, já tinham sido apresentados em exposições ao longo da década de 1960, quando despertaram a atenção da crítica e da imprensa e foram, inclusive, reproduzidos amplamente em catálogos e jornais. O *Polivolume Superfície Multidirecional* integrou a exposição nacional suíça de 1964, em Lausanne, e a representação suíça na Trienal de Milão, em 1968; o *Interrupção Semimutável* foi apresentado na 4ª exposição suíça de escultura de Berna (1966); e *Conexão Intermutável*, na 5ª manifestação internacional de escultura Sonsbeek 66 (1966). Os três tinham dimensões monumentais e propunham a participação do espectador, plenamente integrada ao espaço, mas, como possuíam estruturas diferentes, geravam possibilidades formais de visualidades virtuais distintas, bem como modos diversos de interação. O primeiro é descrito detalhadamente no catálogo da Trienal de Milão:

⁸¹² PANNAGGI, I. Mary Vieira ou de la repliabilité plastique (1966, Oslo). In: **Participation de Mary Vieira au XXI Salon des Réalités Nouvelles** (catálogo de exposição). Paris: Musée Municipal d'Art Moderne, out. 1966. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

⁸¹³ MORAIS, F. **Mary Vieira: a obra legível como um axioma científico**, 24 ago. 1981. Dossiê Mary Vieira, arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

A dimostrare la libertà di scelta mediante la disponibilità di elementi identici, anche nel campo delle arti plastiche, è qui esposta una scultura di Mary Vieira di Basilea: “Polyvolume: surface multidéveloppable”. Si trata, sostanzialmente, di un montante sul quale sono inlilate, in numero considerevole, lamine metalliche sovrapposte. Le lamine possono rotare orizzontalmente, di 360 gradi attorno al montante centrale. Clascuno con il seplíce spostamento manuale delle lamine può ottenere una delle n forme che il complesso può assumere.⁸¹⁴

Figura 4.15. Mary Vieira, *Polivolume Superfície Multidirecional*, Minas Gerais, 1948; Basileia, 1967. Alumínio anodizado. Dimensões: 200x36x36 cm. Fotografia da Trienal de Milão, 1968.⁸¹⁵

O texto aponta um primeiro aspecto fundamental dos polivolumes: a sobreposição de elementos idênticos, ideia cara ao concretismo que proporciona ao mesmo tempo ampla liberdade de construção formal, pois o espectador pode gerar diversas formas, expressando sua criatividade. *Superfície Multidirecional* (figura 4.15), portanto, possui uma base circular e uma série de lâminas metálicas sobrepostas em um eixo vertical de 2

⁸¹⁴ ROTH, A. (comissário). Sezione de la Svizzera. In: **Quattordicesima Triennale di Milano** (catálogo de exposição). Pallazo dell’arte al Parco, Milano, du 30 mai au 28 juillet 1968.

⁸¹⁵ Fonte: ROTH, A. (comissário). Sezione de la Svizzera. In: **Quattordicesima Triennale di Milano** (catálogo de exposição). Pallazo dell’arte al Parco, Milano, du 30 mai au 28 juillet 1968.

metros de altura. Com rotação de 360 graus, possibilita várias construções polivolumétricas e espiraladas. Já *Interrupção Semimutável* (figura 4.16) consiste em uma estrutura retangular vertical de 5 metros de altura, com placas metálicas sobrepostas no eixo apenas em seu centro, à altura da parte superior do tronco do espectador, o que lhe permite rotacioná-las. *Conexão Intermutável* (figura 4.17) também apresenta forma de pilar, mas cilíndrico, com placas giratórias no centro da obra. Por sua vez, o *Polivolume Côncavo-Convexo* (figura 4.18), como *Superfície Multidirecional*, é constituído de uma série de lâminas sobrepostas a um eixo central de 2 metros de altura. As lâminas, porém, como o próprio nome indica, não são planas, têm formato côncavo convexo.

Figura 4.16. Mary Vieira, *Polivolume Interrupção Semimutável*, Zurique, 1953; Basileia, 1966. Alumínio anodizado. Dimensões: 500 x 300 x 300 cm. Fotografia da entrada do pavilhão do Brasil na XXXV Bienal de Veneza, Giardini, 1970. Foto Giacomelli nº 212. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera

Figura 4.17. Mary Vieira, *Polivolume Conexão Intermutável*, Zurique, 1953; Basileia, 1966. Alumínio anodizado. Fotografia do pavilhão do Brasil, XXXV Bienal de Veneza, 1970. Foto Giacomelli nº 213. Fototeca A.S.A.C., Fundação Bienal de Veneza, Porto Marghera

Figura 4.18. *Cinco Interações do Polivolume Côncavo-Convexo*, realizadas por Mary Vieira. Alumínio anodizado. Dimensões: 200 cm altura e 36 cm diâmetro. Belo Horizonte, 1948; Basileia, 1967. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Assim, os polivolumes têm como característica fundante a geração de formas por meio do movimento, produzidas em um determinado momento. Elas são condicionadas tanto pela estrutura criada pela artista quanto pela movimentação das lâminas perpetrada pelo espectador. Nesse jogo entre estrutura proposta, interação e material, o espaço é

também constantemente construído e desconstruído. Mary Vieira opera nessas obras uma atualização da ideia de escultura monumental, incorporando a ela movimento, participação do espectador, tatilidade e a noção de só se realiza no ato. Ao mesmo tempo, a artista mantém noções escultóricas tradicionais de monumentalidade, beleza e harmonia. Para ela, é essencial que a participação do espectador não seja visceral ou agressiva, mas que atravesse o pensamento e a lógica perceptível. A racionalidade perpassa tanto o processo de produção da obra por parte da artista quanto o modo como o espectador interage com ela. Como afirma Pannaggi:

*Avec l'oeuvre de Mary Vieira prend naissance un nouveau genre de sculpture qui dépasse, et pas seulement comme problème théorique, les limites du tridimensionnel et dans lequel la justice de l'idée plastique ne tue jamais l'instinct de la liberté créatrice. Chaque œuvre de Mary Vieira inaugure, en effet, un événement plastique total et clair, complexe car jamais compliqué.*⁸¹⁶

Mary Vieira expõe ainda a maquete do polivolume *Elevação Repartida* (Minas Gerais, 1948; Basileia, 1966,); o *Polivolume: Ângulos Multidirecionáveis* (Minas Gerais, 1948; Basileia, 1964); o fotodocumentário da obra *Polivolume: Itinerário Hexagonal, Metatriangular à Comunicação Tátil* (1966-1968); e o filme do *Polivolume: Ponto de Encontro* (1966-1970). Os dois últimos nos permitem aprofundar um pouco mais as noções de participação propostas por Mary Vieira, já que são monumentos concebidos propriamente para uma interação espacial voltada para um contexto específico.

⁸¹⁶ PANNAGGI, I. Mary Vieira ou de la repliabilité plastique (1966, Oslo). In : **Participation de Mary Vieira au XXI salon des Réalités Nouvelles** (catálogo de exposição). Paris : Musée Municipal d'Art Moderne. Out. 1966. Consultado na Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Figura 4.19. Mary Vieira, cinco interações *Polivolume: Itinerário Hexagonal, Metatriangular à Comunicação Tátil*, Basileia, 1966-1968. Alumínio anodizado. Dimensões: 400 x 400 x 350 cm, Biblioteca da Universidade da Basileia, Suíça.⁸¹⁷

O *Polivolume: Itinerário Hexagonal, Metatriangular à Comunicação Tátil* (1966-1968) foi realizado para a área interna da nova sede da Biblioteca da Universidade da Basileia. Com 3 metros e meio de altura, tem lâminas triangulares e foi concebido para ocupar um espaço hexagonal do conjunto arquitetônico de Otto Senn, arquiteto suíço racionalista. Mary Vieira constrói um percurso até ele que dialoga com o formato do espaço, convidando o espectador a interagir com a obra. No fotodocumentário, vemos que há interesse em retratar não só a obra mas também a relação dela com o entorno e com os frequentadores. Inicialmente, a reação do público é de admiração e estranhamento; depois alguns se aproximam e interagem com ela.

Essa obra foi objeto de uma pesquisa realizada pelo professor de filosofia Max Bense da Escola Superior Politécnica de Stuttgart, que elaborou um questionário e o disponibilizou aos frequentadores da biblioteca. A ideia era fazer um “experimento estatístico de análise estético-social aplicada aos consumidores culturais”, com base em

⁸¹⁷ Fonte: VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

“metodologias socioestéticas e psicoeconômicas”⁸¹⁸. A pesquisa demonstra, portanto, que a participação do espectador, proposta por Mary Vieira, despertava interesse científico e era passível de ser analisada por métodos quantitativos, em um cruzamento explícito entre arte e ciência. Mary Vieira trata dos sentidos sociais e psíquicos que gostaria de promover com seu trabalho, ao comentar em entrevista a Roberto Pontual seu projeto de polivolume para a nova sede do governo em Brasília:

Agora que reviu Brasília e começa a pensar num novo polivolume para a cidade ela comenta: “Hoje, quando vejo o que já fiz, fico muitas vezes surpresa e feliz em constatar o lado social do meu trabalho. Com ele, quero envolver o máximo de pessoas num objeto de arte – não apenas para olhá-lo, mas para senti-lo, tocá-lo, manuseá-lo, inventando sempre novas formas, as suas formas, a partir da estrutura básica que eu lhes entrego. Para isto, é preciso que o artista se retire da obra – ou melhor, que reduza ao mínimo a presença de sua subjetividade ali. Essa subjetividade dirige a percepção, impede a entrega mais direta do espectador. Para mim o importante é que minhas obras sejam manipuladas, tanto pelo ministro como pelo povo todo. E o que está faltando em Brasília, em termos de arte, é isto: o seu amplo uso social, numa cidade que quer concretizar um conceito novo de arquitetura e urbanismo. Eu gostaria muito de atuar assim em Brasília, onde faltam praças, lugares de encontro, pontos de referência. Há que colocar ali coisas de ver e gostar. Mais coisas que sirvam de fato à idéia que deu origem à nova capital. Usar a cidade também como espaço para a arte, espaço de arte.”⁸¹⁹

Mary Vieira reivindica assim uma função social e democrática para a arte, bem como sua inserção no espaço urbano para que todos possam ter acesso à obra e exercer sua criatividade construindo formas. Seu *Polivolume: Ponto de Encontro* (figura 4.20) é inaugurado em 1970, no Palácio dos Arcos. Com 2 metros de altura, a obra é constituída de 230 lâminas de alumínio empilhadas, com 1 metro de largura, que rotacionam conforme o movimento feito pelo espectador, criando sinuosas e ritmadas espirais. Em volta dela, dois bancos de mármore remetem a uma das formas da sequência *Tempos de Movimento*, outra obra da artista. Sobre *Ponto de Encontro*, a escultora comenta:

“Tenho podido observar curiosas e diferentes reações ao meu trabalho”, conta Mary Vieira. “O intelectual, por exemplo, fica pensando antes de fazer alguma coisa e só depois vai para a forma. O operário age ao contrário. Primeiro cria a forma, e depois observa e reflete sobre o que fez. (...) Meu Ponto de Encontro em Brasília é a integração de todas as classes através da criação. O ministro, o embaixador e o porteiro podem chegar lá e variar o metal da maneira que acharem mais bonita. (...) os polivolumes não pretendem apenas nivelar os resultados — mas sim

⁸¹⁸ VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira** (catálogo de exposição), 1970.

⁸¹⁹ PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977.

oferecer a todos a possibilidade de co-criar. Representar um indivíduo no trabalho é um engano. O artista deve é convidá-lo a participar de seu mundo a fim de que esse trabalho se eleve”.⁸²⁰

Figura 4.20. Mary Vieira, *Polivolume: Ponto de Encontro*, Basileia, 1966; Brasília, 1970. Alumínio anodizado e mármore. Dimensões 800 x 400 x 200 cm. Foto de 1970, Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

Para Mary Vieira, a participação do público seria capaz de trazer para a arte uma função social, opondo-se à ideia modernista de que a arte ocuparia seu lugar social por meio da representação. Segundo ela, o trabalhador não deveria se ver representado, mas ser chamado para “cocriar” com o artista. Portanto, era no espaço urbano que suas obras ganhariam maior potência. Ela acreditava que a arte não devia estar nos museus, pois o caráter preservacionista da instituição impossibilitava a participação tal qual ela desejava.

Nas décadas de 1970 e 1980, Mary Vieira recebe diversas encomendas para a realização de obras monumentais no Brasil, na Suíça e na Alemanha. Em 1975, ela inaugura o *Polivolume: Função de Forças Opostas*, para o novo prédio do Instituto de Anatomia Patológica da Faculdade de Medicina da Universidade da Basileia, e o *Intervolume: Cimento Flexível* (figura 4.21), de 8 metros de altura e 4 metros de diâmetro, instalado em frente ao prédio do departamento de medicina social do Bürgerspital, também na Basileia. Em 1979, executa o *Polivolume: Contato* para a fábrica Rero, em

⁸²⁰ A precursora. **Revista Veja**, 1º set. 1976.

Waldenburg, na Alemanha, e o *Polivolume: Conexão-Livre – Homenagem a Pedro de Toledo*, para o Parque Ibirapuera, em São Paulo. Inaugura, em 1982, o *Monovolume: Liberdade em Equilíbrio*, na Praça Rio Branco, em Belo Horizonte, e, em 1986, o *Intervolume: Cuborama*, para a entrada da prefeitura de Sindelfingen, na Alemanha.

Figura 4.21. Mary Vieira, *Intervolume: Cimento Flexível*, 1975. Cimento armado, dimensões 700 x 800 x 800 cm, Departamento de Medicina Social do Bürgerspital, Basileia, Suíça⁸²¹

É no final dos anos 1960 e início da década de 1970 que Mary Vieira começa a ganhar espaço nos periódicos brasileiros, dando grandes entrevistas. Tal visibilidade se deve em parte, à sua participação na Bienal de Veneza em 1970, mas, sobretudo, a seus monumentos realizados no país e no exterior. A artista também conquista grande importância no Brasil nesse período por sua participação na *Exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Aracy Amaral, em 1977, e pela conquista do Prêmio Panorama da Arte Atual Brasileira, de 1978, outorgado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Por fim, durante as décadas de 1970 e 1980,

⁸²¹ Fonte: A precursora. **Revista Veja**, 1º set. 1976, p. 97.

Mary Vieira ministra cursos e realiza conferências no país, além de dirigir seminários de pós-graduação na Universidade de Brasília e na Universidade de São Paulo, o que lhe permite difundir suas ideias.

Se, no final da década de 1970, Mary Vieira já gozava de reconhecimento na Europa e no Brasil, tinha apresentado uma grande retrospectiva na Bienal de Veneza e ostentava mais de uma dezena de monumentos públicos distribuídos em cidades do Brasil, da Suíça e da Alemanha, por que até hoje temos pouquíssima produção historiográfica sobre a artista? Por que, apesar de amplos indícios de obtenção da consagração, ela não adentrou consistentemente na história da arte brasileira ou europeia?

É preciso lembrar que quando falamos da entrada na história da arte, não estamos necessariamente falando de consagração, mas de posteridade. De acordo com as definições de Nathalie Heinich⁸²² e Vicenç Furió⁸²³, posteridade se refere à circulação do nome e da obra do artista no tempo, por meio de livros, críticas e diálogo com obras de outros artistas, que fazem com que eles perdurem. Furió defende que poucos artistas atingem a posteridade, porque é difícil perpetuar uma grande reputação. Quando se estudam reputações, é comum observar fortes oscilações de prestígio ao longo do tempo⁸²⁴. Com base nessas teorias, argumentamos que Mary Vieira conquistou a consagração, mas não uma reputação póstuma. A artista morreu em 2001 e desde então poucas foram as iniciativas voltadas para a perpetuação de seu nome. Entre elas, a mais relevante foi a retrospectiva individual da artista *Mary Vieira – o Tempo do Movimento*, com curadoria de Denise Mattar, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2005, em São Paulo. Essa reduzida propagação do nome da artista está relacionada tanto às práticas de preservação e difusão da memória quanto às de escrita da história da arte.

Embora as obras e o arquivo documental da artista e de seu marido, Carlo Belloli, estejam preservados no Istituto Internazionale di Studi sul Futurismo, Isisuf, em Milão, poucas têm sido as iniciativas da instituição visando sua promoção. Quando de meu estágio de pesquisa na França em 2019, travei diversos contatos com o instituto solicitando o acesso ao arquivo, que foi negado sob a justificativa de que a sede se

⁸²² HEINICH, N. *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris: La Découverte, 1999.

⁸²³ FURIÓ, V. *Arte y reputación – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico*. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012.

⁸²⁴ Ibidem.

encontrava em reforma. Pedro Augusto Vieira Santos⁸²⁵ comenta que teve acesso negado à documentação do Isisuf. Sua pesquisa era justamente sobre a conservação e preservação dos monumentos de Mary Vieira no país. Em seu trabalho, ele analisa o estado precário de preservação de alguns monumentos da artista que se encontram no Brasil, como a obra *Polivolume: Conexão-Livre*, homenagem a Pedro de Toledo, instalada no Parque Ibirapuera. Há cinco anos, ele já recomendava que a prefeitura de São Paulo solicitasse ao Isisuf a documentação relativa ao polivolume para que fosse possível realizar um projeto mais assertivo de restauro. Pode-se imaginar que entraves como esses criam empecilhos ao ingresso da artista na posteridade e na história da arte brasileira, contribuindo, mesmo que involuntariamente, para as dinâmicas de esquecimento.

Por outro lado, a história da arte moderna tende a privilegiar grupos de artistas em suas narrativas e, embora Mary Vieira pudesse ser associada tanto ao concretismo suíço quanto ao neoconcretismo brasileiro, o fato de ela ter buscado manter uma posição independente de ambos pode ter dificultado sua entrada nessas narrativas. Como vimos, Lygia Clark adotou uma estratégia distinta. Se, em 1959, ela procurou associar-se ao grupo neoconcreto com certo distanciamento, fazendo questão de ressaltar sua singularidade, em 1968 ela reconstruiu discursivamente seu protagonismo no movimento. Isso contribui para seu reconhecimento como uma partícipe central do neoconcretismo, movimento bastante valorizado nas narrativas sobre a arte contemporânea brasileira.

Não é o foco deste trabalho tratar dos debates da historiografia da arte brasileira. No entanto, para levantar mais algumas hipóteses sobre os motivos que levaram Lygia Clark a ocupar tal centralidade na história da arte e Mary Vieira apenas um lugar secundário, gostaríamos de refletir brevemente algumas narrativas da história da arte produzidas nesse período. No livro *Sculpture Since 1945*⁸²⁶, publicado em 1987, o crítico de arte inglês Edward Lucie-Smith, traça um panorama da escultura do pós-guerra que se baseia na ideia de movimentos artísticos e de arte nacional. O centro da narrativa recai sobre movimentos e escultores norte-americanos e europeus, principalmente os atuantes na Itália, França e Inglaterra. Os artistas latino-americanos são citados em apenas dois capítulos, intitulados “After the war new and old traditions” e “Kinetic art”. No primeiro,

⁸²⁵ SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

⁸²⁶ LUCIE-SMITH, E. **Sculpture since 1945**, London: Phaidon, 1987.

a arte latino-americana aparece quando o autor trata da arte concreta e de Max Bill, ressaltando o forte impacto da produção do escultor suíço nessa região:

Where Bill's influence has been generously acknowledged, however, is in Latin America. He was awarded the first prize for sculpture at the Sao Paulo Biennale of 1951, and since that date has had disciples throughout the various Latin American countries. In Colombia – they include Edgar Negro (born 1920), Eduardo Ramirez Villamizar (born 1923) and Carlos Rojas Gonzalez (born 1933). Both Ramirez Villamizar and Carlos Rojas originally studied architecture, which is true of many Latin American sculptors. A number of them, particularly the Venezuelans and Brazilians, have since become members of the Kinetic Art Movement which has been re-exported to Europe. In Latin America, however, Constructivist sculpture in the tradition of Bill is large-scale and monumental, a symbol of commitment to the modern and a complement to the ambitious modern architecture of the region. Not only Bill's stylistic mannerisms but also his fundamental doctrines have been sucessfully absorbed.⁸²⁷

Segundo a análise de Lucie-Smith, Bill “influenciou” a arte latino-americana, que “absorveu” com sucesso suas doutrinas e “maneirismos”. Essas ideias são incorporadas e “reexportadas” para a Europa pelo “movimento de arte cinética”. A contribuição latino-americana é apresentada como mera transposição da “tradição de Bill” para a escala monumental. Essa é uma visão bastante redutora das múltiplas experiências estéticas que dialogavam com Max Bill na região. Como vimos, o abstracionismo geométrico, as experiências concretistas e neoconcretistas latino-americanas tinham sido promovidas na Europa nos anos 1960 em grande parte sob o rótulo de “arte cinética”. Essa produção, considerada por críticos franceses, como Pierre Restany, como capaz de renovar a arte europeia, menos de 20 anos depois era vista por Lucie-Smith como uma arte que tinha rapidamente declinado com a ascensão do minimalismo:

No post-war art mouvement has fallen from favour quite as drastically as Kinetic Art. To some extent it was the victim of a simple change of climate. The technological ethos of the 1960s, with its excitement both about technology as a thing in itself and about new, slickly designed consumer products, was replaced in the sour and disillusioned 1970s with an atmosphere hostile to technology and consumerism. Kinetic Art was also the victim of its own sudden success. As museums of modern art blossomed, it was seen as an ideal offering to the mass public whom these institutions hoped to attract. It was avant-gardism in a form which was guaranteed to be immediately entertaining. Spectacular exhibitions — the most ambitious was the Lumière et Mouvement show at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1967 — did indeed attract large numbers of spectators. But these visitors were often disillusioned

⁸²⁷ LUCIE-SMITH, E. **Sculpture since 1945**, London: Phaidon, 1987, p. 26.

*by what they found. Having experienced the technology of the world outside, they found the technology of the museum was jejune and childish. Another factor, influential but less universally significant, was the developing geography of the world of contemporary art. Most of the leading Kinetic artists were Europeans or Latin Americans who based themselves in Europe. The increasing predominance of New York had become a sore point with European critics, and Kinetic Art was promoted, somewhat factitiously, as an answer to this — as a renewal of European creativity. But it was essentially less radical than what was happening in America, and was thus easily swept aside by the rise of Minimal Art.*⁸²⁸

No livro de Lucie-Smith, tanto as experiências concretistas quanto as cinéticas, que tinham auxiliado alguns artistas latino-americanos a desenvolver carreira na Europa e obter consagração na década de 1960 e no início dos anos 1970, ocupavam um lugar bastante marginal, justificado pela alegação de que tivessem sido solapadas pelo minimalismo norte-americano. Os artistas latino-americanos estavam praticamente ausentes dessa narrativa sobre escultura do pós-guerra. Eram citados apenas o venezuelano Jesus Rafael Soto, o argentino Julio Le Parc e o brasileiro Sérgio Camargo. Embora Lucie-Smith incluísse Camargo no capítulo dedicado à arte cinética, tentava afastar o artista desse rótulo, ligando-o ao construtivismo e mostrando a potência de sua obra.

Como vimos ao longo do capítulo, Lygia Clark e Mary Vieira haviam sido promovidas na Europa em exposições associadas à arte cinética, embora suas obras e propostas divergissem das dos artistas de maior destaque dessa vertente estética, como Julio Le Parc, Yaacov Agam ou Nicholas Schöffer. Elas se beneficiaram tanto da consagração quanto do declínio do cinetismo na Europa, pois suas propostas podiam ser interpretadas nas chaves do movimento e da participação, mas também como uma saída alternativa à crise instaurada pelos questionamentos de 1968, que havia levado ao declínio correntes cinéticas como o GRAV. No entanto, em uma narrativa que reservava tão pouco espaço para a arte latino-americana, elas acabaram por, simplesmente, sequer aparecerem.

Mas, no final dos anos 1980, novamente emergia a ideia de “um esgotamento da criatividade europeia”, despertando o interesse para a arte de países periféricos, ainda que em uma chave ligada às questões identitárias⁸²⁹. É durante os anos de 1990 que artistas

⁸²⁸ LUCIE-SMITH, E. **Sculpture since 1945**, London: Phaidon, 1987, p. 72.

⁸²⁹ As exposições *Modernidade: art brésilien du 20e siècle*, realizada no Musée de la Ville de Paris e em algumas galerias, em 1987 e *Brazil Projects: at P.S. 1*, em Nova York, em 1988, são exemplos disso. Cf. LABRA, D. Internacionalização da arte brasileira a partir dos anos 80 e a construção de Hélio Oiticica e Lygia Clark como referenciais canônicos dessa produção artística. **Arte & Ensaios**, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 33, julho 2017, p. 96-111.

como Hélio Oiticica e Lygia Clark realizam importantes retrospectivas no exterior, o primeiro em 1992 e a segunda entre 1997 e 1998. Ambas são mostras itinerantes exibidas em várias cidades da Europa e no caso do primeiro também em Minneapolis, nos EUA.⁸³⁰ Algumas das exposições desse período tinham como intuito “construir uma imagem um pouco mais independente da produção artística do Brasil no sentido de percebê-la criticamente, dentro e fora do país, como linguagem e pesquisa conceitual original que desconstruía o modelo eurocêntrico já há algumas décadas”.⁸³¹ Um exemplo é a exposição *Modernidade: Art Brésilien du 20ème Siècle*, realizada no Musée de la Ville de Paris entre 10 de dezembro de 1987 e 14 de fevereiro de 1988.

Como ocorria no contexto de cooperação internacional entre França e Brasil, a mostra teve curadoria de uma equipe franco-brasileira formada por Marie-Odile Briot, curadora do museu entre 1978 e 1988, Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual. Os três eram críticos de arte reconhecidos no Brasil e, na época, já tinham ocupado cargos importantes em instituições culturais brasileiras. Amaral havia sido diretora da Pinacoteca de São Paulo e do MAC-USP; Moraes, diretor do departamento de artes plásticas do MAM e da Escola Parque Lage, ambos no Rio de Janeiro; e Pontual, que também havia sido diretor do MAM do Rio, atuava como correspondente do jornal *O Globo* em Paris.⁸³² Camila Bechelany⁸³³ defende que a exposição buscou promover uma imagem progressista da cultura brasileira, em um período em que o país havia retornado recentemente à democracia. A exposição era composta de 174 obras de 69 artistas atuantes no Brasil, cujo recorte temporal abrangia de 1917 a 1987. Dividida em cinco seções – Anos 20 (movimento antropófago); anos 30 e 40; Abstração I (concretismo e neoconcretismo); Abstração II (abstracionismo informal dos anos 50); e Contemporaneidade –, a exposição tentava traçar uma linha evolutiva entre a arte moderna e contemporânea brasileira por meio de artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Volpi, Goeldi, Abramo, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

De acordo com Bechelany⁸³⁴, a mostra procurou forjar uma posição singular da arte brasileira moderna e contemporânea na cena internacional. Como ela demonstra, se

⁸³⁰ Ibidem.

⁸³¹ Cf. ibidem, p. 98.

⁸³² Cf. BECHELANY, C. C. *Modernidade, art brésilien du 20e siècle* (Paris, 1987): uma exposição entre assimilação e deslocamento na história internacional da arte. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, vol. 15(2), 2016, p. 238-252.

⁸³³ Ibidem.

⁸³⁴ Cf. BECHELANY, C. C. *Modernidade, art brésilien du 20e siècle* (Paris, 1987): uma exposição entre assimilação e deslocamento na história internacional da arte. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, vol. 15(2), 2016, p. 238-252.

tratava do modernismo sob uma perspectiva brasileira para assim construir uma história da arte internacional transnacional e pluricentrada. Para a autora, havia uma pretensão por parte da curadoria de legitimar a arte brasileira em instituições internacionais como uma contranarrativa ao modernismo canônico:

É nessa dinâmica que [*a exposição*] Modernidade se insere, em uma tentativa de criar uma tradição outra e de fazer da antropofagia e do neoconcretismo cânones alternativos do sistema da arte internacional. Experiências semelhantes serão tentadas mais tarde por outros curadores e críticos envolvidos no desenvolvimento e na construção da história da arte brasileira.⁸³⁵

Assim, Bechelany demonstra que a exposição *Modernidade* busca forjar um novo discurso que fosse capaz de pôr a arte brasileira em foco no sistema das artes internacionais e que se baseasse não nas ideias de correntes europeias e no caráter universal das produções, mas em uma identidade local imaginada, capaz de dialogar com a arte que era legitimada no exterior. Os discursos das retrospectivas da arte brasileira realizadas nas XXII e XXVI Bienais de São Paulo nos dão algumas pistas para compreender os lugares de Mary Vieira e Lygia Clark nessa nova narrativa que se forjava e que se consolidava no final da década de 1990.

A XXII Bienal de São Paulo, realizada em 1994 com curadoria de Nelson Aguilar, apresentava uma retrospectiva da arte brasileira do século XX, incluindo obras de Mary Vieira, Lygia Clark e Maria Martins. No caso desta última, o texto de Tadeu Chiarelli no catálogo assinala que seu lugar marginal na história da arte brasileira vinha sendo revisto e sua obra revisitada:

Com grande parte de sua produção elaborada fora do país, num período em que os vários grupos remanescentes das vanguardas internacionais do início do século iam aos poucos dando lugar a artistas preocupados com questões estéticas contemporâneas, Maria Martins deixou uma obra visceralmente individualizada, pautada em sua vivência com artistas ligados ao Dadaísmo e ao Surrealismo nos Estados Unidos entre eles, Marcel Duchamp. A artista, adepta do automatismo psíquico na escultura, mergulhou com coragem em seu inconsciente, trazendo daquelas profundezas obras de forte impacto visual e psicológico. Sua marginalização do processo da arte brasileira deste século se deve não apenas ao seu repertório de formas despidas de qualquer relação com a realidade fenomênica (o que naturalmente assustaria os modernistas e seus herdeiros), mas, sobretudo, pelo fato de sua obra ter se inserido na cena brasileira numa época em que pouco se valorizavam as produções

⁸³⁵ Cf. BECHELANY, C. C. *Modernidade, art brésilien du 20e siècle* (Paris, 1987): uma exposição entre assimilação e deslocamento na história internacional da arte. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, vol. 15(2), 2016, p. 251.

artísticas imbuídas de proposições ligadas aos irracionalismos (início dos anos 50).⁸³⁶

No trecho, Chiarelli aponta brevemente as qualidades da obra da artista e a insere em diálogo com seus contemporâneos, atentando também para os motivos pelos quais a obra de Maria Martins não havia sido valorizada pelos críticos brasileiros dos anos 1950. Como demonstramos no capítulo dedicado à artista, desde a década de 1980 estava em curso um processo de “redescoberta” de Maria Martins, que começava a ser valorizada no mercado da arte brasileiro. No entanto, o texto de Chiarelli se intitula “Às margens do modernismo brasileiro” e a artista não aparece na introdução do catálogo assinada por Nelson Aguilar, que faz um panorama da arte brasileira no século XX. Isso indica que ela adentrava nas narrativas da arte brasileira de maneira marginal.

Apesar de Mary Vieira e Lygia Clark serem mencionadas na introdução de Aguilar, elas apresentam peso e funções bastante distintas em sua narrativa. Uma é reduzida para que a outra possa ser promovida:

Para se compreender plenamente o que se passa nessa época, é necessário remontar à década anterior. O mestre suíço Max Bill realizou retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo, em 1951, atraindo um grupo de jovens artistas ansiosos em se iniciarem na atualização dos ideais da Bauhaus. Foi o começo do movimento concretista. Um episódio ilumina muito a maneira de conceber arte na época. Um dos jovens, Mary Vieira, escreveu a Max Bill solicitando entrevista em Zurique. O mestre respondeu secamente achando o pedido desproposital. Mary insistiu até ser recebida. Max Bill apoiaria posteriormente não somente Mary Vieira, mas também Geraldo de Barros, Willys de Castro, Hércules Barsotti entre outros. O tipo de relação mestre-discípulo, somado ao clima calvinista subjacente à Escola Superior da Forma de Ulm, vinco o fazer artístico dos anos 50, sendo cultivado com fervor quase religioso sobretudo pelo grupo paulista. A obediência foi quebrada pelo núcleo carioca coordenado pelos críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, do qual faziam parte Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos percebem as limitações do ideário formalista, cada um à sua maneira.⁸³⁷

Assim Aguilar situa Mary Vieira dentro do concretismo do grupo paulista e como discípula de Max Bill. A produção dela e dos artistas citados não é sequer mencionada no texto. Como vimos, a passagem de Mary Vieira pela Escola de Ulm é rápida; sua obra tem diferenças significativas em relação à de Bill, como o emprego do cinetismo e da participação. Ela dialogava mais com Vantongerloo do que com Bill. Desde 1959,

⁸³⁶ CHIARELLI, T. Às margens do modernismo brasileiro. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal. Brasil século XX**. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 88

⁸³⁷ AGUILAR, N. Um roteiro do século. In: _____ (Org.). **Bienal. Brasil século XX**. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 16.

situava-se em entrevistas como mais próxima ao neoconcretismo do que do concretismo paulista, embora essas categorias dissessem menos sobre as ideias dos artistas e suas obras e mais sobre suas posições nas disputas por legitimação no campo artístico brasileiro.

No discurso de Aguilar⁸³⁸, a redução das experiências concretistas em prol do neoconcretismo visa legitimar Lygia Clark e Hélio Oiticica. As obras de Clark mencionadas nos dois parágrafos seguintes dedicados a ela são os *Bichos*, de maneira breve, as máscaras e objeto sensoriais e *Baba Antropofágica* (1973), descrita como uma experiência que instaura “um corpo coletivo onde cada um dos participantes cobre uma pessoa que se deita no centro do recinto com linhas embebidas de saliva provenientes de carretéis mantidos sob a língua de cada ‘devorador’ ”.⁸³⁹ Aguilar dá mais ênfase a esta última, tratando das experiências coletivas sensoriais propostas pela artista quando lecionava na Sorbonne. Ele conclui afirmando que Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, diferentemente dos concretistas paulistas, respondiam a problemas brasileiros, e não do exterior:

A maior contribuição da tríade Hélio, Lygia e Mira foi a de responder à problemática nascida no interior do espaço cultural brasileiro. Perceberam que não tinham tempo nem vontade de endereçar o olhar ao exterior. A autonomia da arte brasileira surge com o reconhecimento da plenitude da experiência sensível. Por isso mesmo, a obra dos três foi reconhecida em Londres: Lygia e Mira na galeria Signals (1965) e Hélio na Whitechapel (1969). A contemporaneidade na arte acontece a partir do questionamento do que era intocável no momento anterior: o suporte, a existência da tela ou do núcleo escultural. A partir do enfrentamento do espaço enquanto problema, os três artistas brasileiros se aproximaram inopinadamente de outros mestres como Rauschenberg, Soto, Fontana, Long e Klein. De posse do fogo que os três Prometeus arrebatarem do inacessível, os herdeiros tiveram maior audiência internacional que os fundadores. Trata-se agora de resgatar a contemporaneidade perdida pela história da arte submissa às leis de mercado, ignorando a proclamada mas difícil autonomia dos eventos artísticos. A própria vitalidade dos descendentes registra a fecundidade dos semeadores.⁸⁴⁰

Alçando os três artistas como fundadores de uma arte “brasileira” baseada na experiência sensível que ultrapassa o suporte, Aguilar tenta demonstrar quanto as pesquisas deles eram contemporâneas, construindo uma narrativa que liga Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel a artistas brasileiros atuantes nos anos 1980 e 1990, como José Resende, Farjado, Tunga e Nuno Ramos.

⁸³⁸AGUILAR, N. Um roteiro do século. In: _____ (Org.). **Bienal. Brasil século XX**. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994

⁸³⁹Ibidem, p. 17.

⁸⁴⁰ Ibidem, p. 18.

A XXIV Bienal de São Paulo (1998), que teve curadoria de Paulo Herkenhoff, foi dividida em duas partes: o *Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos* e outro dedicado à arte contemporânea. Nela, a história da arte brasileira é contada em diálogo com artistas estrangeiros pelo mote da antropofagia. De acordo com Daniela Labra, o evento:

configurou-se como uma das mostras mais importantes da história das exposições, considerada um marco tanto para a consolidação da produção de arte contemporânea brasileira no circuito canônico euro-americano quanto para a afirmação de discursos curatoriais críticos elaborados desde as perspectivas descoloniais. A mostra confrontou a história da arte oficial ocidental e subverteu criticamente a narrativa eurocêntrica, renunciando discussões estéticas e culturais globais que predominarão na arte contemporânea a partir de então. Seu projeto consolidou especialmente o reconhecimento de Clark e Oiticica dentro e fora do Brasil – e lançou internacionalmente uma geração de artistas jovens, hoje estabelecidos no sistema da arte contemporânea global.⁸⁴¹

No catálogo da exposição voltado para o núcleo histórico, Lygia Clark e Maria Martins ganharam destaque, com textos especialmente dedicados a elas. Na introdução de Herkenhoff, elas foram colocadas ao lado de Louise Bourgeois como artistas que exploram a relação entre arte e desejo:

Nosso projeto foi de reunir algumas artistas que contribuem de forma singular para a relação entre arte e desejo: Maria Martins, Lygia Clark e Louise Bourgeois. São artistas cujas obras são operações fantasmáticas. A fusão amorosa expõe, por exemplo, sua força voraz e precaridade em *O impossível*, de Maria Martins, ou em *Couples* [Casais], de Bourgeois, enquanto Clark frequentemente proporrá esta experiência. Um pequeno objeto *Aranha*, de Maria (1946), a grande escultura-instalação *Aranha*, de Louise Bourgeois, e o enredamento existencial proposto em obras como *Estrutura viva* (1969), *Baba antropofágica* (1973) e *Rede de elástico* (1974), de Lygia Clark propiciam perspectivas singulares do feminino contra o que poderia ser um mero tema.⁸⁴²

A artista francesa Louise Bourgeois havia atingido a consagração tardiamente, na década de 1980, 40 anos depois de sua primeira exposição. Após ter sido alvo de interesse de críticas e historiadoras da arte na década de 1970 e início dos anos de 1980, sua obra passou a fazer parte de exposições em instituições de prestígio, das quais o grande marco foi sua retrospectiva no MoMA de Nova York, em 1982. Na década de 1990, ela passa a

⁸⁴¹ LABRA, D. Internacionalização da arte brasileira a partir dos anos 80 e a construção de Hélio Oiticica e Lygia Clark como referenciais canônicos dessa produção artística. *Arte & Ensaios*, revista do ppgav/eba/ufrj, n. 33, julho 2017, p. 101.

⁸⁴² HERKENHOFF, P. Introdução Geral. In: _____ (Org.) **XXIV Bienal de São Paulo**. Núcleo Histórico: Antropofagia e história de canibalismos. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 31.

ser legitimada no circuito museal: realiza 85 exposições individuais nesse período⁸⁴³. Ao associar Lygia Clark e Maria Martins a Bourgeois, Herkenhoff abre a possibilidade de legitimar suas obras no bojo de perspectivas feministas. No entanto, sua narrativa não prossegue nesse sentido. Enquanto ele dedica a Maria Martins apenas mais um parágrafo, bastante genérico, em que a situa na vertente surrealista, para Lygia Clark destina os três longos parágrafos seguintes.

Neles, Lygia Clark não é mais interpretada pela chave do desejo e do feminino, mas pela da antropofagia “na perspectiva psicanalítica do canibalismo”. A análise baseia-se na frase de Lygia Clark em carta a Hélio Oiticica – “Acho que virei até antropófaga (...) tenho vontade de comer todo mundo que amo”; no fato de ela ter feito análise com Pierre Fétida no início dos anos de 1970⁸⁴⁴; e nas obras da artista *Baba Antropofágica e Canibalismo* (1973), em que o grupo é convidado a comer de olhos vendados sobre o ventre de uma pessoa deitada.

Um pouco adiante, ele compara Lygia Clark e Hélio Oiticica com Eva Hesse e Robert Smithson⁸⁴⁵, artistas norte-americanos associados às vertentes estéticas do minimalismo e da *land-art*. Se pensarmos pela narrativa de Lucie-Smith⁸⁴⁶, essas seriam justamente as correntes que teriam “varrido” o movimento de arte cinética, ao qual Clark era associada na Europa na década de 1960. As obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles foram colocadas entre as mostras individuais dos dois artistas norte-americanos no sentido de reforçar curatorialmente as aproximações. Ao comparar Lygia Clark e Oiticica a Hesse e Smithson, buscava-se legitimar esses artistas na arena internacional valendo-se de nomes que haviam ingressado na história da arte nos anos 1970 e 1980, em uma tentativa de promover uma “dialética” entre centro e periferia.

Mas as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica não ficam restritas ao núcleo escultórico. Elas também são exibidas no núcleo contemporâneo ao lado de artistas de grande destaque na cena brasileira, como Rosângela Rennó, Adriana Varejão, Valeska

⁸⁴³ Cf. PEIST, N. **El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento**. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁸⁴⁴ Fétida publica em 1972 “Le cannibalisme mélancholique” no número “Destins du cannibalisme” da *Nouvelle Revue Psychanalyse*.

⁸⁴⁵ Os quatro artistas compreenderam a arte como campo experimental de ideias. Não havia fórmulas e formas que se sobrepusessem à experiência. Os materiais excluídos da história da arte, os mais banais, foram incorporados à constituição da obra por suas possibilidades de materializar ideias, situações e processos. O gesto, simples ou grandioso, não vale por sua expressividade, mas pelo caráter de constituição de um pensamento plástico. Lugar e não lugar, na obra de Smithson, criam a dialética entre centro e periferia (...). Cf. HERKENHOFF, P. Introdução Geral. In: _____ (Org.) **XXIV Bienal de São Paulo**. Núcleo Histórico: Antropofagia e história de canibalismos. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 33.

⁸⁴⁶ LUCIE-SMITH, E. **Sculpture since 1945**, London: Phaidon, 1987.

Soares e Tunga. Algumas das obras expostas e reproduzidas no catálogo são *A-Casa-É-Corpo*, *As Roupas*, os objetos sensoriais e alguns *Trepantes*.

Figura 4.22. Imagens das obras de Lygia Clark apresentadas na XXIV Bienal de São Paulo, no núcleo contemporâneo, reproduzidas no catálogo. Na figura acima vemos *As Roupas* e, na de baixo, os *Trepantes de Borracha*, do lado direito da foto.⁸⁴⁷

Ao enfatizar a ideia de antropofagia para pensar Lygia Clark e algumas de suas obras, Herkenhoff interliga períodos muito distintos da arte moderna brasileira e produções díspares. Ele consegue criar uma identidade para a arte moderna brasileira

⁸⁴⁷ Fonte: HERKENHOFF, P. e PEDROSA, A. **XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira**. Um e/entre outro/s. São Paulo: Fundação Bienal, 1998

singular e dotada de uma força expressiva que poderia ser comparada àquela produzida pelos artistas oriundos das regiões centrais. Ao focar nas experiências que Lygia Clark realiza na Sorbonne na década de 1970, em especial em *Baba Antropofágica*, Herkenhoff e Aguilar mudam a chave de leitura a respeito da artista. Clark já não poderia mais ser associada a vertentes cinéticas, já que a principal obra que permitia esse diálogo, *Bichos*, embora presente nesses discursos, torna-se marginal. Nessa construção, já não fazia mais sentido pensá-la como escultora.

Portanto, Lygia Clark entra para a história da arte porque suas obras permitem interpretações que a associem com a arte moderna brasileira anterior a ela; com artistas internacionais da década de 1970 que seriam fortemente legitimados nas décadas seguintes, como Eva Hesse; e com a arte contemporânea. Nessas narrativas, os diálogos entre Lygia Clark e a produção contemporânea estavam relacionados ao rompimento do suporte, à ênfase na experiência e na subjetividade e na ideia de arte como processo. Clark e Oiticica eram peças centrais em um projeto de dupla face que tinha como intuito forjar uma tradição da arte moderna brasileira que a ligasse à arte contemporânea e ao mesmo tempo colocasse ambas como cânone alternativo a ser legitimado na arena internacional. Essa é uma construção discursiva potente que, embora venha sendo desconstruída no círculo acadêmico brasileiro desde meados dos anos 2000, conta ainda hoje com respaldo internacional.⁸⁴⁸

Nesse projeto, Maria Martins é “redescoberta”. Era uma das poucas artistas brasileiras surrealistas. Sua obra norte-americana – em particular a baseada nas lendas amazônicas e *Impossível* – podia ser vinculada à identidade brasileira ao mesmo tempo que permitia a construção de diálogos com o contexto internacional. Sua inserção na narrativa “antropofágica” contribui para seu processo de consagração e para seu ingresso na história da arte, o que se efetiva nos anos 2000.

Mary Vieira, no entanto, não tinha lugar nesse campo discursivo. Sua vivência no exterior e suas obras dificultavam possíveis associações à identidade brasileira, principalmente a forjada no contexto dos anos 1920, acionada pela ideia de antropofagia. Embora a artista também explorasse problemas contemporâneos em seus polivolumes –

⁸⁴⁸ Um exemplo é o livro *L'art brésilien au féminin*, publicado em 2018 pela Harmattan, importante editora francesa que defende a ideia de uma linhagem feminina que ligaria a arte moderna e contemporânea brasileira baseada na noção de antropofagia. Tal linhagem abrangeria as artistas Tarsila Amaral, Maria Martins, Lygia Pape, Lygia Clark, Anna-Maria Maiolino e Adriana Varejão. O livro ignora boa parte da produção acadêmica brasileira sobre as artistas produzida nos últimos 15 anos. Cf. HUGUES, H. **L'art brésilien au féminin**. Paris: L'Harmattan, 2018.

como a ênfase na experiência e a ideia de arte como cocriação, que envolvia a construção da subjetividade e do espaço –, a manutenção de um núcleo escultural a ligava à tradição escultórica e monumental moderna. Aquilo que ela entendia como uma das qualidades de sua obra – a atualização da linguagem escultórica para que contemplasse questões do seu tempo, como a participação do espectador e o movimento – dificultava que ela fosse entendida na chave da contemporaneidade, na qual a performance e a concepção de escultura no campo ampliado⁸⁴⁹ eram legitimadas. Mary Vieira acabava sendo associada ao concretismo paulista, dentro de uma ideia de arte “racionalista”, fruto de “importações europeias”, servindo apenas de contraponto às *proposições* de Lygia Clark e Oiticica, vistas como experiências singulares, brasileiras e contemporâneas.

⁸⁴⁹ Conceito de Rosalind Krauss. Cf. KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. In: Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Considerações finais

Escultoras ocupam muito(s) espaço(s)

Em junho de 2019, buscando bibliografia sobre a presença de mulheres em Bienais na biblioteca da Fundação Bienal de Veneza, deparei-me com a série fotográfica “A woman takes little space”, de Liina Siib, artista estoniana⁸⁵⁰, reproduzida no catálogo da 54ª Bienal de Veneza, de 2011. A obra surgiu de um debate na mídia nacional que apontava a Estônia como o país que apresentava a maior diferença salarial entre mulheres e homens em toda a Europa. Entre os vários discursos, um alegava que as mulheres precisavam de menos dinheiro e menos espaço do que os homens. A frase, em particular, incitou a artista. Ela apropriou-se da afirmação, que viria a intitular sua obra, e passou a fotografar mulheres confinadas em seus locais de trabalho, espaços muitas vezes diminutos, como caixas de supermercado ou padaria, mesas de escritório, fábricas de costura, chapelarias, guichês de lojas. Aos poucos, no entanto, a frase-título, que as primeiras fotografias pareciam comprovar, vai sendo desconstruída. Por meio de recursos fotográficos, os retratos vão ganhando ar teatral, por vezes posados, provocando um estranhamento. As mulheres, antes absortas em suas tarefas, começam sutilmente a mudar de postura. Algumas se mostram mais descontraídas, outras encaram o espectador, outras ainda, como se refletissem, desviam o olhar do trabalho. Com uma mudança no enquadramento da câmera, o ambiente externo passa a ser sugerido por janelas e espelhos, que ampliam os ambientes. Por fim, os espaços tornam-se vazios, levando-nos a intuir que as mulheres ocupam outros lugares.⁸⁵¹

⁸⁵⁰ O trabalho está disponível no website da artista. Ver: <http://liinasiib.com/a-woman-takes-little-space-ph/>. Acesso em 23 ago. 2020.

⁸⁵¹ Sobre a obra “A Woman Takes Little Space”, ver: PÕLDSAM, R. A Woman Takes Little Space: Liina Siib and Braha Ettinger claiming subjectivity for losers. In: Liinasiib.com, webpage. Disponível online: <http://liinasiib.com/a-woman-takes-little-space-liina-siib-and-braha-ettinger-claiming-subjectivity-for-losers/>. Acesso em 23 ago. 2020; e NARUŠYTE, A. ‘Women Take Little Space’. In: TROSSEK, Andreas (ed.). **A Woman Takes Little Space**, CCA: Estônia, 2011. Disponível online: <http://liinasiib.com/women-take-little-space/>. Acesso em 23 ago. 2020.

Figura 5.1. Liina Siib, três fotografias da série *A Woman Takes Little Space*, 2007-2020. Fotografia de cores analógicas editada digitalmente, fotografia digital, impressão de tinta pigmentada, 30x45⁸⁵²

⁸⁵² A série inteira pode ser visualizada em: <http://liinasiib.com/a-woman-takes-little-space-ph/>

Inevitavelmente, o trabalho de Liina Siib me fez recordar a carta de Mary Vieira a Jayme Maurício em que ela pedia por mais espaço no pavilhão do Brasil para poder expor mais obras na Bienal de Veneza de 1968:

Espero, assim, que superado o obstáculo da realização deste apêndice espacial, me seja concedido o uso da sala pequena de entrada, que constituiria a continuação visiva das obras expostas externamente, nos flancos do pavilhão. Tudo é tão difícil, meu caro Jayme. (...) Será o símbolo de nossa amizade, medida na tensão da área do espaço contestado. Galileu pediu luz, eu peço espaço. Espaço aos homens de boa vontade, transpondo o verso bíblico.⁸⁵³

A insistência de Mary Vieira por um “pavilhão todo seu” era um dos indícios de que, embora as escultoras atuantes nas décadas de 1950 e 1960 estivessem ausentes das premiações das Bienais de Veneza, elas não ocupavam poucos espaços. Pelo contrário, como mostramos ao longo da tese, uma parcela considerável delas ocupava grandes espaços nas galerias, nas exposições, nos pavilhões das Bienais, nos parques, nas praças, muitas vezes com obras monumentais. Ocupavam, sim, cada vez mais espaços porque se internacionalizavam, difundindo por diversos países o nome delas e de suas obras. Também criavam o espaço por meio de suas formas escultóricas, valendo-se muitas vezes de novos materiais e propondo interações que desafiavam os modos perceptivos habituais. Refiro-me a um espaço que deve ser tomado, concomitantemente, em sua dimensão concreta e simbólica.

As premiações das Bienais de São Paulo, desse período, são índices desse reconhecimento, ao mesmo tempo que participaram do processo de construção de seus nomes, inserções internacionais e, até mesmo, de consagração. Em um momento de significativa descentralização do sistema das artes, escultoras das ditas “periferias” também puderam difundir seu nome e seu trabalho em grandes centros. Visando investigar como se deu esse processo e como elas construíram, cada qual a seu modo, suas identidades como artistas, analisamos as trajetórias de Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark, as artistas premiadas na categoria de escultura brasileira nas Bienais de São Paulo que mais obtiveram reconhecimento e internacionalização.

⁸⁵³ Trecho de carta de Mary Vieira a Jayme Maurício. Zurique, 9 fev. 1968. Arquivo Jayme Maurício. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Cada uma dessas escultoras representa um modo distinto de ser artista. Entender isso significa atentar para o modo específico como a diferença sexual é acionada e interpretada no surrealismo, no construtivismo e no neoconcretismo, movimentos artísticos cujas ideias são associadas às artistas analisadas. Briony Fer⁸⁵⁴ defende que o surrealismo utiliza constantemente a noção de diferença – em particular a diferença sexual – para gerar significado. Maria Martins é relacionada a diversos estereótipos de feminilidade e exotismo, como vemos nas críticas surrealistas, em que ela aparece como a feiticeira, a natureza e a força feminina monstruosa e criadora. Mas ela mesma constrói várias personagens de si, como a artista, a musa e a esposa, reinventando-se. Subverte assim tanto os papéis previamente estabelecidos para uma mulher de elite como ela quanto a própria noção masculina de artista como gênio criador.

Essa estratégia foi utilizada também por outras artistas surrealistas, como Frida Kahlo e Maruja Mallo, como demonstram as análises de Patricia Mayayo⁸⁵⁵. Até mesmo o inventivo artista surrealista Marcel Duchamp procurou questionar a associação entre masculinidade e a identidade de artista valendo-se da “multiplicação identitária marcada por um processo de feminilização”⁸⁵⁶, como analisa Giovanna Zapperi⁸⁵⁷ com base em trabalhos dele, a exemplo de *Rose Selavy*. O manejo de várias personagens femininas, aliado a inteligência, carisma, posição social e vivência internacional, contribui também para que Maria Martins se posicione como intermediária numa rede transnacional que envolvia diplomacia, colecionadores, instituições e artistas. Ao desempenhar o papel de articuladora cultural, auxiliando em iniciativas cruciais para a consolidação da arte moderna no Brasil, como as Bienais de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a artista assegura, por meio de sua inserção nas redes, reconhecimento no Brasil, ainda que a crítica brasileira lhe fosse em geral silenciosa ou hostil.

De acordo com Briony Fer⁸⁵⁸, a diferença sexual aparece de modo menos central no construtivismo e pode ser compreendida e acionada de duas formas. A primeira é a da indiferença sexual. Ela traz a ideia de que entre o masculino e o feminino há um terceiro

⁸⁵⁴ FER, B. Surrealismo, mito y psicoanálisis, In FER, B., BATCHELOR, D. e Wood, P. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. El arte de entreguerras (1914-1945). Madrid: Akal, 1999, p. 175-253.

⁸⁵⁵ Cf. MAYAYO, P. **Frida Kahlo: contra el Mito**. Madrid: Ediciones Catedra, 2008 e _____. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la ‘invención de sí’ en la vanguardia española. **Revista Modos**, Campinas, vol 1, nº. 1, 2017. <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

⁸⁵⁶ ZAPPERI, G. **L’artiste est une femme**. La modernité de Marcel Duchamp. Paris: Presses Universitaires de France, 2012, p. 137

⁸⁵⁷ Ibidem.

⁸⁵⁸ FER, B. What's in a Line? Gender and Modernity. **Oxford Art Journal**, 1990, vol. 13, nº. 1 (1990), pp. 77-88. Disponível online: <http://www.jstor.com/stable/1360390>. Acesso em 23 ago. 2020.

termo, que seria o neutro, ou o assexual, que é diferente do andrógono. A segunda diz respeito ao emprego de diversas referências metafóricas deslizantes, entre elas a do masculino e do feminino, que não são vistas como oposições binárias, mas associadas de modo a produzir significados difusos, assim como outros pares de metáfora, como razão e sensibilidade, construção e composição. Nas palavras da autora:

What was at stake here was a sliding scale of metaphorical references; the male-female axis was not the sole axis on which the symbolic order of geometric abstraction operated, but one of several including, of course, that of class; rather than the fixed terms of binary opposition, there was a diffusion, as Shklovsky put it, a “blizzard of associations”. Nowadays, Constructivism is one of the “isms” put forward to exemplify the logocentric. But to accept at face value that it simply demonstrates a dominant masculine order within modernity is to ignore not only the basic decorativeness of the line but also its diffuse meanings - its continual under – cutting of itself – which Popova's work highlights but which is a feature of Constructivism in general. The “blizzard of associations” was a necessary part of the symbolic order of modernity and it swept through and scattered the drifts of rationality and logic.⁸⁵⁹

Embora Briony Fer desenvolva essas ideias com base no construtivismo russo do início do século, em particular por meio da análise dos trabalhos de Popova, como a tela *Constructivist Composition*, de 1921, ela as considera válidas também para refletir sobre o neoconcretismo:

There can be no clearer case against the assumption that the ordering of geometric abstraction is always, at some level, in thrall to the rationalist ideologies of a technocratic modernism. After all, there never was anything rational about Malevich “burning” with Suprematist color, as he so evocatively put it. Even the extreme materialism of some Constructivists, as seems clear in retrospect, set about inventing a new kind of subjectivity that was surely as psychological as it was social and as bodily as it was mechanical and logical. One look at the work of Pape and of the Neo-concrete artists who took so seriously the original proposals of the historical avant-gardes – especially those of Mondrian, Malevich, and the Constructivists – and it is clear that there is nothing indifferent or impersonal about geometricity. They understood. They shared the compulsion to make and remake through repetition. They saw how a simple colored shape could become a complex part of a social field.⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ FER, B. What's in a Line? Gender and Modernity. **Oxford Art Journal**, 1990, vol. 13, nº. 1 (1990), p. 87. Disponível online: <http://www.jstor.com/stable/1360390>. Acesso em 23 ago. 2020.

⁸⁶⁰ FER, B. Lygia Pape. **Artforum**, outubro, 2011. Disponível online: <https://www.artforum.com/print/reviews/201108/lygia-pape-29034>. Acesso em 23 ago. 2020

Como defende Briony Fer, o construtivismo de Malevich ou o dos neoconcretos não estavam centrados nas ideologias racionalistas, e sim na possibilidade de criar outras formas de subjetividade. A análise desenvolvida nesta tese sobre Mary Vieira evidenciou o seu afastamento dos estereótipos femininos e de exotismo e a ênfase em se afirmar como artista profissional. Vimos que, para defini-la, eram mobilizadas metáforas não generificadas, como “dínamo” ou “aço inoxidável”, que, assim como as fotografias dela, a associavam à sua obra, uma escultura abstrata, cinética, composta de materiais modernos, como aço, plexiglas e cimento. Pela ideia de sujeito que emerge de suas obras, tanto o artista quanto o espectador participante são entes criativos que, por meio da arte, podem criar novas formas, respeitando a individualidade e a liberdade de cada um. O resultado da interação artística seria tanto a transformação do espaço pelo sujeito quanto do sujeito pelo espaço, já que a experiência sensibilizaria o participante para novos tipos de percepções espaço-visuais.

Já no caso de Lygia Clark, a busca pela arte e pela psicologia – que se dá após a ruptura com o papel de gênero tradicional que até então lhe cabia, o de mãe e esposa – está relacionada a um desejo de emancipação e de autoconhecimento. A artista constrói a si mesma e sua obra por meio da associação de oposições diversas, como feminino e masculino, dentro e fora, orgânico e inorgânico, razão e intuição, arte e psicologia e vida e morte. Assim, ela explora os significados difusos das metáforas, produzindo novos sentidos, dentro de uma lógica própria da modernidade, entendida não como a separação de termos em categorias binárias e fixas, mas como produção de híbridos e de deslizamentos semânticos⁸⁶¹. A ideia de artista evocada por ela parece estar profundamente ligada às noções de Simone de Beauvoir, no sentido de que o sujeito não tem uma essência dada, mas é um devir; constrói-se na relação com outro e pela experiência. Nas palavras de Lygia Clark:

O que eu quero é não esquematizar nada e cada dia comer uma nova “pêra” para ver se é bom ou não. O termo do Mário como sempre é ótimo, mas para mim não é o momento do acaso mas é o “fruto” do momento. Fruto no sentido fruta, tal o sabor e a sensualidade do comer, viver esse momento.⁸⁶²

⁸⁶¹ Sobre a ideia de modernidade como produção de híbridos e deslizamentos semânticos, ver: LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, e FER, B. Metaphor and Modernity: Russian Constructivism. **Oxford Art Journal**, vol. 12, nº. 1, 1989, p. 14-30. Disponível online: https://www.jstor.org/stable/1360263?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em 23 ago. 2020.

⁸⁶² Trecho de carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica. Paris, 26 de outubro de 1968. In: CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 62.

Concluimos, então, que, de diferentes formas, Maria Martins, Mary Vieira e Lygia Clark se constroem como artistas de modo a subverter a associação tradicional entre artista moderno e masculinidade ou a romper com ela. A primeira, valendo-se justamente da diferença sexual, performatiza diversos estereótipos de feminilidade, compondo um *mise-en-scène* que lhe permite se reinventar, escapando dos papéis femininos tradicionais. As outras duas, de modos distintos, evocam a identidade do artista como aquele capaz de construir novas subjetividades, seja pela transformação de hábitos perceptivos, no caso de Mary Vieira, seja pelas experiências psíquicas sensoriais, no caso de Lygia Clark.

Assim, não há uma única imagem de artista construída pelas escultoras atuantes no período. As imagens se alteram de acordo com: inserção em movimento artístico, geração, localidade de desenvolvimento da carreira e condições prévias de ingresso no campo artístico. Mary Vieira, Zélia Salgado e Liuba Wolf estão entre as escultoras que realizaram a formação artística e suas primeiras exposições antes de completar 30 anos e associaram a si mesmas a imagem de artista profissional. Outras, como Lygia Clark, Maria Martins e Felícia Leirner, ingressaram tardiamente nas artes (respectivamente aos 32 anos, 46 e 49 anos), quando já tinham se casado e constituído família. A elas coube compor outras imagens, que frequentemente tinham que lidar com estereótipos de feminilidade, fosse para questioná-los ou subvertê-los, como fizeram as duas primeiras, fosse para reificá-los, como no caso de Leirner, cujas fotografias em geral a associam à posição de amadora, ao afeto e à fragilidade.

Sobre os processos de reconhecimento artístico e consagração, esta tese reforça a importância das redes de contato no primeiro momento de reconhecimento, que já havia sido assinalada por Nuria Peist⁸⁶³. Mais do que a crítica, o mercado e a participação em exposições, inserir-se nessas redes, mantê-las e ampliá-las era essencial para a consolidação desse momento. No caso de artistas de países periféricos, como o Brasil, elas tinham um peso ainda maior, já que os museus e o mercado de arte moderna começaram a despontar de fato no país apenas nos anos 1950. Nesse sentido, é preciso lembrar o papel crucial que as Bienais de São Paulo desempenharam, pois a realização do evento implicava montar e manter uma rede internacional composta de artistas, instituições, críticos e patrocinadores. Depois de consolidada, essa rede prosseguia auxiliando na promoção de diversos agentes do campo artístico brasileiro.

⁸⁶³ PEIST, N. **El éxito en el Arte Moderno**: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento. Madri: Abada Editores, 2012.

Outra constatação desta tese é que diferentes localidades levam a processos de reconhecimento diversos, comprovando assim a teoria de Vicenç Furió⁸⁶⁴. Ou seja, o fato de conquistar o primeiro momento de reconhecimento em um país não significa o ganho de prestígio imediato em outro, seja ele central ou periférico. É o que ocorre com Maria Martins. Apesar de ela ter obtido reconhecimento, centrado na crítica e em exposições, junto ao círculo de surrealistas franceses que residiam em Nova York, quando ela retorna ao Brasil constrói seu prestígio de outra forma, desempenhando o papel de intermediária e, portanto, articulando, redes políticas e artísticas entre França, Brasil e Estados Unidos. Gostaríamos de assinalar que, com a forte descentralização do campo artístico nos anos 1950 e 1960, era fundamental construir o reconhecimento em mais de uma localidade, o que reforça tanto o papel das redes internacionais quanto das Bienais.

Este estudo defende ainda que a consagração de um artista, ou seja, sua entrada no segundo momento de reconhecimento, tal qual proposto por Nuria Peist⁸⁶⁵, não implica necessariamente seu ingresso nas grandes narrativas da história da arte. Isso significa que um artista pode atingir a consagração e não alcançar a posteridade, para usar o conceito empregado por Heinich⁸⁶⁶ e Furió⁸⁶⁷. Esse é o caso de Mary Vieira. A mobilização de redes de contatos associadas ao construtivismo e à cinevisualidade, principalmente no Brasil, na Suíça e na Itália, países em que viveu, e a constante participação em exposições de caráter internacional mostram-se fundamentais para o seu reconhecimento. A aquisição de seus trabalhos pelas galerias Denise René e de Arte Moderna da Basileia, o apoio de críticos e as encomendas monumentais que recebe são cruciais para que ela conquiste a consagração na década de 1970. No entanto, nos anos 1990 e, principalmente após sua morte, em 2001, poucas foram as iniciativas de difusão de seu nome – o que se deve a questões próprias das narrativas da história da arte, que, de acordo com Furió, são sempre construídas com base em questões do presente. No entanto, como argumenta o autor, não se trata de algo definitivo, mas de um processo. Artistas lembrados em determinadas épocas também podem ser “esquecidos”, e artistas “esquecidos” podem ser “redescobertos”. É o que ocorre com Maria Martins, que, como vimos, após 40 anos de

⁸⁶⁴ FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012.

⁸⁶⁵ PEIST, N. **El éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento**. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁸⁶⁶ HEINICH, N. **L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance**. Paris: La Découverte, 1999.

⁸⁶⁷ FURIÓ, op.cit.

baixa propagação de seu nome é alçada à posteridade no final da década de 1990 e início dos anos 2000.

Pensar o reconhecimento é fundamental porque é por meio dele que determinadas obras e artistas do passado são conhecidos por nós⁸⁶⁸. Como afirma Furió⁸⁶⁹, em história da arte não há “descobertas”, apenas “redescobertas”. Elas são somente uma das instâncias de consagração. A construção do reconhecimento envolve, como vimos, diversos processos, que não se dão de maneira uniforme. Além disso, é preciso lembrar que não existe o “cânone” de maneira essencialista e atemporal. Cada período histórico e cada localidade constroem as próprias narrativas da história da arte. Embora as diferenças sexuais sejam importantes para pensar exclusões e inclusões, elas não são determinantes quando tratamos de artistas da segunda metade do século XX, pois se conjugam com diferenças de classe, de raça, de nacionalidade de origem, capacidade de internacionalização, presença em determinadas redes de contatos, movimentos estéticos e ingresso no mundo da arte, entre outros fatores.

Mulheres, Bienais e reconhecimento artístico

Quando iniciei meu doutorado, em 2016, a relação entre mulheres e as Bienais era bem pouco analisada. A questão havia despertado interesse em 2005, ano da 51ª edição da Bienal de Veneza, apelidada pela imprensa de Bienal Feminista. Escreveram sobre ela importantes historiadoras da arte feminista, como Linda Nochilin⁸⁷⁰ e Marie Jo-Bonnet⁸⁷¹. A primeira defendendo a iniciativa e a segunda com uma postura bastante crítica. A exposição ganhou destaque na imprensa por apresentar duas mulheres como comissárias gerais, as espanholas Maria de Coral e Rosa Martinez, e por trazer muitas artistas do sexo feminino, algumas com grande destaque nas delegações nacionais, como Annette Messenger, apresentada no pavilhão da França, que pela primeira vez foi destinado a uma só mulher. Os debates que surgiram sobre essa edição questionavam as formas de exhibir artistas mulheres e se o feminismo poderia ou não guiar as ideias curatoriais. Como argumenta Jo-Bonnet⁸⁷², práticas curatoriais feministas devem ir muito além da simples

⁸⁶⁸ Cf. BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

⁸⁶⁹ FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012.

⁸⁷⁰ NOCHILIN, L. Venice Biennale What Befits a Woman? **Art in America**, Vol. 93, Nº. 8, 2005, p. 120-125.

⁸⁷¹ Cf. BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

⁸⁷² Ibidem.

contagem e inclusão de mulheres em exposições até que haja igual número de artistas do sexo feminino e do sexo masculino. Não é intento deste estudo, no entanto, adentrar essas questões, mas apenas ressaltar que as análises sobre a Bienal de Veneza de 2005 focavam nas escolhas curatoriais e nos trabalhos apresentados pelas artistas mulheres, sem abordar as relações entre mulheres e bienais, entendidas como relações construídas historicamente a serem investigadas. Quando os números de baixa presença feminina nas Bienais de Veneza são mobilizados, é para trazer à luz a singularidade dessa edição, mas não há de fato uma investigação sócio-histórica sobre a presença das mulheres em Bienais e suas implicações.

O grupo de pesquisa Arte e Poder no Brasil, do qual faço parte, liderado por minha orientadora, Ana Paula Simioni, e inserido em um projeto de colaboração conjunta com o grupo Artl@s, coordenado por Béatrice Joyeux-Prunel, começava entre 2016 e 2017 a se interessar por essa relação entre mulheres e bienais, estimulado por nosso trabalho de inserção de dados dos catálogos das Bienais de São Paulo na Basart, base de dados digital colaborativa voltada para exposições.

Assim que iniciei o doutorado, conheci Mariana Leão, na época recém-ingressa no mestrado, no mesmo programa de pesquisa que eu, que se propunha a desenvolver uma dissertação sobre as mulheres premiadas na categoria aquisição na I Bienal de São Paulo, concluída este ano de 2020⁸⁷³. No final de 2017, tive a oportunidade de apresentar um trabalho⁸⁷⁴, em coautoria com Ana Paula Simioni e Talita Trizoli, no seminário WAS – Women Artists, Shows, Salons, Societies: Group Exhibitions of Women Artists 1876-1976, organizado pelo grupo Artl@s e pela associação AWARE, voltada para a promoção e estudo de mulheres artistas. Lá travei contato com a então doutoranda Nadine Atallah, que desenvolvia a pesquisa *Women, Art and the Nation. A History of the Exhibitions of Women Artists from Egypt (1952-1975)* pela Université Paris-Sorbonne. Uma parte de seu trabalho era dedicado à participação de mulheres na delegação do Egito na II Bienal

⁸⁷³ SILVA, M. L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier**: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo. Dissertação defendida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2020.

⁸⁷⁴ O trabalho apresentado era sobre a única exposição coletiva de mulheres artistas realizada no MAM São Paulo. Ver: CERCHIARO, M. M.; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism. **ARTL@S BULLETIN**, v. 8, nº. 1, p. 210-224, Paris, 2019. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas>>.

de São Paulo, o que resultou em um artigo instigante, publicado em 2019⁸⁷⁵. Baseado em larga pesquisa documental realizada nos arquivos Wanda Svevo da Bienal de São Paulo, o artigo mostra o papel decisivo desempenhado por Irmgard Micaela Burchard Simaika (1908-1964), pintora suíça residente no Cairo, para que o Egito tivesse representação própria no evento. A iniciativa partira da pintora, e não do governo egípcio. Foi ela que, com o apoio de Graça Aranha, então embaixador brasileiro no Cairo, articulou os contatos e organizou uma representação, financiada pelos próprios expositores e alguns doadores. Seus esforços resultaram numa delegação de 27 expositores, dos quais nove mulheres, incluindo a própria Burchard. A representação foi noticiada na imprensa da época como uma das que mais trazia mulheres. Nossas investigações, desenvolvidas no mesmo período, sem que nos conhecêssemos anteriormente, denotam o interesse que as abordagens feministas da arte e a história das exposições têm despertado nos jovens pesquisadores. Também demonstram como a relação entre mulheres e Bienais é um campo fértil para diversas pesquisas, embora ainda bem pouco explorado.

A história das Bienais de São Paulo tem sido tradicionalmente contada pelos debates de imprensa e artigos de grandes críticos, que assumiam determinados posicionamentos no campo artístico, o que os levava a defender algumas vertentes estéticas específicas em detrimento de outras. Ao pensar as Bienais por meio de outras fontes – como cartas, atas de júri, relatórios de atividades, catálogos de exposições, obras e biografias de artistas – e outros métodos e abordagens – como a pesquisa quantitativa, os estudos de gênero e as teorias de reconhecimento artístico –, inúmeras possibilidades de análise emergem, formando uma agenda de pesquisas. Esta tese se apresenta como uma contribuição a ela.

As Bienais revelaram-se de fato, ao longo deste estudo, um objeto privilegiado para analisar o reconhecimento artístico, pois permitem refletir sobre ele de modo comparativo, atentando para artistas de diferentes modalidades artísticas, vertentes estéticas, gerações, localidades e sexo. Tal análise foi empreendida partindo das premiações e está longe de tê-la esgotado. A investigação quantitativa dos prêmios das Bienais de São Paulo e Paris, que tinha intuito exploratório, acabou levantando várias

⁸⁷⁵ ATALLAH, N. La participation de l'Égypte à la IIème Biennale de São Paulo (1953-1954). Une initiative individuelle, des enjeux nationaux. **Manazir/منظر Journal**, vol.1, The Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region, 2019. Disponível online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02343457/>, acesso em 22 ago. 2020.

questões a serem analisadas por outras pesquisas, tais como: o predomínio italiano e francês nos prêmios da I Bienal de São Paulo; a presença expressiva de premiados da delegação da Iugoslávia em ambas as Bienais; a premiação norte-americana ter sido mais expressiva em escultura do que pintura. São levantadas ainda algumas hipóteses, que também merecem aprofundamento, para entender por que a edição de 1965 da Bienal de Paris teve uma concentração de prêmios atribuídos às mulheres e por que a edição de 1963 da Bienal de São Paulo premiou mais mulheres do que homens na categoria nacional. Esta tese mostra também que os prêmios das Bienais de São Paulo têm um grande peso no processo de reconhecimento artístico das escultoras, fomentando carreiras, consolidando o êxito e auxiliando a consagração.

Assim, se as Bienais são um objeto privilegiado para pensar o reconhecimento artístico e a consagração, elas se revelam interessantes também para refletir sobre os processos de exclusão. Como foi demonstrado nesta pesquisa, os prêmios se concentram em países da Europa Ocidental e nos Estados Unidos e são atribuídos muito mais aos homens do que às mulheres, tanto nas Bienais de São Paulo quanto nas de Paris. África e Oceania ficam ausentes das premiações de São Paulo e pouquíssimo presentes nas de Paris. Das seis escultoras premiadas na categoria nacional das Bienais de São Paulo, apenas metade conquista a consagração. As outras três – Zélia Salgado, Felícia Leirner e Liuba Wolf – alcançam o primeiro momento de reconhecimento, mas pouco são os estudos a respeito delas. O mesmo pode-se dizer de tantas outras escultoras que expuseram na delegação brasileira nas Bienais de São Paulo, tais como Adriana Janacópulos, Elisabeth Nobile, Pola Rezende, Margaret Spence, Moussia Pinto Alves e Sonia Ebling. Algumas são tão desconhecidas que se torna difícil até mesmo recuperar informações sobre elas. É o caso de Helou Motta, Luiza Miller, Rosa Frisoni, Irene Hamar e Clélia Cotrim Alves. Mas quantas não chegam sequer a expor nas Bienais de São Paulo? É preciso também investigar os processos e critérios que permitem o acesso ou excluem os artistas das Bienais, bem como quem faz as escolhas. Uma possibilidade é mensurar quantas mulheres artistas expõem nos Salões Paulistas de Arte Moderna do período e quantas o fazem também nas Bienais de São Paulo. Isso ajudaria a compreender qual a largura do funil que permite acessar o evento.

Gosto de pensar esta tese como imagens de um caleidoscópio. Determinados movimentos metodológicos e analíticos levaram à combinação de múltiplos fragmentos a respeito do reconhecimento feminino nas Bienais de São Paulo. Há de se girar o caleidoscópio e compor muitas outras.

Referências Bibliográficas

- A GAZETA. Liuba e sua arte. **A Gazeta**, São Paulo, 26 ago. 1960.
- ALAMBERT, F. e CANHETE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, A. (org). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. A mulher nas artes. In: **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005)**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989
- ANDRADE, E. A. **Representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964** (dissertação). Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- ANDRADE, R. A. P. **Lygia Clark: a obra é o seu ato**. Dos Casulos ao Caminhando. Dissertação defendida pelo Instituto de Artes da Unicamp, 2003
- ANTELO, R. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- AQUINO, F. Maria Martins. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 25/06/1950, quinta seção, p. 3.
- _____. Maria Martins. **A Noite**, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1956, Coluna Quadro e Museu.
- _____. Maria Martins. **Módulo**. Ano 2, nº 4, Rio de Janeiro, março 1956.
- ARANTES, Otilia (org.). **Modernidade cá e lá**, vol. 4. São Paulo: Edusp, 2000
- _____. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARCQ, T., FORT, I. S. e GEIS, T. (Orgs.). **Au pays des merveilles: les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux Etats-Unis Los Angeles: County Museum of Art; Munich: DelMonico Books: Prestel**, 2012.
- ARRUDA, M. A. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru, SP: EDUSP, 2015.
- ATALLAH, N. La participation de l'Égypte à la IIème Biennale de São Paulo (1953-1954). Une initiative individuelle, des enjeux nationaux. **Manazir/منظر Journal**, vol.1, The Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region, 2019. Disponível online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02343457/>, acesso em 22 ago. 2020.
- AULER, H. Arte social na escultura de participação (um depoimento de Mary Veira). **Correio Braziliense**, Segundo Caderno, 26 de ago. 1976.
- AYALA, W. No mundo da lua, esculturas de gás, ar e luz. **Jornal do Brasil**, 23 set. 1969
- BARONI, G. A. **O parque de esculturas Museu Felícia Leirner**. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285229>>. Acesso em 26 ago. 2018.
- BECKER, H. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.
- BELTING, H. Ciência da arte e vanguarda. In: _____, **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENATTI, A. R. **As tramas da cultura na obra de Josefina Plá: arte, palavra e imaginação**. 2018. 207 f. (Tese em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://posneolatinas.letras.ufrj.br/index.php/tese-2018-andre-rezende-benatti/>. Acesso em 29 ago. 2020.
- BENTO, A. A exposição de Maria. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1956. Hemeroteca BNDigital.
- _____. Zélia Salgado. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1960. Arquivo do MAM do Rio de Janeiro, dossiê Zélia Salgado.
- BONNET, M. **Les femmes artistes dans les avant-gardes**. Paris: Odile Jacob, 2006.

- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOWNESS, A. **The condition of success: How modern artists rises to fame**. Nova York: Thames and Hudson, 1989.
- Brasile. XXXIV Biennale di Venezia** (catálogo), 1968.
- BUENO, M. L. (org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: editora SENAC, 2012.
- BUSCATTO, M.; LEONTSINI, M. et NAUDIER, D. (dir.). **Du genre dans la critique d'art**. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2017.
- CALLADO, A. A. **Maria Martins, uma biografia**. Rio de Janeiro, Gríphus, 2004
- CAMARGO, S. Lygia Clark: an appreciation, *Signals*. Londres, v. 1, nº 6, fev.-mar. 1965
- CANTON, K. e LOURO, M. T. **Maria Martins: Mistério das Formas**, São Paulo: Paulinas/USP/MAC, 1997
- CARDOSO, L. **Zélia Salgado**. Esculturas 1951-1959. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, março-abril 1960 (catálogo de exposição).
- CARNEGIE INSTITUTE. **Pittsburg International Award**. Exhibition of Contemporary painting and sculpture (catálogo de exposição). Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute. 30 out. 1964 - 10 jan. 1965.
- _____. **Pittsburg International Award**. Exhibition of Contemporary painting and sculpture (catálogo de exposição). Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1961.
- CARNEIRO, B. S. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: Fapesp, 2004
- Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953
- Catálogo da VII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set. - dez. 1963. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4>. Acesso em 9 ago. 2020.
- Catálogo da VIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Set. - nov. 1965. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>. Acesso em 9 ago. 2020.
- CATÁLOGO do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. MAM: Rio de Janeiro, agosto de 1966.
- CAUTE, D. **The dancer defects**. The struggle for Cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford 2003
- CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o ministério: arte e política no Estado Novo** (dissertação de mestrado). Programa de pós-graduação multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2016.
- _____; SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T. The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país" and the silence of Brazilian art criticism. **ARTL@S BULLETIN**, v. 8, n. 1, p. 210-224, Paris, 2019. Disponível em: < <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas> >.
- CHADWICK, W. **Women Artists and the Surrealist Movement**. London: Thames and Hudson, 1985.
- CHAVES, J. M. **Irene Vilar: medalhas e bronzes**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986 (consultado na Biblioteca do INHA, Paris).
- CLARK, L. **Lygia Clark**. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- CLARK, L.; OITICICA, H.; FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996
- COMBALIA, V. Éros féminin surréel. **Art Press**, Special Issue, maio, 2004
- COSAC, C. (org.) **Maria**. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- COSTA, H. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131.

COUTO, M. F. M. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, nov. 2000, pp. 203-213.

_____. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004

_____. Brasileiros nas Bienais de Paris (anos 1960). **VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB** Vol.15, nº2/julho-dezembro, Brasília, 2016, p. 162-163.

_____. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v.4, n.27, p. 205-223, junho, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000100205&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 de ago. 2020.

_____. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **CAIANA**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA. 1º semestre 2017

DOSSIN, C. **The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds**. Londres: Routledge, 2015.

_____. “Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art”. In: _____ (ed.) **France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art**. Nova York/Londres: Bloomsbury visual arts, 2019. p. 1-22.

_____. JOYEUX-PRUNEL, B. Introduction: Arts, Spaces, Identities. **Artl@s Bulletin** 2, nº 1, 2013, Artigo 1.

DROUIN, R. **Les Statues Magiques de Maria**. Paris: René Drouin, 1948 (catálogo de exposição).

DUARTE, A. R. F. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. **Rev. Estudos. Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 287-293, abr. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2006000100015&lng=en&nrm=is>. Acesso em 3 ago. 2020

DUMONT, F. À l’assaut! Explosion d’expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe. **Artl@s Bulletin** 8, no. 1 (2019): Artigo 18. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1184&context=artlas>.

FABRIS, A. Recontextualizando a escultura modernista. In: **INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac&Naify, 1999.

_____. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp. 14-89. (Catálogo de exposição)

FARIAS, A. (org.). **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001 (catálogo de exposição).

FARINA, M. S. **Identidade e a arte em Maria Martins**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FAZZOLARI, C. A Bienal de Veneza em edições sintomáticas: l’esperienza dell’arte/sempre un po’ più lontano e illuminazioni. In: **25º Encontro da ANPAP. Arte: seus espaços e em nosso tempo**. 26 a 30 de setembro de 2016, pp. 2300-2314.

FER, B. Metaphor and Modernity: Russian Constructivism. **Oxford Art Journal**, vol. 12, nº. 1, 1989, p. 14-30. Disponível online: https://www.jstor.org/stable/1360263?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em 23 ago. 2020.

_____. What's in a Line? Gender and Modernity. **Oxford Art Journal**, 1990, vol. 13, nº. 1 (1990), pp. 77-88. Disponível online: <http://www.jstor.com/stable/1360390>. Acesso em 23 ago. 2020.

_____. Surrealismo, mito y psicoanálisis, In FER, B., BATCHELOR, D. e Wood, P. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. El arte de entreguerras (1914-1945). Madrid: Akal, 1999, p. 175-253.

- _____. Lygia Pape. **Artforum**, outubro, 2011. Disponível online: <https://www.artforum.com/print/reviews/201108/lygia-pape-29034>. Acesso em 23 ago. 2020.
- FERNANDES, A. C. F. A. O informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a 5ª Bienal Internacional de São Paulo. In: **Encontro de História da Arte** – os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari: consolidação e desenvolvimento da disciplina, atas. Campinas: Unicamp, 2011. pp. 31-40. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Ana%20Candida%20F%20de%20Avelar.pdf>. Acesso: 02/01/2020.
- FERRAZ, G. Texto introdutório. In: **Liuba, esculturas e desenhos**. Galeria São Luiz, set. 1962
- FERREIRA, G e COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- FERREIRO, J. Apuntes biográficos de una artista moderna. In: GIRAUDO, V. **Alicia Penalba, escultor**. Buenos Aires: MALBA, 2016 (catálogo de exposição).
- FRIEDAN, B. **A Mística Feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971
- FUNDAÇÃO MARIA LUÍSA E OSCAR AMERICANO. **Maria Martins**. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 1997, (catálogo de exposição).
- FURIÓ, V. **Arte y reputación** – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012
- GALERIE DENISE RENÉ. **Art abstrait-constructif international** (catálogo de exposição). Paris : Galerie Denise René, dez. 1961-fev. 1962.
- _____. **Esquisse d'un salon** (catálogo de exposição). Paris: Galerie Denise René, maio setembro de 1963.
- GEIS, T. “My goddesses and my monsters” Maria Martins and Surrealism in the 1940s. In: ADES, D.; EDER, R.; SPERANZA, G. (eds.). **Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012
- GETSY, D. Tactility and Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956. In: PEABODY, R. (ed.), **Anglo-American exchange in postwar sculpture, 1945–1975**, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011. Disponível em: https://www.getty.edu/museum/symposia/pdf_stark/stark_getsy.pdf. Acesso em 15 dez. 2019.
- GIEDION-WELCKER, C. **Contemporary sculpture: an evolution in volume and space**. Nova York: G Wittenborn, 1955.
- GUINSBURG, J. e KON, S. (Orgs.). **Felícia Leirner: textos poéticos e aforismos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: _____. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002
- GIUNTA, A. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008
- GONÇALVES, L. R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.
- GONNARD, C. e LEOVICI, E. **Femmes/artistes, artistes femmes**. Paris, de 1880 à nos jours. Paris : Éditions Hazan, 2007, pp. 239-240.
- GUILBAUT, S. **Comment New York vola l'idée d'art moderne: Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1983.
- HEINICH, N. **La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration**. Paris: Editions de minuit, 1991.
- _____. **La sociologie de l'art**. Paris: Éd. La Découverte, coll. Repères, 2001.
- HODIN, J. P. **Barbara Hepworth**, with a catalogue of sculptures by Alan Bowness. London e Neuchâtel: Ed. Griffon, 1961.
- HUNTER, S. **Liuba**. Londres: Rizzoli, 2002 (catálogo de exposição).
- INDÚSTRIAS KAISER ARGENTINA. **2ª Bienal Americana de Arte**. Córdoba: Ciudad Universitaria, 1964.

- JANČIĆ, O. **Olga Jančić**, Salão de Arte Moderna. Belgrado: Galeria Pariska, 1964 (catálogo de exposição).
- JANČIĆ, O. **Olga Jančić**. Liubliana: Galeria Moderna, abril 1959. (catálogo de exposição).
- JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>. Acesso em 5 nov. 2017.
- JEAN, J. **La première Biennale de Paris**: genèse, enjeux, bilan et réalité. Mémoire d'étude defendido na École du Louvre, Paris, maio de 2017.
- JONES, C. A. 'Biennial Culture: A Longer History,' In: FILIPOVIC, E.; HAL, M. e ØVSTEBØ, S. (eds.). **The Biennial Reader**: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art. Bergen: Kunsthall Bergen, 2010.
- JONES, C. A. **The Global Work of Art**: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience. Chicago: University of Chicago press, 2017.
- JORDÃO, V. P. Aspiração vertical. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1960.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (Org.). **L'art et la mesure Histoire de l'art et méthodes quantitatives**. Atas de Colóquio Paris : Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure, 2010.
- _____. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, agosto 2017, pp. 17-37. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137552>. Acesso em 30 de abril 2018.
- KOELLA, R. El grupo de artistas Allianz y los Concretos de Zurich. In: MOLINS, P. (comissária). **Suiza Constructiva** (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003, p. 54-57. Consultado na Biblioteca ACA, Rennes
- KOSČEVIĆ, Ž. Henry Moore's Exhibition in Yugoslavia, 1955, **British Art Studies**, Issue 3, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/zkoscev>. Acesso em 30 maio 2020.
- KUMAGAI, R.M. **Maria Martins**: uma trajetória artística, 2006. 150 f. (Dissertação de mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LASSAIGNE, J. (introd.). **Marta Colvin**. Paris: Galerie de France, 1967 (catálogo de exposição).
- LAVAU K. **Biennale de Paris, 1959-1985** : éléments monographiques, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, Université Rennes 2-Haute Bretagne, 1992.
- LEWIN, W. Uma escultora brasileira. **Jornal das Letras**. Rio de Janeiro, junho 1950
- LIZE, W.; NAUDIER, D.; SOFIO, S. (Orgs.). **Les stratèges de la notoriété**. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris: Archives Contemporaines, 2014.
- LOPES, A. S. Mary Vieira: Criar é romper limites e parâmetros. Trabalho apresentado no **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, Bahia, 2009. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/almerinda_da_silva_lopes.pdf. Acesso em 27 jan. 2018.
- MAGALHÃES, A. G. Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista. **Anais do XXXIII Colóquio CBHA** - Arte e suas instituições. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- _____. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. IV, p. 112-128, 2015.
- _____. **Classicismo Moderno**: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. 1. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial / FAPESP, 2016.
- _____. Barbara Hepworth in Brazil. **British Art Studies**, 2016. Disponível em: <http://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/sao-paolo-hepworth>.
- MALRAUX, A. Allocution prononcée par Monsieur André Malraux. **Perspectives**. Bulletin d'informations et études critiques publié par la Biennale de Paris. Octobre, 1959.
- MAM RJ. **Maria**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio 1956.

- MANTOAN, J. M. **Yolanda Penteado**: gestão dedicada à arte moderna. (Tese de doutorado em artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MARINELLI, G. **Les biennales de Paris 1959-1961**: les festivals d'avant-garde jusqu'au salon comparaison. Paris, London, Torino: Galerie Moderne, 1962.
- MARTINS, M. **Deuses malditos I** – Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MATTAR, D. **Mary Vieira**: o tempo do movimento. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- MAURÍCIO, J. São Paulo, “a meca das artes”. **Correio da Manhã**, 8 dez. 1953.
- _____. Encontro com Marie Cuttoli. Seção Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1954.
- _____. Cortaram a luz do ‘Melhor pintor brasileiro, da III Bienal. **Correio da Manhã**, 17 de julho de 1955.
- _____. A angústia, a vitalidade e o áspero sensualismo das esculturas de Maria. **Correio da Manhã**, 10 de maio de 1956.
- _____. Exposição de esculturas de Maria. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 maio 1956.
- MAYAYO, P. El Imperio de “las señoras”. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte. **Revista Desacuerdos**. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, nº 7, p. 146-158, 2012.
- _____. **Frida Kahlo: contra el mito**. Madrid: Ediciones Catedra, 2008
- _____. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la ‘invención de sí’ en la vanguardia española. **Revista Modos**, Campinas, vol 1, n.1, 2017.
- _____. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la ‘invención de sí’ en la vanguardia española. **Revista Modos**, Campinas, vol 1, n. 1, 2017. <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.
- MELLO, T. Produção e distribuição por uma comunicabilidade: bienais internacionais de arte contemporânea. In: **Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura**: Artista e Sociedade. Juiz de Fora: UFJF, 2012.
- MENDONÇA, T. G. Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista. **Faces da História**, v. 2, n. 2, pp. 141-160, ago. 2017. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/245>>. Acesso em: 30 ago. 2018
- MENEZES, J. Escultura de Martins por CZ\$ 1,7 milhão. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 19 nov. 1987, p. 22. Arquivo MAM do Rio de Janeiro, dossiê Maria Martins
- MENEZES, W. Gente da cidade. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 3 de fev. de 1963
- MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIDDELHEIM MUSEUM. **5ª Biennale Beeldhouwkunst** (catálogo de exposição). Middelheim Museum: Antuérpia, maio-set. 1959. .
- MILLIET, C. **Biennale de Paris: une anthologie 1959-1967**. Paris: Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1977 (catálogo de exposição).
- MILLIET, M. A. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992;
- MOLINS, P. (comissária). **Suiza Constructiva** (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003.
- MORAES, F. **Felícia Leirner**: a arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991
- MORAIS, F. Mary Vieira: a obra legível como um axioma científico, 24 de ago. 1981.
- MOURA, F. R. B. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Tese (doutorado em sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20032012-122750/>>.
- MUSÉE DES ANNÉES 30. **Sculpture'Elles, les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours**. Boulogne-Billancourt: Editions Somogy / M-A30, 2011.
- MUSEU FELICIA LEIRNER. **Felícia**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1983.

- NAUDIER, D. e ROLLET, B. (orgs.). **Genre et légitimité culturelle** : quelle reconnaissance pour les femmes? Paris : L'Harmattan, 2007.
- NOCHLIN, L. **Why there have been no greatest women artists?** Art and Sexual Politics. New York: Macmilan Publishing Co, 1973.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. Suplemento Feminino. **O Estado de São Paulo**. Ano VI, nº 413, São Paulo, 8 set. 1961.
- Participation de Mary Vieira au XXI salon des Realités Nouvelles** (catálogo de exposição). Paris : Musée Municipal d'Art Moderne. Out. 1966.
- PEDROSA, M. Zélia Salgado, escultora. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1956.
- _____. Da abstração à auto-expressão. **Jornal do Brasil**, 19 dez.1959
- _____. **Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1960 (catálogo de exposição).
- _____. **Felícia Leirner/Esculturas**. VIII Bienal de São Paulo, sala especial, set./dez. 1965 (catálogo de exposição).
- PEIST, N. **El éxito en el arte moderno**: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento. Madri: Abada Editores, 2012.
- PENALBA, A. **Alicia Penalba** (catálogo). Leverkusen: Morsbroich Museum, 1965.
- PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.
- PERRY, G. In the wings of modern painting: women artists, the Fauves and the Cubists. In: _____. **Woman Artists and the Parisian Avant-Garde**. Manchester/New York: Manchester University Press, 1995.
- PERRY, G. Primitivism and the 'Modern'. HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. (Org.). **Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.
- PEZZETTA, E. British Sculpture Exhibited at the Venice Biennale after the Second World War, and its Impact on the Work of Italian Sculptors. **British Art Studies**, vol 3, 2016. Disponível online: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/epezzetta>.
- PLANTE, I. **Argentinos de Paris**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013
- POLLOCK, G. Modernity and Spaces of Femininity. In: _____. **Vision and difference. feminism, femininity and the histories of art**. Londres: Routledge, 1988.
- PONTES, H. **Intérpretes da Metrópole**: História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2011
- PONTUAL, R. O nascer da forma. **Jornal do Brasil**, 27 ago. 1977
- PRADO, D. B. Prácticas incómodas en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende: tres traidoras a la patria. **Caiana**, 14, primeiro semestre 2019, p. 164-176. Disponível online: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=341&vol=14. Acesso em: 27 ago. 2020.
- Première Biennale de Paris**. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1959 (catálogo)
- Quatrième Biennale de Paris**. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965 (catálogo).
- QUEMIN, A. Femmes et artistes: la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain. In: CENTRE GEORGE POMPIDOU. **Elles**. Artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou (catálogo de exposição), 2009. Disponível em: <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=167>. Acesso 4 abril 2016.
- RAMOS, G. **Maria Martins**: escultora dos trópicos. Rio de Janeiro: Artviva, 2009
- READ, H. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RESTANY, Pierre. **Domus**, 466, set. 1968. Dossiê Bienal de Veneza.
- RIVIÉRE, A. **Dictionnaire des sculptrices en France**. Paris: Mare & Martin, 2017.
- SANTOS, P. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

- SCHIMMEL, P. e SORKIN, J. **Revolution in the making**: abstract sculpture by women, 1947 – 2016. Los Angeles: Hauser & Wirth, 2016 (catálogo de exposição).
- SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, vol. 16, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990, p. 14-16.
- SEUPHOR, M. **The sculpture of this century**. New York: George Braziller, 1959.
- _____. **Alicia Penalba**. *Artistes de Notre Temps*, vol. VIII. Bodeense: ed. Amriswil, 1960.
- SHEIKH, S. Marks of Distinction, Vectors of Possibility Questions for the Biennial. In: SEIJDEL, J. e MELIS, L. (eds.). **The art biennial as a global phenomenon**. Strategies in Neo-Political Times Rotterdam: NAI publishers, 2006.
- SILVA, M. L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier**: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo. 2020. 225f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: doi:10.11606/D.93.2020.tde-14082020-185141. Acesso em 30 ago. 2020.
- SIMIONI, A. P. C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.
- _____. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, **Perspective**, nº 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>, acesso em 10 dez. 2019.
- _____. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de livre-docência defendida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2018.
- SIMIONI, A. P. C. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUISA, A. (Org.). **História das mulheres, histórias feministas**: Antologia. 1ª. ed. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, v. 1, p. 483-499.
- SIMIONI, A. P. C. e FETTER, B. Brazilian female artists and the market: A Very Unique Encounter. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 241-255, jul. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3002016000200241&lng=pt&nrm=iso. Acesso 4 set. 2020.
- SOARES, T. F. e VASCONCELLOS, M. Vanguardas cá e lá: a crítica de arte de Mário Pedrosa e Clement Greenberg nas décadas de 1930 e 1940. In: BOAS, Glaucia V. (org.). **Um vermelho não é um vermelho: estudos sociológicos sobre as artes visuais**. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2016.
- SOFIO, S. Le genre, un outil d'analyse pour les mondes de l'art. **Labrys, études féministes/estudos feministas**, 2013. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys23/libre/sofio.htm>. Acesso 21 ago. 2020.
- SPEAKS, E. Space, gender, sculpture: Bourgeois, Nevelson, and the changing conditions of sculpture in the 1950s. **Women's studies**, 40:8, 2011, p. 1.052-1.091. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/loi/gwst20>. Acesso em 15 jan. 2018.
- STIGGER, V (org.). **Maria Martins**: metamorfoses. São Paulo: MAM, 2013.
- TAJIVIDI, A. [Sem título]. In: BIENNALE DE PARIS. **Perspective**. Bulletin d'information et d'études critiques publié par la Biennale de Paris nº 4, janeiro 1960.
- TAYLOR, M. R. 'Don't Forget I come from the Tropics' – Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins. **Journal of Surrealism and the Americas** 8:1, 2014, p. 74-89.
- UNIVERSIDADE DE PARIS. **Formes Mathématiques. Peintres sculpteurs contemporains**. Paris: Palais de la Découverte, 1963 (catálogo de exposição) ;
- VALLADARES, C. P. (comissário). **MCMLXX Bienal de Veneza. XXXV Brasil Mary Vieira**, 1970(catálogo de exposição).
- VARIKAS, E. L'approche biographique dans l'histoire des femmes, **Les Cahiers du GRIE**, nº. 37-38, 1988, pp. 41-56.
- VERGINE, L. (org.) **Arte Programmata e cinetica 1953/1963. L'Ultima avanguardia** Milão: Mazzotta, 1983, (catálogo).
- VERLAINE, J. La sculpture a-t-elle un genre? Sur quelques « dames de fer » au milieu du xx^e siècle. In: RIALLAND, I. (Org.). **Écrire la sculpture, siècle XIX et XX**. Actes de colloque, 2011.

VIEIRA, M. Arte é semente de Renovação Social. Entrevista concedida a Ferreira Gullar. Suplemento Literário do **Jornal do Brasil**. 17 de out. 1959.

VIRAVA, T. G. O. **Uma brecha para o surrealismo**: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. 2012. 257f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: doi:10.11606/D.27.2012.tde-14112012-223853. Acesso em: 3 set. 2020.

WALDBERG, P. **Penalba**. Paris: Galerie Éditions, 1957.

YUN, K. O papel do exotismo na arte contemporânea internacional na era da globalização – um estudo empírico das revistas internacionais de arte de 1971 a 2010. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (69), São Paulo, 2018.

ZANINI, W. **História geral da arte no Brasil**, vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZAPPERI, G. **L'artiste est une femme**. La modernité de Marcel Duchamp. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.

Anexos

1. Artistas das delegações estrangeiras premiados nas Bienais de São Paulo por modalidade artística (1951-1965)

Artistas premiados	Sexo	País	Bienal	Tipo de prêmio	Valor do prêmio (Cr\$)	Modalidade artística
Robert Adams	m	Grã-Bretanha	1ª	Aquisição	5.000	gravura
Prunella Clough	f	Grã-Bretanha	1ª	Aquisição	10.000	gravura
Arnoldo Ciarocchi	m	Itália	1ª	aquisição jovem	5.000	gravura
Giuseppe Viviani	m	Itália	1ª	regulamentar	30000	gravura
Gustav Kurt Beck	m	Áustria	2ª	aquisição	20.000	gravura
Henri-George Adam	m	França	2ª	aquisição	15.000	gravura
Giorgio Morandi	M	Itália	2ª	regulamentar	50.000	gravura
Marcel Fiorini	M	França	3ª	aquisição	35.000	gravura
Jacob Steinhardt	M	Israel	3ª	regulamentar	50.000	gravura
Shiko Munakata	M	Japão	3ª	aquisição	50.000	gravura
Hans Fischer	M	Suíça	3ª	aquisição	30.000	gravura
Harold Town	M	Canadá	4ª	aquisição	17.500	gravura
W van Heudsen	M	Holanda	4ª	aquisição	25.000	gravura
France Mihelic	M	Iugoslávia	4ª	aquisição	25.000	gravura
Hoso Hamaguchi	M	Japão	4ª	regulamentar	50.000	gravura
Riko Debenjak	M	Iugoslávia	5ª	regulamentar	200.000	gravura
Juan Vilacasas	m	Espanha	6ª	aquisição	100.000	gravura
Leonard Baskin	m	Estados Unidos	6ª	regulamentar	300.000	gravura
Cesar Olmos	m	Espanha	7ª	regulamentar		gravura
Jiri John	m	Tchecoslováquia	7ª	aquisição		gravura
Janez Bernik	m	Iugoslávia	8ª	regulamentar		gravura

Artistas premiados	Sexo	País	Bienal	Tipo de prêmio	Valor do prêmio (Cr\$)	Modalidade artística
Hans Uhlmann	m	Alemanha	1ª	aquisição	5.000	desenho
Renzo Vespignani	m	Itália	1ª	regulamentar	10000	desenho
Otto Pankok	m	Alemanha	2ª	aquisição	15.000	desenho
Ben Shan	m	Estados Unidos	2ª	regulamentar	50.000	desenho
Alfred Kubin	m	Áustria	3ª	regulamentar	50.000	desenho
Jules Lismonde	m	Bélgica	5ª	regulamentar	50.000	desenho
Rodolfo Abularach	m	Guatemala	5ª	aquisição	50.000	desenho
José Luis Cuevas	m	México	5ª	regulamentar	200.000	desenho
Zoran Petrovic	m	Iugoslávia	6ª	aquisição	100.000	desenho
Tadeusz Kulisiewickz	m	Polônia	6ª	regulamentar	300.000	desenho
Kurt Sonderborg	m	Alemanha	7ª	regulamentar	600.000	desenho
Oscar Pantoja	m	Bolívia	7ª	aquisição	50.000	desenho
Juan Ponç	m	Espanha	8ª	regulamentar		desenho

Artistas premiados	Sexo	País	Bienal	Tipo de prêmio	Valor do prêmio (Cr\$)	Modalidade artística
Theodore Roszack	m	Estados Unidos	1ª	aquisição	50.000	escultura
Germaine Richier	f	França	1ª	aquisição	30.000	escultura
Luciano Minguzzi	m	Itália	1ª	aquisição jovem	10.000	escultura
Max Bill	m	Suíça	1ª	regulamentar	100.000	escultura
Georg Brenninger	m	Alemanha	2ª	aquisição	50.000	escultura
Wander Bertoni	m	Áustria	2ª	aquisição	30.000	escultura
Alexander Calder	m	Estados Unidos	2ª	aquisição	50.000	escultura
Henri Laurens	m	França	2ª	prêmio IV Centenário	200.000	escultura
Henry Moore	m	Grã-Bretanha	2ª	regulamentar	100.000	escultura
Pietro Consagra	m	Itália	3ª	aquisição	50.000	escultura
Basaldella Mirko	m	Itália	3ª	regulamentar	100.000	escultura
Jorge de Orteiza	m	Espanha	4ª	regulamentar	100.000	escultura
Seymour Lipton	m	Estados Unidos	4ª	aquisição	100.000	escultura
François Stahly	m	França	4ª	aquisição	50.000	escultura
Austin Wright	m	Grã-Bretanha	4ª	aquisição	50.000	escultura
Josefina Plá e José Laterza Parodi	f/m	Paraguai	4ª	aquisição	17.500	escultura
David Smith	m	Estados Unidos	5ª	aquisição	170.000	escultura
Barbara Hepworth	f	Grã-Bretanha	5ª	grande prêmio	600.000	escultura
Francesco Somaini	m	Itália	5ª	regulamentar	200.000	escultura
Alicia Penalba	f	Argentina	6ª	regulamentar	300.000	escultura
Jeanne Spiteris	f	Grécia	7ª	aquisição	500.000	escultura
Arnaldo Pomodoro	m	Itália	7ª	regulamentar	600.000	escultura
Marta Colvin	f	Chile	8ª	regulamentar		escultura

Artistas premiados	Sexo	País	Bienal	Tipo de prêmio	Valor do prêmio (Cr\$)	Modalidade
Willi Baumeister	m	Alemanha	1ª	aquisição	30.000	pintura
Roger Chastel	m	França	1ª	regulamentar	100.000	pintura
Edouard Pignon	m	França	1ª	aquisição	25.000	pintura
Alberto Magnelli⁸⁷⁶	m	Itália	1ª	aquisição	50.000	pintura
Alfredo Hlito	m	Argentina	2ª	aquisição	10.000	pintura
Gaston Bertrand	m	Bélgica	2ª	aquisição	30.000	pintura
Luiz Martinez Pedro	m	Cuba	2ª	aquisição	25.000	pintura
Antonio Tapies	m	Espanha	2ª	aquisição	30.000	pintura
Alfred Manessier	m	França	2ª	regulamentar	50.000	pintura
Friederich Vordemberge Gildewart	m	Holanda	2ª	aquisição	50.000	pintura
Giuseppe Santomaso	m	Itália	2ª	aquisição	50.000	pintura
Peter Lubarda	m	Iugoslávia	2ª	aquisição	50.000	pintura

⁸⁷⁶ Alberto Magnelli também foi premiado na III Bienal de São Paulo com prêmio regulamentar no valor de 100.000 cruzeiros.

Rufino Tamayo	m	México	2ª	regulamentar	50.000	pintura
Fritz Winter	m	Alemanha	3ª	aquisição		pintura
René Guiette	m	Bélgica	3ª	aquisição	50.000	pintura
Ralph du Casse	m	Estados Unidos	3ª	aquisição	50.000	pintura
Fernand Leger	m	França	3ª	grande prêmio	300.000	pintura
Gerrit Benner	m	Holanda	3ª	aquisição	50.000	pintura
Krsto Hegedusic	m	Iugoslávia	3ª	aquisição	20.000	pintura
Americo Sposito	m	Uruguai	3ª	aquisição	20.000	pintura
Octave Landuit	m	Bélgica	4ª	aquisição	50.000	pintura
Antoni Clave	m	França	4ª	aquisição	100.000	pintura
Ben Nicholson	m	Grã-Bretanha	4ª	regulamentar	100.000	pintura
Giorgio Morandi	m	Itália	4ª	grande prêmio	300.000	pintura
Ahorn Giladi	m	União Pan-Americana	4ª	aquisição	50.000	pintura
Hans Platschek	m	Alemanha	5ª	aquisição	50.000	pintura
Fritz Hundertwasser	m	Áustria	5ª	aquisição		pintura
Modesto Cuixart	m	Espanha	5ª	regulamentar	200.000	pintura
Karel Appel	m	Holanda	5ª	aquisição	230.000	pintura
Moshe Castel	m	Israel	5ª	aquisição	100.000	pintura
Alberto Burri	m	Itália	5ª	aquisição	170.000	pintura
Minoru Kawabata	m	Japão	5ª	aquisição	75.000	pintura
Aleksander Kobzdej	m	Polônia	5ª	aquisição		pintura
Jules Bissier	m	Alemanha	6ª	prêmio decenal	300.000	pintura
Maria H. Vieira da Silva	f	França	6ª	grande prêmio	1.000.000	pintura
William Scott	m	Grã-Bretanha	6ª	aquisição	60.000	pintura
Moshe Tamir	m	Israel	6ª	aquisição	60.000	pintura
Mladen Stilinovic	m	Iugoslávia	6ª	aquisição	100.000	pintura
Yoshishige Saito	m	Japão	6ª	regulamentar		pintura
Evert Lundquist	m	Suécia	6ª	aquisição	200.000	pintura
Martha Peluffo	f	Argentina	7ª	aquisição	500.000	pintura
Rene Portocarrero	m	Cuba	7ª	aquisição	500.000	pintura
Adolph Gottlieb	m	Estados Unidos	7ª	grande prêmio	2.000.000	pintura
Alan Davie	m	Grã-Bretanha	7ª	regulamentar	600.000	pintura
Radomir Damjanovic	m	Iugoslávia	7ª	aquisição	500.000	pintura
Soichiro Tomioka	m	Japão	7ª	aquisição	500.000	pintura
Ricardo Martinez	m	México	7ª	aquisição	200.000	pintura
Jorge Paz Vilaro	m	Uruguai	7ª	aquisição	500.000	pintura

Victor Vasarely	m	França	8ª	grande prêmio		pintura
Alberto Burri	m	Itália	8ª	grande prêmio		pintura
Kumi Sugai	m	Japão	8ª	regulamentar		pintura
Francisco Hung	m	Venezuela	8ª	aquisição		pintura

2. Artistas das delegações estrangeiras premiados nas Bienais de Paris por modalidade artística (1959-1967)

Bienal	Modalidade	Delegação	Artista	Sexo	Prêmio
1ª -- 1959	Pintura	Grã-Bretanha	Trevor Bell	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Estados Unidos	Helen Frankenthaler	f	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Polônia	Jan Lebusztejn	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Bélgica	Bert de Leeuw	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Brasil	Manabu Mabe	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Iugoslávia	Ordan Petlevski	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª -- 1959	Pintura	Brasil	Manabu Mabe	m	Prix des Éditions Braun
1ª -- 1959	Pintura	Polônia	Jan Lebusztejn	m	Prix de la ville de Paris
1ª -- 1959	Pintura	Holanda	L. G. Lucebert	m	União mediterrânea
1ª -- 1959	Pintura	México	Alberto Gironella Ojeida	m	União mediterrânea
2ª -- 1961	Pintura	Chile	José Balmes Parramon	m	Menção honorífica
2ª -- 1961	Pintura	México	José Hernandez Delgadillo	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Pintura	Itália	Piero Dorazio	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Pintura	Alemanha	Heimrad Prem	m	Menção honorífica
2ª -- 1961	Pintura	Paquistão	Sadequain	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Pintura	Brasil	Flávio Shiró	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Pintura	Iugoslávia	Marko Sustarsic	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Pintura	Austrália	Brett Whiteley	m	Bolsa de estada de 6 meses na França

2ª – 1961	Pintura	Irã	Hussein Zenderoudi	m	Bolsa de estada oferecida por países estrangeiros
2ª – 1961	Pintura	Alemanha	Rainer Kuchenmeister	m	Bolsa de estada oferecida por países estrangeiros
3ª – 1963	Pintura	Grã-Bretanha	Allen Jones	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
3ª – 1963	Pintura	Uruguai	Jorge Damiani	m	Menção honorífica
3ª – 1963	Pintura	Uruguai	José Gamarra	m	
3ª – 1963	Pintura	Venezuela	Francisco Hung	m	Menção honorífica
3ª – 1963	Pintura	México	Rodolfo Nieto Labastida	m	
3ª – 1963	Pintura	Grécia	Kesarlis Nikos	m	Menção honorífica
3ª – 1963	Pintura	Iugoslávia	Miroslav Sutej	m	
3ª – 1963	Pintura	Espanha	Joaquin Vaquero Turcios	m	
4ª – 1965	Pintura	Iugoslávia	Vladimir Velickovic	m	
4ª – 1965	Pintura	Índia	Gautam Vaghela	m	Menção honorífica
4ª – 1965	Pintura	Alemanha	Gunter Uecker	m	Menção honorífica
4ª – 1965	Pintura	Holanda	Peter Struycken	m	Menção honorífica
4ª – 1965	Pintura	Japão	Shoichiro Mori	m	
4ª – 1965	Pintura	Alemanha	Heinz Mack	m	
4ª – 1965	Pintura	Grã-Bretanha	Paul Huxley	m	
4ª – 1965	Pintura	Paquistão	J. Iqbal Geoffrey	m	Menção honorífica
4ª – 1965	Pintura	Cuba	Fernando Luiz Domingues	m	Menção honorífica
4ª – 1965	Pintura	Tchecoslováquia	Bedrich Dlouhy	m	
4ª – 1965	Pintura	Brasil	Antonio Diaz	m	
5ª – 1967	Pintura	Japão	Jiro Takamatsu	m	Prix de la Fondation Théodoron
5ª – 1967	Pintura	Dinamarca	Arne Haugen Soerensen	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Pintura	Venezuela	Francisco Salazar	m	
5ª – 1967	Pintura	URSS	Victor Popkov	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Pintura	Itália	Giovanni Pizzo	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Pintura	Cuba	Umberto Pena	m	
5ª – 1967	Pintura	Bélgica	Walter Leblanc	m	
5ª – 1967	Pintura	Iugoslávia	Nives Kavuric-Kurtovic	f	Menção honorífica
5ª – 1967	Pintura	Irlanda	Michael Farrel	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Pintura	Estados Unidos	Llyn Foulkes	m	
5ª – 1967	Pintura	Estados Unidos	Mark Boyle	m	

Bienal	Modalidade	Delegação	Artista	Sexo	Prêmio
1ª – 1959	Escultura	Grã-Bretanha	Anthony Caro	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª – 1959	Escultura	Itália	Gio Pomodoro	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª – 1959	Escultura	Estados Unidos	Peter Voulkos	m	Prix Musée Rodin
1ª – 1959	Escultura	Itália	Gio Pomodoro	m	Prix Andre Susse
1ª – 1959	Escultura	Iugoslávia	Olga Jancic	f	União mediterrânea
2ª – 1961	Escultura	Alemanha	Horst Antes	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
2ª -- 1961	Escultura	Panamá	Carlos Arboleda Lopez	m	Prix Georges Rudier
2ª -- 1961	Escultura	Turquia	Kuzgun Acar	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Escultura	Tchecoslováquia	Stanislav Hanzic	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª -- 1961	Escultura	Marrocos	Brahim Mohamed Ben M'Bare	m	Menção honorífica
2ª -- 1961	Escultura	Bélgica	Félix Roulin	m	Prix Musée Rodin
2ª -- 1961	Escultura	Turquia	Kuzgun Acar	m	Prix de la ville de Paris
3ª -- 1963	Escultura	Estados Unidos	Erik Gronborg	m	Prix de la ville de Paris
3ª -- 1963	Escultura	Itália	Nino Cassani	m	Prix Musée Rodin
3ª -- 1963	Escultura	Iugoslávia	Sime Vulas	m	Menção honorífica
3ª -- 1963	Escultura	Holanda	Arthur Spronken	m	
3ª -- 1963	Escultura	Dinamarca	Jorgen Sorensen	m	Menção honorífica
3ª -- 1963	Escultura	Alemanha	Erich Hauser	m	Menção honorífica
3ª -- 1963	Escultura	Brasil	Sergio Camargo	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
4ª -- 1965	Escultura	Tchecoslováquia	Ales Vesely	m	Prix de la critique
4ª -- 1965	Escultura	Grã-Bretanha	David Hall/ Roland Piche/ Tim Scott/Isaac Witkin/ Derrick Woodham	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
4ª -- 1965	Escultura	Grécia	Theodoros	m	Prix Musée Rodin
4ª -- 1965	Escultura	Portugal	Marie-Helene Vilar	f	Menção honorífica
4ª -- 1965	Escultura	Áustria	Roland Goeschel	m	
4ª -- 1965	Escultura	Chile	Valentina Cruz	f	Bolsa de estada de 6 meses na França
4ª -- 1965	Escultura	Suécia	Karl-Olof Bjork	m	Menção honorífica
5ª -- 1967	Escultura	Índia	Panchal Rajnikant	m	Prix de Musée Rodin
5ª -- 1967	Escultura	Itália	Manfredo Massironi	m	Prix de la Fondation Théodoron
5ª -- 1967	Escultura	Japão	Tomio Miki	m	Prix Andre Susse
5ª -- 1967	Escultura	Israel	Menasche Kadishman	m	
5ª -- 1967	Escultura	Alemanha	Detlef Birgfeld	m	

Bienal	Modalidade	Delegação	Artista	Sexo	Prêmio
1ª – 1959	Desenho	Brasil	Marcello Grassmann	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
2ª – 1961	Desenho	Israel	Shemuel Katz	m	
2ª – 1961	Desenho	Argentina	Juan Carlos Benitez	m	Menção honorífica
3ª – 1963	Desenho	Holanda	Ans Wortel	f	
5ª – 1967	Desenho	Tchecoslováquia	Jaroslav Vozniak	m	Prix de la Fondation Théodoron

Bienal	Modalidade	Delegação	Artista	Sexo	Prêmio
5ª – 1967	Gravura e desenho	Suécia	Par Gunnar Thelander	m	
5ª – 1967	Gravura e desenho	Hungria	Gabor Pasztor	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Gravura e desenho	Iugoslávia	Miodragi Nagorni	m	
5ª – 1967	Gravura e desenho	Finlândia	Reino Heitanen	m	Menção honorífica
5ª – 1967	Gravura e desenho	Líbano	Laure Ghorayeb Kerbage	f	Menção honorífica

Bienal	Modalidade	Delegação	Artista	Sexo	Prêmio
1ª – 1959	Gravura	Alemanha	Werner Schreie	m	Bolsa de estada de 6 meses na França
1ª – 1959	Gravura	Holanda	Anton Heyboer	m	União mediterrânea
2ª – 1961	Gravura	África do Sul	Giuseppe Cattaneo	m	Menção honorífica
2ª – 1961	Gravura	Holanda	Jacques Snidjer	m	
2ª – 1961	Gravura	Japão	Masuo Ikeda	m	
2ª – 1961	Gravura	Iugoslávia	Janez Bernik	m	
3ª – 1963	Gravura	Espanha	Cesar Olmos Pieri	m	Menção honorífica
3ª – 1963	Gravura	Grã-Bretanha	David Hockney	m	
3ª – 1963	Gravura	Brasil	Ana Letycia Quadros	f	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux) Menção honrosa
4ª – 1965	Gravura	Grã-Bretanha	Patrick Caulfield	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux) Menção honrosa
4ª – 1965	Gravura	Holanda	Hannes Postma	m	Prix de la critique
4ª – 1965	Gravura	Tchecoslováquia	Alena Kucero	f	Menção honorífica
4ª – 1965	Gravura	Alemanha	Axel Knopp	m	
4ª – 1965	Gravura	Brasil	Roberto Magalhães	m	
5ª – 1967	Gravura	Brasil	Maria Bonomi	f	Prix de la Fondation Théodoron
5ª – 1967	Gravura	Tchecoslováquia	Albin Brunovsky	m	Prix de la ville de Paris

3. Artistas da delegação brasileira premiados nas Bienais de São Paulo (1951-1965)

Artistas	Sexo	Prêmio	Modalidade	Bienal	
Victor Brecheret	m	regulamentar	escultura	1ª	
Tarsila do Amaral	f	aquisição	pintura	1ª	
Oswaldo Goeldi	m	regulamentar	gravura	1ª	
Geraldo de Barros	m	aquisição	gravura	1ª	
Aldemir Martins	m	Aquisição	desenho	1ª	
Bruno Giorgi	m	aquisição	escultura	1ª	
Mário Cravo Jr.	m	aquisição	escultura	1ª	
Danilo Di Prete	m	regulamentar	pintura	1ª	
Ivan Serpa	m	Aquisição	pintura	1ª	
Maria Leontina	f	Aquisição	pintura	1ª	
Marcelo Grassman	m	aquisição	gravura	1ª	
Bruno Giorgi	m	regulamentar	escultura	2ª	
Caiporé Torres	m	aquisição	escultura	2ª	
Mary Vieira	f	aquisição	escultura	2ª	
Ivan Serpa	m	aquisição	pintura	2ª	
Alfredo Volpi	m	regulamentar	pintura	2ª	
Di Cavalcanti	m	regulamentar	pintura	2ª	
Alexandre Wollner	m	aquisição	pintura	2ª	
Geraldo de Barros	m	aquisição	pintura	2ª	
José Fabio Barbosa	m	aquisição	pintura	2ª	
Paulo Rissone	m	aquisição	pintura	2ª	
Marcelo Grassman	m	aquisição	gravura	2ª	
Livio Abramo	m	regulamentar	gravura	2ª	
Arthur Luiz Piza	m	aquisição	gravura	2ª	
Aldemir Martins	m	aquisição	desenho	2ª	
Arnaldo Pedroso Horta	m	regulamentar	desenho	2ª	
Hilde Weber	f	aquisição	desenho	2ª	
Maria Martins	f	aquisição	escultura	2ª	
Elisa Martins da Silveira	f	aquisição	pintura	2ª	
Mário Cravo Jr.	m	aquisição	escultura	3ª	
Maria Martins	f	regulamentar	escultura	3ª	
Felícia Leirner	f	aquisição	escultura	3ª	
Ivan Serpa	m	aquisição	pintura	3ª	
Maria Leontina	f	aquisição	pintura	3ª	
Elisa Martins da Silveira	f	aquisição	pintura	3ª	
Milton da Costa	m	regulamentar	pintura	3ª	
Marcelo Grassman	m	regulamentar	gravura	3ª	
Aldemir Martins	m	regulamentar	desenho	3ª	

Carybé	m	regulamentar	desenho	3ª	
Franz Weissmann	m	aquisição	escultura	3ª	
Fayga Ostrower	f	aquisição	gravura	3ª	
Franz Weissmann	m	regulamentar	escultura	4ª	
Zélia Salgado	f	aquisição	escultura	4ª	
Frans Krajcberg	m	regulamentar	pintura	4ª	
Lygia Clark	f	aquisição	pintura	4ª	
Tereza Nicolao	f	aquisição	pintura	4ª	
Fayga Ostrower	f	regulamentar	gravura	4ª	
Rossini Quintas Peres	m	aquisição	gravura	4ª	
Aldemir Martins	m	aquisição	desenho	4ª	
Wega Nery	f	regulamentar	desenho	4ª	
José Claudio da Silva	m	aquisição	desenho	4ª	
Fernando Lemos	m	regulamentar	desenho	4ª	
Danilo di Prete	m	aquisição	pintura	5ª	
Manabu Mabe	m	regulamentar	pintura	5ª	
Arthur Luiz Piza	m	regulamentar	gravura	5ª	
Maria Bonomi	f	aquisição	gravura	5ª	
Fernando Lemos	m	aquisição	desenho	5ª	
Marcelo Grassman	m	regulamentar	desenho	5ª	
Yolanda Mohaly	f	aquisição	pintura	5ª	
Lygia Clark	f	regulamentar	escultura	6ª	
Fernando Jacson Ribeiro	m	aquisição	escultura	6ª	
Ivan Serpa	m	aquisição	pintura	6ª	
Ibere Camargo	m	regulamentar	pintura	6ª	
Sheila Branningan	f	aquisição	pintura	6ª	
Anna Letycia Quadros	f	aquisição	gravura	6ª	
Isabel Pons	f	regulamentar	gravura	6ª	
Anatol Wladyslaw	m	regulamentar	desenho	6ª	
Felícia Leirner	f	regulamentar	escultura	7ª	
Liuba Wolf	f	aquisição	escultura	7ª	
Maria Leontina	f	aquisição	pintura	7ª	
Yolanda Mohaly	f	regulamentar	pintura	7ª	
Wega Nery	f	aquisição	pintura	7ª	
Maria Bonomi	f	aquisição	gravura	7ª	
Roberto de Lamonica	m	regulamentar	gravura	7ª	
Fernando Odriozola	m	aquisição	desenho	7ª	
Darel Valença Lins	m	regulamentar	desenho	7ª	
Fayga Ostrower	f	aquisição	desenho	7ª	
Sergio Camargo	m	regulamentar	escultura	8ª	
Danilo di Prete	m	regulamentar	pintura	8ª	
Maria Bonomi	f	regulamentar	gravura	8ª	
Fernando Odriozola	m	regulamentar	desenho	8ª	

4. Artistas da delegação francesa premiados nas Bienais de Paris (1959-1967)

Bienal	Modalidade	Artista	Sexo	Prêmio
1ª --1959	escultura	Eugène Dodeigne	m	regular
1ª -- 1959	escultura	Richiez Luichy Martinez	m	regular
1ª -- 1959	escultura	Jacques Delahaye	m	Prix Georges Rudier
1ª -- 1959	gravura	Lars Bo	m	regular
1ª -- 1959	gravura	Brigitte Coudrain	f	União mediterrânea
1ª -- 1959	pintura	Pierre Dmitrienko	m	regular
1ª -- 1959	pintura	Paul Rebeyrolle	m	regular
1ª -- 1959	pintura	Fabien	m	regular
1ª -- 1959	pintura	Luis Feito	m	União mediterrânea
1ª -- 1959	pintura	Maryan	m	Prix de la critique
1ª -- 1959	pintura	John Levee	m	Bolsa de estada oferecida por países estrangeiros
2ª -- 1961	escultura	Yerassimos Sklavos	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
2ª -- 1961	gravura	Yannick Ballif	m	
2ª -- 1961	pintura	Marc Antoine Louttre	m	
2ª -- 1961	pintura	Emile Marze	m	
2ª -- 1961	pintura	Bernard Rancillac	m	
2ª -- 1961	pintura	Phillipe Pradalie	m	
2ª -- 1961	pintura	Christian d'Orgeix	m	Bolsa de estada oferecida por países estrangeiros
2ª -- 1961	pintura	Jean-Pierre Vielfaure	m	Bolsa de estada oferecida por países estrangeiros
3ª --1963	escultura	Michel Charpentier	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
3ª --1963	escultura	Georges Dyens	m	Prix Andre Susse
3ª --1963	escultura	Fumio Otani	m	regular
3ª --1963	escultura	Phillipe Thill	m	regular
3ª --1963	gravura	Jennifer Dickson	f	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux) menção honrosa
3ª --1963	gravura	Dorotheo Arnaiz	m	regular (menção honrosa)
3ª --1963	gravura	Gregory Masurovsky	m	regular
3ª --1963	pintura	Pierre-Michel Buraglio	m	regular
3ª --1963	pintura	Jean Criton	m	regular
3ª --1963	pintura	Loic Dubigeon	m	regular (menção honrosa)
3ª --1963	pintura	Piero Graziani	m	Prix de la critique

4ª -- 1965	desenho	Hans Walter Muller	m	regular (menção honrosa)
4ª -- 1965	desenho	Myrian Bat Yosef	f	regular
4ª -- 1965	escultura	Michel Anasse	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux)
4ª -- 1965	escultura	Michel Berrocal	m	regular
4ª -- 1965	escultura	Hildegard Karin Bilyk	f	regular
4ª -- 1965	escultura	Cristina Martinez	f	regular (menção honrosa)
4ª -- 1965	escultura	Régine Petit	f	Prix Andre Susse
4ª -- 1965	gravura	Eugenio Tellez	m	Prix des Jeunes Artistes (Andre Malraux) menção honrosa
4ª -- 1965	gravura	Helen Piddington	f	regular
4ª -- 1965	pintura	Daniel Buren	m	regular
4ª -- 1965	pintura	Geneviève Claisse	f	regular (menção honrosa)
4ª -- 1965	pintura	Claude Darotcheche	m	regular (menção honrosa)
4ª -- 1965	pintura	Glenn Robles	m	regular (menção honrosa)
4ª -- 1965	pintura	Claude Vedel	m	regular
4ª -- 1965	pintura	Jean-Paul Cheval-Bertrand	m	Prix de la critique
5ª -- 1967	gravura	Christian Fossier	m	regular
5ª -- 1967	gravura	Alain Poncelet	m	regular
5ª -- 1967	pintura	Alain Pierre Lestie	m	regular
5ª -- 1967	pintura	Antoni Miraida	m	regular (menção honrosa)
5ª -- 1967	pintura	Pierre Skira	m	regular
5ª -- 1967	pintura	Jacques Spacagna	m	regular (menção honrosa)
5ª -- 1967	pintura	Sarkys Zabunyan	m	regular

5. Membros do júri internacional das Bienais de São Paulo (1951-1965)

Nome do jurado	País	Bienal	sexo
Lourival Gomes Machado	Brasil	1ª	m
Sérgio Milliet	Brasil	1ª	m
Thomás Santa Rosa	Brasil	1ª	m
Wolfgang Pfeiffer	Brasil	1ª	m
Mário Pedrosa	Brasil	6ª	m
Geraldo Ferraz	Brasil	7ª	m
José Geraldo Vieira	Brasil	7ª	m
Lívio Abramo	Brasil	4ª	m

Maria Martins	Brasil	4 ^a	f
Wolfgang Pfeiffer	Brasil	4 ^a	m
Lourival Gomes Machado	Brasil	4 ^a	m
Flexa Ribeiro	Brasil	4 ^a	m
Sérgio Milliet	Brasil	2 ^a	m
Mário Pedrosa	Brasil	2 ^a	m
Tomás Santa Rosa	Brasil	2 ^a	m
Wolfgang Pfeiffer	Brasil	2 ^a	m
Sérgio Milliet	Brasil	3 ^a	m
Mário Pedrosa	Brasil	3 ^a	m
Tomás Santa Rosa	Brasil	3 ^a	m
Wolfgang Pfeiffer	Brasil	3 ^a	m
José Valladares	Brasil	3 ^a	m
Lourival Gomes Machado	Brasil	5 ^a	m
Paulo Mendes de Almeida	Brasil	5 ^a	m
Paulo Mendes de Almeida	Brasil	8 ^a	m
Marco Valsechi	Itália	1 ^a	m
Rodolfo Pallucchini	Itália	2 ^a	m
Umbro Apollonio	Itália	3 ^a	m
Marco Valsechi	Itália	4 ^a	m
Gian Alberto del'Acqua	Itália	5 ^a	m
Oreste Ferrari	Itália	6 ^a	m
Giulio Carlo Argan	Itália	7 ^a	m
Cesare Brandi	Itália	8 ^a	m
Jan Van As	Holanda	1 ^a	m
Sandberg	Holanda	2 ^a	m
W. Sandberg	Holanda	3 ^a	m
J. C. Heyligers	Holanda	4 ^a	m
Abrahan Hammacher	Holanda	5 ^a	m
Nicoolas R. A. Vroom	Holanda	6 ^a	m
Nicoolas R. A. Vroom	Holanda	7 ^a	m
Jan Nicolas Van Wessem	Holanda	8 ^a	m
Walter Hopps	Estados Unidos	8 ^a	m
Martin Friedman	Estados Unidos	7 ^a	m
James Johnson Sweeney	Estados Unidos	6 ^a	m
Richard Davis	Estados Unidos	5 ^a	m
Alfred Barr	Estados Unidos	4 ^a	m
Grace L Morley	Estados Unidos	3 ^a	f
René d' Harnoncourt	Estados Unidos	1 ^a	m
James Johnson Sweeney	Estados Unidos	2 ^a	m
Emile Langui	Bélgica	1 ^a	m
Emile Langui	Bélgica	6 ^a	m
Van Lendenberg	Bélgica	5 ^a	m
Van Lendenberg	Bélgica	4 ^a	m
Emile Langui	Bélgica	2 ^a	m

Luiz Gonzales Robles	Espanha	8 ^a	m
Luiz Gonzales Robles	Espanha	7 ^a	m
Luiz Gonzales Robles	Espanha	5 ^a	m
Luiz Gonzales Robles	Espanha	4 ^a	m
Juan Masoliver	Espanha	2 ^a	m
Jacques Lassaigue	França	8 ^a	m
Jean Leymarie	França	7 ^a	m
Jean Cassou	França	6 ^a	m
Jacques Lassaigue	França	1 ^a	m
Jacques Lassaigue	França	4 ^a	m
Jean Cassou	França	3 ^a	m
Bernard Dorival	França	2 ^a	m
Yoshinobu Masuda	Japão	8 ^a	m
Kenjiro Okamoto	Japão	7 ^a	m
Kenjiro Okamoto	Japão	6 ^a	m
Kikihide Tokudaiji	Japão	5 ^a	?
Shinken Kurihara	Japão	4 ^a	?
Lilian Sommerville	Grã-Bretanha	8 ^a	f
Eric Newton	Grã-Bretanha	1 ^a	M
Lilian Sommerville	Grã-Bretanha	7 ^a	F
Roland Penrose	Grã-Bretanha	5 ^a	M
Philip Hendy	Grã-Bretanha	4 ^a	m
Herbert Read	Grã-Bretanha	2 ^a	m
Riszard Stanislawski	Polônia	8 ^a	m
Riszard Stanislawski	Polônia	7 ^a	m
Riszard Stanislawski	Polônia	6 ^a	m
Mieczlaw Porebisk	Polônia	5 ^a	m
Julio Llinas	Argentina	7 ^a	m
Jorge Romero Brest	Argentina	6 ^a	m
Jorge Romero Brest	Argentina	2 ^a	m
Jorge Romero Brest	Argentina	1 ^a	m
Wener Schmalenbach	Alemanha	8 ^a	m
Wener Schmalenbach	Alemanha	7 ^a	m
Wener Schmalenbach	Alemanha	6 ^a	m
Ludwig Grote	Alemanha	5 ^a	m
Ernst Hanfstaengl	Alemanha	2 ^a	m
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia	8 ^a	m
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia	7 ^a	m
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia	5 ^a	m
Jiri Kotalik	Tchecoslováquia	4 ^a	m
Haim Gamzu	Israel	7 ^a	m
Haim Gamzu	Israel	5 ^a	m
Marcel Ianco	Israel	4 ^a	m
Haim Gamzu	Israel	3 ^a	m
Karl Hülten	Suécia	8 ^a	m

Lars-Erik Astrom	Suécia	7ª	m
Karl Húltén	Suécia	5ª	m
José Gomez Sicre	União Pan-Americana	8ª	m
José Gomez Sicre	União Pan-Americana	7ª	m
José Gomez Sicre	União Pan-Americana	5ª	m
Wilhelm Mrazec	Áustria	8ª	m
Wilhelm Mrazec	Áustria	7ª	m
Vinzent Oberhammer	Áustria	5ª	m
Gustave K. Beck	Áustria	3ª	M
Maria Luisa Torrens	Uruguai	8ª	F
Luis Garcia Pardo	Uruguai	7ª	M
Zoran Krzisnik	Iugoslávia	7ª	M
Celebovonik	Iugoslávia	5ª	M
Jorge Hernandez Campos	México	8ª	M
Horácio Flores Sanchez	México	7ª	M
Luiz Oyarzun	Chile	8ª	M
Alejo Carpentier	Cuba	7ª	M
Kim Byung-Ki	Coreia	8ª	M
André Gouber	URSS	6ª	M
Tapani Raittila	Finlândia	5ª	m
Antonio Mariaca Arguedas	Bolívia	7ª	m
Inocente Palacios	Venezuela	8ª	M
Tony Spiteris	Grécia	7ª	M
Max Bill	Suíça	2ª	m

6. Membros do júri internacional das Bienais de Paris (1959-1967)

Bienal	País	Jurado	Sexo
1ª – 1959	Alemanha	Will Grohman	m
2ª – 1961	Alemanha	Henry Gowa	m
3ª – 1963	Alemanha	Kurt Martin	m
5ª – 1967	Alemanha	Werner Schmalenbach	m
4ª – 1965	Argentina	Jorge Romero Brest	m
5ª – 1967	Argentina	Jorge Romero Brest	m
1ª – 1959	Bélgica	Emile Langui	m
2ª – 1961	Bélgica	Robert Delevoy	m
2ª – 1961	Brasil	Mário Barata	m
4ª – 1965	Brasil	Mário Pedrosa	m
4ª – 1965	Canadá	Alfred Pellan	m
3ª – 1963	Dinamarca	Haarvard Rostrup	m
3ª – 1963	Espanha	Juan Antonio Gaya Nuno	m
4ª – 1965	Espanha	José Camon Aznar	m
1ª – 1959	Estados Unidos	Porter A. Mac Gray	
2ª – 1961	Estados Unidos	James Johnson Sweeney	m

3ª – 1963	Estados Unidos	Réne d'Harnoncourt	m
5ª – 1967	Estados Unidos	William S. Lieberman	m
1ª -- 1959	França	Edouard Pignon	m
1ª -- 1959	França	Ossip Zadkine	m
2ª -- 1961	França	Roger Chastel	m
2ª -- 1961	França	Alberto Giacometti	m
2ª -- 1961	França	Edouard Goerg	m
2ª -- 1961	França	Jacques Lassaigne	m
3ª -- 1963	França	Jean Cassou	m
3ª -- 1963	França	François Stahly	m
4ª -- 1965	França	Reynold Arnould	m
4ª -- 1965	França	Jean Leymarie	m
4ª -- 1965	França	Etienne Martin	m
5ª -- 1967	França	Pierre Scheneider	m
5ª -- 1967	França	Victor Vassarely	m
5ª -- 1967	França	Ipousteguy	m
1ª -- 1959	Grã-Bretanha	Henry Moore	m
2ª -- 1961	Grã-Bretanha	Eric Newton	m
3ª -- 1963	Grécia	Tony P. Spiteris	m
1ª -- 1959	Holanda	David C. Roell	m
3ª -- 1963	Holanda	Edy de Wilde	m
4ª -- 1965	Israel	Haim Gamzu	m
1ª -- 1959	Itália	Rodolfo Palluchini	m
2ª -- 1961	Itália	Giuseppe Marchiori	m
3ª -- 1963	Itália	Umbro Apollonio	m
4ª -- 1965	Itália	Luigi Carluccio	m
5ª -- 1967	Itália	Giulio Carlo Argan	m
1ª -- 1959	Iugoslávia	Marko Celebonovic	m
3ª -- 1963	Iugoslávia	Katarina Ambrosic	f
4ª -- 1965	Iugoslávia	Zoran Krzisnik	m
1ª -- 1959	México	Rufino Tamayo	m
5ª -- 1967	Noruega	Ole Henrik Moe	m
5ª -- 1967	Paquistão	Jalal Uddin Ahmed	m
1ª -- 1959	Polónia	Julius Starzynski	m
2ª -- 1961	Polónia	Stanislas Teisseyre	m
2ª -- 1961	Suíça	Georg Schmdit	m
4ª -- 1965	Suíça	Harald Szeemann	m
2ª -- 1961	Tchecoslováquia	Miroslav Micko	m
4ª -- 1965	Tchecoslováquia	Jiri Kotalik	m
5ª -- 1967	Tchecoslováquia	Adolf Hoffmeister	m
5ª -- 1967	URSS	Nedochivine	m
3ª -- 1963	Uruguai	José Pedro Argul	m

7. Escultores premiados nas Bienais de São Paulo por sexo, idade e ano de premiação

Escultor	Ano de nascimento	Ano de premiação	Idade de premiação	Sexo
Caiporé Torres	1935	1953	18	m
Theodore Roszack	1933	1951	18	m
Mary Vieira	1927	1953	26	f
Wander Bertoni	1925	1953	28	m
Mário cravo Jr.	1923	1951	28	m
Mário cravo Jr.	1923	1955	32	m
Fernando Jacson Ribeiro	1928	1961	33	m
Francesco Somaini	1926	1959	33	m
Sergio Camargo	1930	1965	35	m
Austin Wright	1922	1957	35	m
Pietro Consagra	1920	1955	35	m
Arnaldo Pomodoro	1926	1963	37	m
Liuba Wolf	1923	1963	40	f
Luciano Minguzzi	1911	1951	40	m
Jeanne Spiteris-Veropoulou	1922	1963	41	f
Lygia Clark	1920	1961	41	f
José Laterza Parodi	1915	1957	42	m
Max Bill	1908	1951	43	m
Franz Weissmann	1911	1955	44	m
Georg Brenninger	1909	1953	44	m
Basaldella Mirko	1910	1955	45	m
François Stahly	1911	1957	46	m
Franz Weissmann	1911	1957	46	m
Bruno Giorgi	1905	1951	46	m
Alicia Penalba	1913	1961	48	f
Josefina Pla	1909	1957	48	f
Bruno Giorgi	1905	1953	48	m
Germaine Richier	1902	1951	49	f
Jorge de Orteiza	1908	1957	49	m
Felícia Leirner	1904	1955	51	f
Zélia Salgado	1904	1957	53	f
David Smith	1906	1959	53	m
Seymour Lipton	1903	1957	54	m
Alexander Calder	1898	1953	55	m
Henry Moore	1898	1953	55	m
Barbara Hepworth	1903	1959	56	f
Victor Brecheret	1894	1951	57	m
Marta Colvin	1907	1965	58	f
Maria Martins	1894	1953	59	f
Felícia Leirner	1904	1963	59	f
Maria Martins	1894	1955	61	f
Henri Laurens	1885	1953	68	m