

**Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em
espaços públicos no Brasil**

Pedro Augusto Vieira Santos

**Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em
espaços públicos no Brasil**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração:

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora:

Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl

São Paulo, 2015

Nome: SANTOS, Pedro Augusto Vieira

Título: Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Aos nossos,
da Paulista,
da Augusta,
da Bela Cintra e
da Cristiano Viana.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos anos, muitos se envolveram nesta pesquisa, e outros tantos foram envolvidos por ela. Agradeço a todos que falaram e aos que puderam escutar – profissionais, amigos e familiares; livros, obras e ruas.

Deixo registrado meus sinceros e carinhosos agradecimentos a Beatriz Kühn, Cristina Freire e Simone Scifoni, pela generosa atenção e acompanhamento; Carin Carrer, Carol Takeda, Claudia Afonso e Fabio Tozzi, pelas trocas inenarráveis; Ana Heloisa Santiago e Pedro Borges, por compartilharem seus saberes; e Luiz Vieira.

RESUMO

A preservação e o restauro de obras de arte de períodos recentes em espaços públicos conformam o tema da pesquisa, que tem como objetos as obras de Mary Vieira no Brasil localizadas em Belo Horizonte, Brasília, Poços de Caldas e São Paulo. (*Monovolume: liberdade em equilíbrio; Polivolume: ponto de encontro; Boate Azul e Polivolume: conexão-livre*, respectivamente). O restauro, como ato de cultura, deve ser calcado em reflexões teórico-conceituais que balizam intervenções técnico-operacionais, sempre guiadas pela própria obra a ser restaurada. A dissertação apresenta, pois, uma investigação da produção da artista, com especial atenção à sua contribuição para se pensar o espaço público; bem como uma revisão dos aportes teóricos disponíveis no campo da restauração, sobretudo no que diz respeito às novas problemáticas colocadas pelas produções moderna e contemporânea. Com o objetivo de registrar o estado atual de conservação das obras citadas e refletir sobre possíveis intervenções, a pesquisa busca evidenciar a existência de uma unidade metodológica, que pode conduzir trabalhos em obras de arte e arquitetura, antigas e recentes.

PALAVRAS-CHAVE

Preservação
Restauração
Obras de arte
Espaço público
Mary Vieira

ABSTRACT

The subject of the research is preservation and conservation of art from recent periods in public spaces with a focus on works by Mary Vieira in Brazil located in the cities of Belo Horizonte, Brasília, Poços de Caldas and São Paulo (*Monovolume: liberdade em equilíbrio; Polivolume: ponto de encontro; Boate Azul* and *Polivolume: conexão-livre*, respectively). Conservation as an act of culture, should be tackled through theoretical and conceptual reflections as well as technical and operational measures, always guided by the work to be restored. The dissertation therefore presents an investigation of the artist's production, with special attention to its contribution to a public space; and a review of the available theoretical contributions in the field of conservation, especially in regard to the new problems posed by modern and contemporary productions. In order to register the current condition of the mentioned works and wonder about possible interventions on them, this research seeks to demonstrate the existence of methodological unit, that may lead to further studies on works of art and architecture, either recent and old.

KEYWORDS

Preservation
Conservation
Work of Art
Public Space
Mary Vieira

Sumário

Resumo 11

Introdução 17

Capítulo I – **As obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil** 29

Mary Vieira em três tempos: a década de 1940, o projeto construtivo e hoje 39

Polivolume: ponto de encontro (Brasília, DF) 65

Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo (São Paulo, SP) 77

Monovolume: liberdade em equilíbrio (Belo Horizonte, MG) 89

Boate Azul – um capítulo à parte (Poços de Caldas, MG) 103

Capítulo 2 – **Bases teóricas para a restauração interpretadas para as obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil** 115

A Teoria da restauração e outras colaborações para a disciplina do restauro

Capítulo 3 – **Proposições para o restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil** 141

Patologias e conceitos pertinentes

Polivolume: ponto de encontro (Brasília, DF) 149

Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo (São Paulo, SP) 155

Monovolume: liberdade em equilíbrio (Belo Horizonte, MG) 171

Boate Azul – um capítulo à parte (Poços de Caldas, MG) 185

Considerações finais 193

Índice de Figuras 201

Anexo 207

Bibliografia 215

INTRODUÇÃO



1 Vista da exposição *Mary Vieira: o tempo do movimento*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) São Paulo, 2005.



2 *Boate Azul*, Palace Cassino. Poços de Caldas, MG. Foto de 2005.

Mary Vieira: o tempo do movimento [Fig. 1] é o ponto de partida desta pesquisa. Curada por Denise Mattar, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), de São Paulo e Rio de Janeiro, em 2005, a exposição aconteceu quatro anos após a morte de Mary Vieira e foi a primeira retrospectiva dedicada à artista no país. Instigado pela informação, constante na linha do tempo da mostra, de que Mary havia passado por Poços de Caldas, MG – cidade natal do pesquisador –, foi iniciado um processo de busca pelo que teria realizado a artista na cidade mineira. O primeiro resultado foi o projeto expográfico para a *Exposição de projetos e planos de Poços de Caldas*, e a ambientação da *Boate Azul* [Fig. 2], um dos salões do antigo cassino da estância hidromineral. Desses projetos, restam poucos registros na mídia. Do primeiro, pela efemeridade que lhe é inerente; do segundo, em razão da demolição levada à cabo em 2013 pela administração pública, que decidiu “restaurar” o espaço, reconstituindo o antigo teatro que ali havia na década de 1930.

Concomitantemente, outras obras de Mary Vieira localizadas em espaços públicos foram perquiridas e hoje delimitam o objeto desta dissertação: *Polivolume: ponto de encontro* (Brasília, DF) [Fig. 3]; *Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo*¹ (São Paulo, SP) [Fig. 4]; *Monovolume: liberdade em equilíbrio* (Belo Horizonte, MG) [Fig. 5]; e, ainda, a *Boate Azul*, a qual recebe tratamento distinto nesta pesquisa, em virtude de sua demolição.

1 Este trabalho dá continuidade à pesquisa realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) para obtenção do título de bacharel, em 2009, quando o *Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo* foi objeto de estudo, também sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl. A continuidade da pesquisa dentro da instituição reforça o vínculo que o tema possui com a arquitetura e com o urbanismo, com as reflexões sobre o desenho da cidade e seu uso, e a necessidade de se aprofundar o entendimento do arcabouço teórico até então investigado, no campo do restauro, e ampliá-lo.



3 Mary Vieira, *Polívolume: ponto de encontro*, 1970. Brasília, DF. Foto de 1970.



4 Mary Vieira. *Polívolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. São Paulo, SP. Foto da década de 1980.



5 Mary Vieira. *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, 1982. Belo Horizonte, MG. Foto da década de 1980.

O estudo biográfico – que revelou surpresas e pretende corrigir informações equivocadas constantes na literatura, como o local e a data de nascimento da artista – foi acompanhado por uma incursão no movimento construtivo no Brasil e suas repercussões nas artes, na arquitetura e no design, industrial e gráfico.² O deplorável estado de conservação de parte de suas obras e o iminente perigo de destruição de algumas delas levaram à disciplina do restauro, ainda na graduação, no intuito de criar bases para a defesa desse patrimônio.³

A memória afetiva, constituída aqui pela vivência de um determinado patrimônio (em especial, a *Boate Azul*), é uma possível e real perspectiva para a preservação. No entanto, a experiência sensível deve sempre ser respaldada pelo universo científico, caminho que consolidou a disciplina do restauro no último século, e pelo qual esta dissertação pretende se desenvolver nas próximas páginas.

A *Teoria da restauração*, de Cesare Brandi, respaldou os primeiros estudos realizados por este pesquisador no que se refere ao restauro das obras de Mary Vieira e continua a ser a base para as investigações desenvolvidas até o momento. A definição de restauro de Brandi como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”,⁴ organizou a estrutura da pesquisa e, por conseguinte, do texto. Assim, a dissertação divide-se em três capítulos: As obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil; Bases teóricas para a restauração interpretadas para as obras públicas de Mary Vieira; e Proposições para o restauro das obras públicas de Mary Vieira.

O primeiro capítulo trata do *reconhecimento* das obras de Mary Vieira, valendo-se da fortuna crítica existente, da análise direta das obras e, por fim, da criação de novas leituras sobre a produção da artista. Destacam-se aqui os autores citados por Aracy Amaral, em seu *Projeto construtivo brasileiro*

2 Agradeço ao Prof. Dr. Agnaldo Farias que me orientou nos primeiros estudos sobre a artista, de maneira sistemática, ainda que não estivesse a pesquisa oficialmente vinculada ao Departamento de História da FAU USP. Agradeço também à Malou von Muralt, pesquisadora com quem dividi dúvidas e achados sobre Mary Vieira ao longo dos anos, sobretudo, a partir de pesquisas de campo.

3 Agradeço também às professoras Dra. Beatriz Mugayar Kühl e Dra. Mônica Junqueira que acolheram prontamente as dúvidas levantadas sobre a questão da permanência/destruição da *Boate Azul* em Poços de Caldas, mesmo antes deste autor se enveredar pela seara do restauro.

4 BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 30.

na arte (como Mario Pedrosa e Ronaldo Brito), e por Denise Mattar, no catálogo da exposição *Mary Vieira: o tempo do movimento* (como João Cabral de Melo Neto, Alberto Sartoris e Clarival do Prado Valadares), entre outros críticos contemporâneos. O exercício de atualização crítica é necessário uma vez que o momento metodológico do restauro, do qual fala Brandi, é sempre o presente. Novas abordagens, propostas pela historiografia e pela crítica de arte, devem lançar luzes sobre a produção de Mary Vieira, e questões até então veladas em sua produção podem emergir, ainda mais no que diz respeito às obras de arte em espaços públicos. Para isso, contribuíram sobretudo autores como Rosalind E. Krauss e Arthur C. Danto. Esse exercício de atualização também visa esclarecer alguns pontos relativos à produção da artista, que raramente recebeu a devida atenção da crítica no Brasil. Deve-se ainda indicar a análise sob uma perspectiva contemporânea, desvinculada de limitações impostas por categorizações pré-estabelecidas na história da arte, ou pelas leituras hegemônicas já consolidadas, inserindo suas obras em um grupo de produção artística contemporânea (para além do significado cronológico da palavra). A categorização de obras de arte como modernas ou contemporâneas deve ser relativizada e contextualizada, para que não se criem equívocos.

É fundamental, para o campo da preservação, investigar as mudanças ocorridas desde o final do século XIX e, principalmente, a partir do início do século XX na produção artística, quando processos industriais e novos materiais são incorporados, quando o modo de utilização dessas matérias é alterado e, sobretudo, quando novas poéticas surgem, com a participação do público, a efemeridade ou a imaterialidade. Registra-se ademais que, no decurso da pesquisa, os estudos dedicados ao restauro de obras de períodos recentes forneceram subsídios para suas análises, e também para um apuramento quanto às questões técnicas e sobre materiais que envolvem a produção moderna e contemporânea. Faz-se um tributo a esses estudos que, embora não se constituam como crítica de arte, fornecem ferramentas e sensibilizam o olhar de qualquer observador, ao voltar-se para a execução das obras. Se a crítica formalista, a partir dos anos 1960 e 1970, torna-se ultrapassada para alguns leitores e grupos de obras, e a arte deixa de ser retiniana, não significa que uma análise formal e visual deva ser descartada. Finalmente, a aproximação com as referidas obras da artista abriu uma nova perspectiva para discutir a cidade e seus espaços públicos, os modos de ocupação e suas contradições.

O segundo capítulo aborda a validade da teoria brandiana e sua constante atualização e aplicação, buscando compreender em que campo se de-

envolve a disciplina do restauro e como dialoga com outras disciplinas. À *Teoria*, somam-se outros escritos, de teóricos e pesquisadores do campo, como Beatriz Mugayar Kühl, Giovanni Carbonara e Jukka Jokilehto, no que diz respeito à disciplina do restauro; e Cristina Freire e Ulpiano Bezerra de Meneses, no que concerne à arte, à cultura e ao patrimônio de maneira ampla. Destaca-se a ideia de que o restauro é ato de cultura, e que tem início não com as ações técnico-operacionais, mas com as reflexões teórico-conceituais, as quais deveriam embasar qualquer intervenção. Visa, também, a apresentação de uma unidade metodológica que pode ser aplicada a obras de arte e arquitetura, antigas ou de períodos recentes, sem alterações conceituais, mas com uma constante e responsável atualização dos procedimentos técnicos disponíveis, o que foi amplamente debatido por Antonio Rava, Heinz Althöfer, Mauro Papa e Simona Salvo.

Os problemas práticos – lacunas, adições, refazimentos, substituições, remoções, etc. – escapam de definições estanques e genéricas para serem compreendidos sempre em relação aos objetos de estudo, o que será feito no terceiro capítulo. A criação de fichas e descrições, a priori uma prática empírica-analítica, não pode frutificar no campo do restauro senão sob seu entendimento como ato de cultura e que, portanto, abarca questões e soluções plurais, muitas vezes dissonantes, o que não significa que sejam arbitrárias.⁵ De natureza histórico-crítica, própria das disciplinas humanas, o trabalho não exclui de seu escopo uma metodologia científica. Refletir sobre as contradições é tarefa das mais árduas, porém necessária, e a dificuldade está exatamente em trabalhar com possibilidades díspares sem desqualificá-las, mas buscando soluções coerentes e satisfatórias, ainda que sob determinado ponto de vista.

O terceiro capítulo problematiza, conceitualmente, os procedimentos para transmitir as obras em análise ao futuro. Resulta, pois, da associação entre o primeiro e o segundo capítulo. As patologias de cada uma das obras são apresentadas, bem como possíveis causas e proposições para futuras intervenções. O capítulo não se pretende um guia prático, mas possui caráter indicativo – sempre tendo em mente o estado atual em que se encontram as obras e os contextos em que estão inseridas. Também são apresentadas algumas questões referentes à documentação e às políticas públicas de preservação, uma vez que se tratam de patrimônios públicos, sejam tombados

⁵ KÜHL, Beatriz Mugayar. "Cesare brandi e a teoria da restauração" In: *Pós – revista da Pós-Graduação da FAU USP*, São Paulo, n° 21, junho de 2007, pp. 199 e 208.

ou não em alguma esfera. Nos casos em que existam projetos de intervenção em andamento, esses também são comentados no capítulo, buscando a formação de uma memória das reflexões sobre esses bens.

No primeiro e no terceiro capítulo, indica-se a subdivisão que trata da *Boate Azul* sempre como “capítulo à parte”, pelos motivos que seguem: a *Boate Azul* não é obra escultórica; não está instalada no espaço público (é um espaço público em si, dentro de uma edificação); data de um período isolado na produção de Mary Vieira (década de 1940); e, mais grave, foi completamente demolida em 2013, o que impede que este estudo sirva como suporte para futuras intervenções. É inserida na pesquisa com dois intuitos diferentes: alertar para a fragilidade em que se encontra uma grande parcela do patrimônio brasileiro, e documentar o processo que culminou em sua demolição. A inserção da *Boate Azul* no escopo da pesquisa também corrobora princípios da teoria brandiana, como o de ser o momento metodológico sempre o do presente. Pelas observações realizadas, a partir da *Teoria*, em diferentes momentos (ao longo dos últimos cinco anos, pelo menos), é possível identificar que as questões investigadas eram, a princípio, a permanência e a validade das adições e refazimentos que sofreu o espaço, especialmente em 1992. Em um curto espaço de tempo, as questões passam a ser outras, como a reconstrução do que havia ali em detrimento da ambientação criada por Mary Vieira; e que as proposições a serem apresentadas estariam sempre sujeitas a um determinado contexto. O percurso construído por qualquer resolução – criticável ou não – não deve ser descartado, pelo contrário, deve ser incorporado sempre nas pesquisas posteriores à sua realização a fim de subsidiar novas e oportunas soluções.

Refletir sobre a preservação e o restauro de obras de arte em espaços públicos exige, necessariamente, considerar “a cidade e seu imaginário”,⁶ suas contradições e esferas de poder.⁷ É de se pensar não apenas o papel que cumpre uma obra de arte no espaço público, mas o papel que a cidade, o espaço público, cumpre na educação do olhar. A cidade contemporânea, com suas vias, grades e regras, “disciplina os hábitos”.⁸ Disciplinar os hábitos, nesse

6 FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 108.

7 PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana; São Paulo: região central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

8 Anotação a partir de fala de Vera Pallamin na banca do Trabalho Final de Graduação de Ana Marina Costa em 3 de julho de 2014, ao discorrer sobre a cidade que disciplina os hábitos (Cf. também FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987).

caso, significa primeiramente excluir possibilidades do acaso, do aleatório, do desconhecido. O hábito dá-se pela frequência e repetição, mas não exclui, à priori, alguma poesia. Poder-se-ia imaginar o hábito de olhar a cidade e descobrir nela, a cada dia, novas possibilidades. Mas o hábito se resume, hoje, ao contrário: a disciplina que a cidade impõe ao cidadão, em muitos casos, acaba por empobrecer essas possibilidades. Não se pode descobrir, olhar, experimentar, pois o hábito se resume, muitas vezes, à travessia casa-trabalho, limitada por grades, vias e insegurança. “O lugar de permanência da cidade é alterado por uma zona de passagem que caracteriza o urbano.”⁹

Assim, esta dissertação tem como objetivo central registrar e problematizar o estado atual de conservação das obras citadas e refletir sobre as diversas possibilidades de intervenção em cada uma delas, com especial atenção ao papel que possuem na constituição e em defesa do espaço público, levando em conta uma unidade metodológica que possa ser aplicada a obras de arte e arquitetura, antigas e de períodos recentes.

⁹ FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, p. 56.

CAPÍTULO I
**AS OBRAS DE MARY VIEIRA
EM ESPAÇOS PÚBLICOS
NO BRASIL**

Esta pesquisa debruçasse-se, especificamente, sobre quatro obras de Mary Vieira no Brasil, localizadas em espaços públicos. Exatamente por apresentarem características diversas, no que diz respeito à datação, à localização, à escala, à forma e à materialidade, formam um conjunto a partir do qual se pode discutir quase toda sua produção. Também possibilita que outras obras da artista sejam recuperadas no intuito de aprofundar a leitura de cada uma delas. Este exercício de análise das obras será ainda alimentado por contribuições críticas à obra de Mary Vieira, valendo-se de escritos produzidos sobre sua produção e contexto em que se insere, e de outras obras e literatura que lhe são relacionadas indiretamente, sobretudo a historiografia pertinente ao movimento construtivo.

Para além de um inventário, elaboram-se análises que levam em conta, a partir das obras, seus contextos históricos, culturais e urbanos, do momento da construção de cada uma delas até a atualidade. Essas apreciações serão individualizadas para cada objeto de estudo, no intuito de obter melhor organização do texto; mas deverão contaminar-se, resultando, algumas vezes, na repetição de constatações e dados. Precedendo tais exames, uma introdução geral à produção de Mary Vieira é necessária, retomando e atualizando um cenário do qual é fruto e no qual atuou.

Aracy Amaral, na apresentação do catálogo [Fig. 6] da exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte*,¹⁰ fala do “caráter revisivo” e do “enfoque de revisão crítica” que a publicação possui em contraponto à apresentação “à plat” dos artistas. Um esmerado trabalho que reúne documentos, textos de época e textos contemporâneos ao livro, para além das biografias e textos críticos dos artistas em questão. Passados mais de 35 anos, os textos contemporâneos, chamados de “textos de hoje”, ainda que válidos, necessitam ser revistos, e a crítica, mais uma vez, atualizada.

Uma introdução à produção de Mary Vieira passa, pois, pela recuperação desses textos e dados e de outros posteriores, a fim de deflagrar e registrar relações das mais óbvias às mais inusitadas, além de atualizar a bibliografia sobre o assunto, em voga nas últimas décadas.¹¹ Isso deverá garantir maior



6 Capa do catálogo *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962), concebida por Amilcar de Castro.

¹⁰ AMARAL, Aracy A. (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962). Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 9. Em 2015, a Pinacoteca do Estado de São Paulo produziu edição fac-similar da publicação, então esgotada.

¹¹ A produção artística brasileira do período construtivo ganhou grande visibilidade, no país e também no exterior, principalmente a partir das pesquisas sobre as contribuições de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Esse período também é tido, hoje, como base para a produção artística contemporânea, sendo diversos os artistas que desenvolvem seus traba-



7 Auguste Rodin. *La Porte de l'Enfer* [Porta do Inferno], 1880-1917.

inteligibilidade, na sequência, às análises críticas de cada obra. As perguntas que dispararam as reflexões neste trabalho são: a qual movimento Mary Vieira filia-se ou com quais se relaciona, concreto, neoconcreto? Sua obra é considerada moderna ou contemporânea? Antes, porém, é preciso questionar a pertinência dessas indagações neste estudo e inclusive para a historiografia da arte brasileira, uma vez que algumas respostas podem restringir ao invés de contribuir para novas leituras. Além disso, deve-se ter consciência de que lugar e em que tempo estamos emitindo perguntas e possíveis respostas, que é o presente e, portanto, contemporâneo. O surgimento e a consolidação desses movimentos no Brasil difere do panorama internacional¹², e mais, contribui de forma plural para a criação e recepção das obras da artista. Sendo assim, vale rever alguns caminhos desenhados pela arte brasileira no período de 1940 até a atualidade, passando pelas décadas de 1950 e 1960, quando o projeto construtivo brasileiro se instala (grupos concretos) e desdobra-se (grupo neoconcreto).

Além do fundamental embate direto com a produção artística, é necessário cercar-se de um arcabouço crítico atualizado, abrindo brechas para que novas questões impostas pelo próprio objeto sejam debatidas de maneira satisfatória. No caso de obras em espaços públicos, não musealizadas, tais questões são ainda mais enérgicas, uma vez que não se encontram imunes (como acontece na maioria dos museus)¹³ a fatores que extrapolam o próprio campo da crítica artística, mas que envolvem questões de urbanização, uso e ocupação, traçado viário, paisagem, acessos, fluxo de pedestres, entre outros. Esse exercício de atualização dá-se, nesta pesquisa, a partir da leitura dos textos de Artur C. Danto e Rosalind E. Krauss.

lhos com olhar atento a essa produção. Exemplos recentes dessa retomada passam pelas exposições (entre outras): *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, 1948-1988, 2014, MoMA, Nova York, curadoria de Luis Pérez-Oramas; *Amor e ódio a Lygia Clark / Love and Hate to Lygia Clark*, 2014, Zacheta, Varsóvia, curadoria de Magda Kardasz; *Vontade Construtiva na Coleção Fadel*, MAR RJ e MAM SP, 2014, curadoria de Paulo Herkenhoff; *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*, 2014, Estação Pinacoteca, curadoria de Regina Teixeira de Barros; *Concrete Parallels/ Concretos Paralelos*, 2012, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo; 31º Panorama de Arte Brasileiro – *Mamõyguara opá mamõ pupé*, 2011, MAM SP, curadoria de Adriano Pedrosa; *After Utopia: a View on Brazilian Contemporary Art*, 2010, Centro per l'Arte Contemporanea Museo Pecci di Prato, curadoria de Atto Ardessi e Ginevra Bria; *Dimensions of Constructive Art in Brazil*, 2007, MFA, Houston, Estados Unidos.

12 Cf. RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

13 Tal imunidade não é colocada aqui de maneira pejorativa: entende-se que o trabalho da pesquisa curatorial é exatamente retirar as obras desse campo de imunidade, enquanto isoladas no acervo, para que possam abrir novas discussões quando expostas e recontextualizadas, sendo o museu um campo bastante fértil para isso.

A autora americana é reconhecida pela contribuição nos estudos sobre a produção artística moderna e contemporânea, principalmente a partir dos textos contidos em *Caminhos da escultura moderna* e “Escultura no campo expandido”.¹⁴ Ainda que seus estudos partam de uma matriz greenberguiana, Krauss chama atenção para as limitações da crítica formalista e busca fontes externas às obras para suas próprias análises. Isso resulta em novas leituras sobre produções bastante heterogêneas – como *La Porte de l’Enfer* [Porta do Inferno] (1880-1917), de Auguste Rodin [Fig. 7], ou algumas obras construtivistas, como as de Max Bill, Naum Gabo e Vladimir Tatlin [Figs. 8, 9 e 10].

Ao comentar a insuficiência da crítica modernista para criar leituras satisfatórias para a produção escultórica e a sua restrição ao próprio meio, já que “a escultura deveria tratar das exigências da realização da escultura”, Krauss contrapõe essa ideia à produção contemporânea: “Como quase toda a escultura contemporânea trata dos problemas da própria escultura, essa noção já não parece servir para distinguir grande coisa; além disso, ela não mostra o óbvio: que algumas esculturas vão além disso.”¹⁵ É esse “além” que a crítica atual deve se esforçar em desvelar, olhando atentamente não apenas para a nova produção, mas para todas as obras até hoje encapsuladas pela crítica formalista.

É com base nas pesquisas levadas a cabo por Danto que se pode tomar um distanciamento considerável das narrativas estabelecidas acerca da produção de Mary Vieira. Em seu livro *Após o fim da arte*, o autor esclarece a cisão entre o que chama de “narrativa modernista”, claramente aquela consolidada por Clement Greenberg, e as novas narrativas, em construção ou ainda por serem construídas, a partir da produção artística dos anos 1960 em diante. O autor anuncia o fim da narrativa da história da arte (e não o fim da arte),¹⁶ tal como a conhecemos até a década de 1960 e 1970, pela impossibilidade de reconhecer os novos atributos da arte contemporânea, ou pós-moderna, produzida desde então. A pluralidade das manifestações que

14 *Caminhos da Escultura Moderna* foi originalmente publicado em 1977 e traduzido e publicado no Brasil em 1998, pela Martins Fontes e “Escultura no campo expandido” foi publicado originalmente em 1979, traduzido e publicado no Brasil na revista *Gávea*, em 1984. Ver KRAUSS, Rosalind E. “A escultura no campo ampliado”. In: *Gávea* n° 1, Rio de Janeiro, 1984; e KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

15 KRAUSS, Rosalind E. apud FERREIRA, Glória e MELLO, Cecilia. “Uma visão do modernismo”. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 171.

16 DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 5.



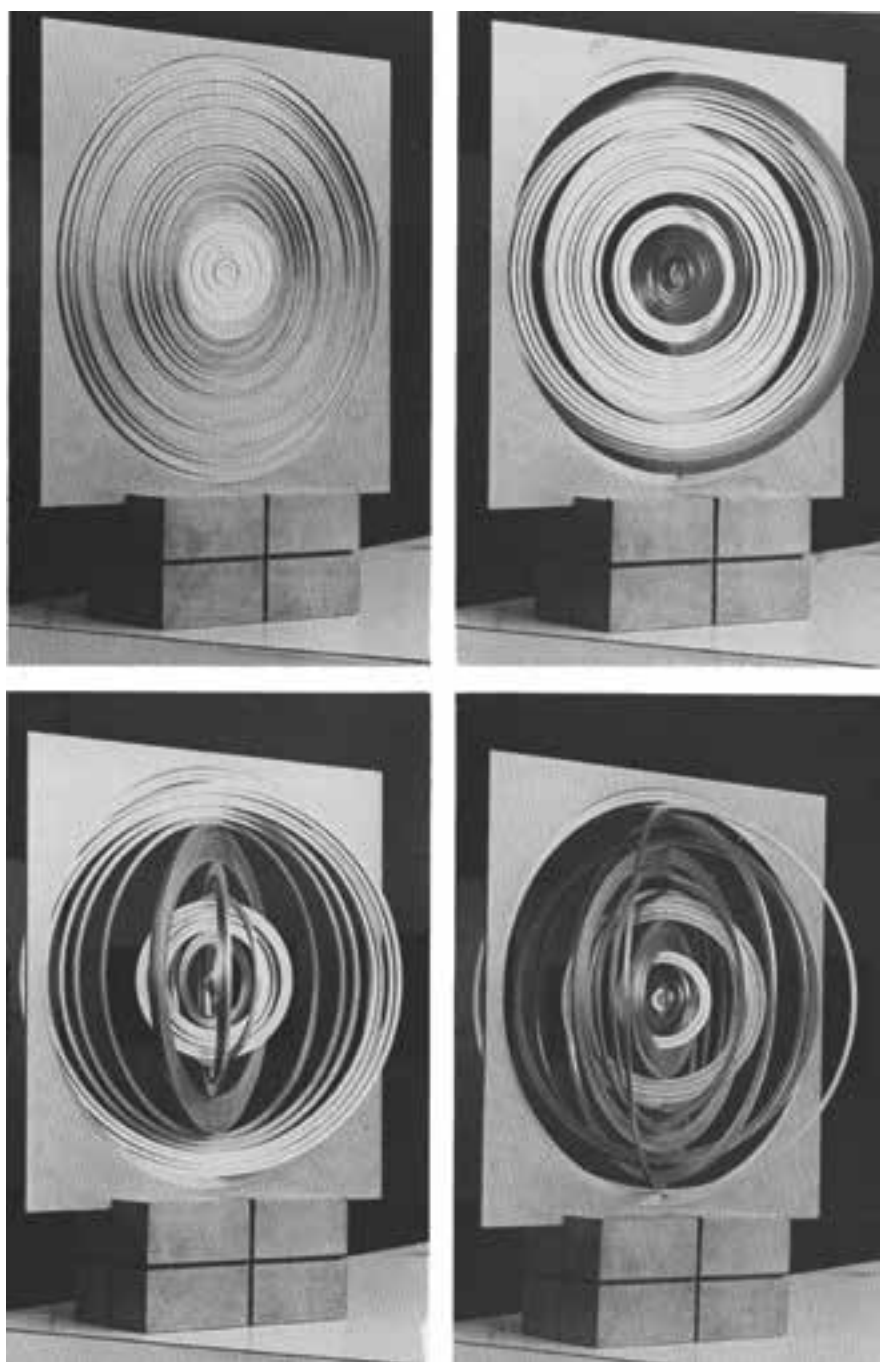
8 Max Bill. *Endless Ribbon from a Ring I* [Anel sem fim I], 1947-1949, executada em 1960.



9 Naum Gabo. *Column* [Coluna], 1923 [reconstruída em 1937].



10 Vladimir Tatlin. *Monument to the Third International* [Monumento à Terceira Internacional], 1919-1920.



11 Mary Vieira. *Polivolume: disco plástico*, 1953/1962 (protótipo para produção serial).

Aqui, a base está no sentido longitudinal da lâmina metálica. Notar, na Fig. 47, página 51, outra possibilidade de configuração para a base, colocada no sentido transversal.

surgiam naquele momento, de acordo com o autor, impediram que se estabelecesse um direcionamento narrativo, uma vez que essa diversidade não permite fixar critérios (como os existentes na narrativa modernista) para o reconhecimento da produção artística.¹⁷

Essa constatação de Danto é retomada aqui no intuito de somar, e não de excluir, possibilidades de análise de obras de arte que, muitas vezes, apresentam características ou contribuições que não podem ser analisadas somente a partir da narrativa modernista. A abertura para novas narrativas tem repercussões diretas no que diz respeito à musealização das obras de arte, uma vez que os tradicionais departamentos de um museu passam a ser insuficientes (ou incapazes) de receber, decodificar e, conseqüentemente, exibir muito da produção artística contemporânea. Paulatinamente, as pesquisas desenvolvidas dentro dos museus indicam uma maior flexibilização desses departamentos e, inclusive, uma interação entre eles e demais componentes, como a biblioteca e o arquivo.¹⁸ Na perspectiva do restauro, essa interação é de suma importância, pois traz o dado documental para mais próximo da obra, não apenas como dado oficial, mas como componente constitutivo e interpretativo.

No caso da produção em comento, essas novas possibilidades narrativas, somadas à interpretação documental e à observação das fontes primárias, são essenciais para uma satisfatória análise crítica das obras. Assim, passa-se a discutir a possibilidade de atualizar a historiografia acerca de Mary Vieira. O reconhecimento público de sua produção, ao longo dos anos, só será possível por meio da renovação dos escritos que lhe são dedicados, o que contribuirá, certamente, para preservação de seu legado.

O citado trabalho de Aracy Amaral coloca Mary Vieira [Fig. 11], ao lado de Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa [Figs. 12, 13 e 14], na linha de frente do construtivismo no país. A escolha é acertada pois, ao retirá-la dos conjuntos que habitualmente conformam as vertentes concreta ou neooncetra, dá margem para que leituras menos engessadas sejam feitas sobre sua obra e faz jus à realidade: Mary Vieira não participou, efetivamente,

17 Idem, p. 15.

18 Para uma discussão mais aprofundada do tema, ver CHERIX, Cristophe. "Breaking down categories: Print Rooms, Drawing Departments and the Museum" In: ALTSHULE, Bruce (ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005. pp 55-64.



12 Abraham Palatnik. *Cinecromático*.



13 Ivan Serpa. *Formas*, 1951.



14 Almir Mavignier. *Cartaz em Ulm*, 1963.



Em sentido horário:

15 Mary Vieira. Cartaz para a exposição *Brasilien baut*, 1954.

16 Mary Vieira. Cartaz para a exposição *Brasilien baut brasilía*, 1957.

17 Capa do catálogo da participação brasileira na *xxxv Biennale di Venezia*, 1970.

18 Mary Vieira. Selo comemorativo do v Centenário do Brasil

desses grupos no Brasil, talvez por ter deixado o país já em 1951.¹⁹ O fato não impede a referência de suas obras nos estudos sobre o assunto. Afinal, não foi apenas pioneira em suas pesquisas como também manteve um diálogo constante com a cena artística brasileira,²⁰ o que pode ser visto desde a sua participação e premiação na II Bienal de São Paulo, em 1953; o envolvimento com as exposições *Brasilien Baut* [Brasil constrói] [Fig. 15] e *Brasilien Baut Brasilia* [Brasil constrói Brasília] [Fig. 16], na década de 1950; a participação na *Biennale di Venezia* [Bienal de Veneza] de 1970, representando o Brasil [Fig. 17]; até a instalação de suas obras em espaços públicos no país, nas décadas de 1970 e 1980; e, finalmente, seu envolvimento nas comemorações do 5º centenário do Brasil, na década de 1990 [Fig. 18].

Entender essa situação, de presença e ausência simultâneas, requer investigar dois pontos distintos: o período de formação e produção precoce de Mary Vieira, na década de 1940; e a formação e a produção do projeto construtivo brasileiro em linhas gerais. A tarefa é tirar partido da crítica existente para auxiliar na compreensão de sua produção, seja no Brasil, seja no exterior. Sendo assim, o presente texto subdivide-se entre os dois referidos períodos e o presente. No primeiro caso, evidencia-se o pioneirismo de Mary Vieira e suas relações com a produção modernista brasileira; a partir do segundo ponto, deflagram-se as relações que estabelece com uma vanguarda internacional e com os preceitos construtivistas de produção total (bem como fizeram os grupos brasileiros), através de suas incursões no campo artístico, paisagístico e do design. Finalmente, observando o panorama atual, é possível inferir como seu legado é reconhecido hoje no país.

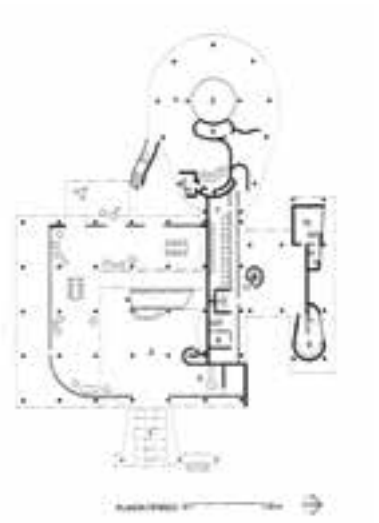
19 Mary Vieira, em seus depoimentos, recusa qualquer categorização e não reivindica, em nenhum momento, a participação nos grupos, como o Ruptura (São Paulo, 1952) ou Frente (Rio de Janeiro, 1954), ou o Neoconcreto (Rio de Janeiro, 1959).

20 Os eventos citados na sequência serão analisados ou referidos com maiores detalhes em outros momentos da dissertação.

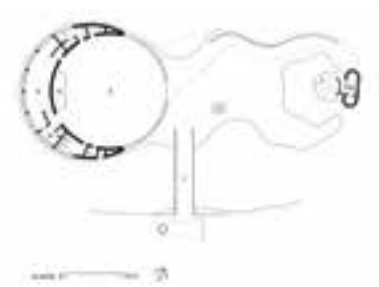
19 Ministério da Educação e Saúde (MES) no ano de sua inauguração, 1936-1945.



20 Oscar Niemeyer. Cassino da Pampulha, 1940-1944.



21 Oscar Niemeyer. Casa de Baile, Pampulha,, 1940-1944.



Mary Vieira em três tempos: a década de 1940, o projeto construtivo e hoje

A DÉCADA DE 1940: MINAS GERAIS

Se a literatura especializada marca as décadas de 1950 e 1960 como paradigmáticas para a produção artística contemporânea brasileira, é pela década de 1940 que devemos começar a esboçar esse cenário. É dessa forma que Roberto Pontual, em sua antológica obra *Entre dois séculos*,²¹ desenvolve o assunto. Fora do eixo Rio-São Paulo, é em Belo Horizonte que se constitui um programa realmente vanguardista para as artes, pós Semana de 1922, instaurado pelo então governador do estado Juscelino Kubitschek. Não se trata de indicar fatos isolados (como o seria a construção do Palácio Gustavo Capanema – Ministério da Educação e Saúde²² [Fig. 19] – no Rio de Janeiro, ou outros pioneirismos da arquitetura em São Paulo, com Gregory Warchavichk), mas de enaltecer um conjunto de ações que tornam possíveis seus desdobramentos.

Em 1940, tem início o processo de urbanização da Pampulha e a construção dos edifícios projetados por Oscar Niemeyer [Figs. 20 e 21]. Como no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, só que em uma escala urbana, o conjunto da Pampulha promoveu a integração das artes em torno da arquitetura colaborando arquitetos, paisagistas, pintores e escultores. Em Belo Horizonte, em 1944, é instalada a Escola de Belas Artes [Fig. 22], com um programa de ensino bastante inovador para a época, dirigida por Alberto da Veiga Guignard, criando condições de formação continuada. Mary Vieira afirma: “se a pintura de Guignard não pode ser definida em si mesma ‘revolucionária’, o personagem Guignard foi revolucionário, como comportamento humano, como liberdade total dos propósitos e dos gestos, e como método de ensino.”²³ No mesmo ano, é realizada a 1ª Exposição de



22 Mary Vieira, na parte superior, com Alberto da Veiga Guignard.

21 PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

22 Ministério da Educação e Saúde (MES), é o órgão para o qual o Palácio Gustavo Capanema foi originalmente construído. É muitas vezes designado como Ministério da Educação e Cultura, denominação com a distinção entre os ministérios da Educação e da Saúde.

23 Entrevista concedida por Mary Vieira a Ivone Luzia Vieira, em 27 de julho de 1982. Arquivo do autor, também disponível no arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Arte Moderna de Belo Horizonte, a “primeira exposição coletiva realmente moderna”²⁴ no país, tornando pública, ou pelo menos almejando chegar à sociedade, a produção então contemporânea.

É nesse ambiente que circula Mary Vieira na década de 1940 e no qual há o seu contato com intelectuais e artistas da época: Antônio Joaquim de Almeida, Bernardino Franz de Lima, Emílio Moura, Fernando Sabino, Helio Pellegrino, Jacques do Prado Brandão, J. Guimarães Menegale, José Israel Vargas, Lúcia Machado, Murilo Mendes, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Paula Lima, Paulo Mendes Campos, Silvio de Vasconcellos, e Wilson de Figueiredo.²⁵ Mary Vieira ingressa já na primeira turma da Escola de Belas Artes, em 1944, e no mesmo ano participa da citada exposição de arte moderna; em 1947 recebe o prêmio de escultura no 1 Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte. Nesse período, realiza suas primeiras investigações cinéticas, como a obra *Formas eletrorotatorias, espirálicas, à perfuração virtual* (1948) [Figs. 23 e 24] exposta em Araxá, MG, ou os multivolumes que desenvolveu e expôs no interior do estado.²⁶ Também realiza projeto de ambientação e expografia – respectivamente, a *Boate Azul* e a *Exposição de projetos e planos de Poços de Caldas*, em Poços de Caldas, MG – claramente influenciada pela estética modernista de Belo Horizonte.²⁷ Mary provavelmente circulava entre uma elite não apenas intelectual mas detentora dos meios de produção à época, tendo acesso, senão às próprias fábricas e metalúrgicas, a seus técnicos e cientistas, podendo, assim, desenvolver conhecimentos bastante específicos que viria a empregar em suas obras.

Citar tais realizações, no caso de Mary Vieira, abre possibilidades para compreender sua formação e atuação anterior à aclamada exposição retrospectiva de Max Bill, em 1951, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), ou mesmo à 1 Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, indicadas como os disparadores da pesquisa construtiva no Brasil, junto às conferências de Romero Brest e Tomás Maldonado.²⁸ Denota-se, pois, que as pesquisas no

24 PONTUAL, Roberto. *Op. cit.*, p. 138.

25 Mary Vieira cita os referidos nomes na entrevista concedida a Ivone Luzia Vieira, em 27 de julho de 1982. Arquivo no autor, também disponível no arquivo do MAC USP.

26 Os dados são citados no ensaio biográfico elaborado por Paschoal Carlos Magno entre 1960 e 1978 (assim datado). Arquivo do autor, também disponível no arquivo do MAC USP e em diversas citações biográficas da artista.

27 Cf. transcrição da matéria sobre a citada exposição nas páginas 109-111.

28 Aracy Amaral pontua esses fatos. Ver AMARAL, Aracy A. (org). *Op. cit.*, pp. 9-27.

campo da abstração geométrica já haviam sido iniciadas pela artista antes mesmo da influência de Bill no Brasil [Fig. 25].

Registrado esse cenário, parte-se para a investigação do que foi o projeto construtivo brasileiro na arte e as relações que Mary Vieira com ele manteve.



23 e 24 Mary Vieira. *Formas eletro-rotatórias, espirálicas, à perfuração virtual*, 1948.



25 Max Bill. *Unidade tripartida*, 1948-1949.

MARY VIEIRA E O PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO

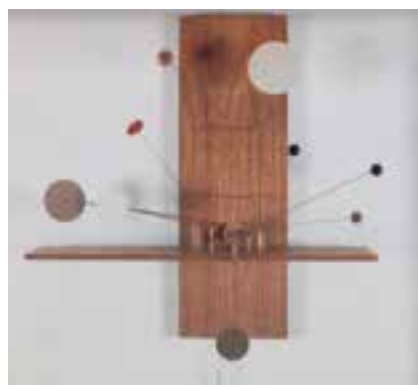
Como já exposto, falar da relação que Mary Vieira estabeleceu com o projeto construtivo brasileiro não significa inscrevê-la em determinado grupo ou movimento, mas valer-se de um contexto próximo para que se possa expandir as leituras sobre sua obra. Nos escritos dedicados ao tema²⁹, a criação do MASP (1947), do MAM RJ e do MAM SP (1948); a criação dos grupos Ruptura (1952), em São Paulo; Frente (1952), e o manifesto Neoconcreto (1959), no Rio de Janeiro; e as exposições, as palestras e os cursos organizados no período, balizam toda a discussão.

O projeto construtivo na arte brasileira passa pela adesão a princípios racionais, disseminados por iniciativas formais e informais de educação. Tem-se, assim, o acesso a diversos manifestos³⁰ e programas educativos, como aqueles da Bauhaus, na Alemanha, e de Ulm, na Suíça, que reverberaram no Brasil com a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP (1950), e da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro (1963). A difusão dessas ideias também foi facilitada pelas atividades de críticos no país e a relação próxima que mantinham com os jovens artistas, como Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Max Bense, Max Bill e Romero Brest, entre muitos outros. A imprensa era outro meio privilegiado para a disseminação desse ideário, como as revistas *Noigandres*, *Invenção*, *Módulo* e os jornais *Correio da Manhã*, *Folha da Manhã* e *Jornal do Brasil*. As exposições em torno do abstracionismo geométrico e da arte concreta/ neo-concreta marcaram, também, de maneira indelével, os caminhos a serem trilhados pelos artistas no Brasil – sendo a exposição de Max Bill, no MASP, em 1951, de grande impacto para esse cenário.

A *arte total*, ou a *síntese das artes* – o relacionamento entre a arquitetura, o design gráfico e o industrial, o paisagismo e as artes – é marcada, pois, pela racionalização dos meios de produção e pela racionalidade formal em seus

²⁹ A bibliografia sobre o assunto é vasta. No que tange às questões aqui abordadas, ver AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977; PINACOTECA. *Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014; MILLIET, Maria Alice. "As abstrações". In: *Bienal Brasil século xx*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994 e demais livros citados na sequência.

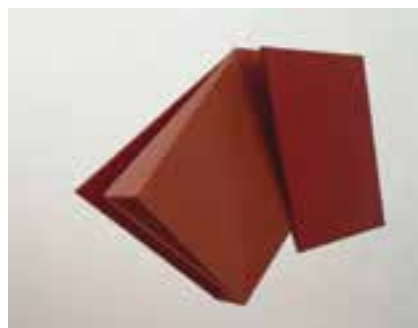
³⁰ Os principais manifestos estão reunidos em AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, 1977. À época, a disseminação desses manifestos dava-se de maneira menos massiva, pelas restrições tecnológicas e também pela língua. Ainda assim, circulavam tanto pela correspondência entre artistas e curadores, quanto por publicações especializadas.



26 Abraham Palatnik. *Objeto cinético*, 1986.



27 Lygia Clark. *Relógio de sol*, 1960.



28 Helio Oiticica. *Relevo espacial (vermelho)*
REL 036, 1959.



29 Franz Weissmann. *Ponte*, 1958.

projetos. Para além de questões estritamente estéticas e processuais, o projeto construtivo no Brasil dialoga diretamente com a política do país. Seus críticos, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Ronaldo Brito, por exemplo, não abriram mão dessa discussão.³¹

Nesse contexto, Mary Vieira possui pontos de aproximação e distanciamento, físicos e ideológicos. Ainda que tenha sido influenciada pelos fatos expostos acima, por ter deixado o Brasil no início da década de 1950, distanciou-se de seus interlocutores e também de um cenário cultural (incluindo aí a política) que poderia ter dado outros rumos à sua produção artística. Ronaldo Brito afirma: “O concretismo seria a fase dogmática, e o neoconcretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local.”³² Mary Vieira foi precursora, mas não acompanhou a implantação do concretismo no Brasil, tampouco teve que se adaptar à situação local, brasileira. No entanto, a relação de Mary Vieira com o Brasil não foi tão restrita quanto se pensa. Participou da II (1953) e da III (1955) edição da Bienal de São Paulo; da exposição *Brasilien Baut Brasília* (1957); do VII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1959); juntou-se a outros 19 brasileiros na exposição *Konkret Kunst*, em Zurique (1960); representou o Brasil com Roberto Burle Max na xxxv Bienal de Veneza (1969) e com Waldemar Cordeiro na *Nüremberg Konstruktive Kunst Biennale* (1969); figurou como pioneira na antológica exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1977) e recebeu prêmio aquisição por sua participação no Panorama da Arte do MAM SP (1978). Além de ter acompanhado a instalação de suas obras no Brasil, das quais se destacam as estudadas nesta dissertação (em 1970, 1979 e 1982).³³

Mapeando os artistas envolvidos nas citadas exposições, é possível encontrar pontos comuns nas pesquisas desenvolvidas por Vieira, como o cinetismo (Palatnik e Lygia Clark); o espaço (Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Waldemar Cordeiro); o design (Almir Mavignier, Alexandre Wollner); o corpo (Clark, Oiticica) e, claro, a abstração geométrica (em todos eles) [Figs. 26 a 35].

31 Cf. PEDROSA, Mario. “A obra de arte-cidade” e “À espera da hora plástica”. In: *Acadêmicos e Modernos: textos reunidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 405-406; 423-427.

32 AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, 1977, p. 304.

33 Não se trata de um levantamento de todas as exposições de que tenha participado a artista. Foram selecionadas exposições que colaboram para a inclusão de Mary Vieira em um cenário de “arte brasileira”, dos anos 1950 até os anos 1970, período de maior relevância para a arte concreta/ neo-concreta no país.



30 Amílcar de Castro. *Estrela*, 1948.



31 Waldemar Cordeiro. *Jardim*, 1948.



32 Almir Mavignier. *Cartaz Brasília Burle Marx*, 1958.

33 Alexandre Wollner. *Cartaz III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1955.



34 Lygia Clark. Cartaz *Diálogo de mãos*, 1966.



35 Helio Oiticica. *Parangolé #4 capa 1*, 1964.

São pesquisas que possuem desdobramentos diversos, mas que partem de questões comuns: a utilização de processos industriais e autônomos; o rompimento da superfície bidimensional e seus desdobramentos no espaço tridimensional; o tratamento estético da informação; a relação física direta entre o corpo do indivíduo e a obra; e a investigação da forma (*Gestalt*).³⁴

Entretanto, é o distanciamento da crítica que parece apartar Mary Vieira de seus pares no Brasil. Lembrada sempre pelo seu pioneirismo, à época, não foi alvo de análises minuciosas ou que dessem conta dos desdobramentos de sua pesquisa. Mario Pedrosa escreve: “Vieira é agora uma artista independente, e na linha do plasticismo concreto, a que para honra sua se mostrou fiel, apresenta uma série de peças, onde a perfeição técnica construtiva denota a alta qualidade de acabamento e execução da indústria suíça.”³⁵ Essa fidelidade apontada, que pode sugerir uma estagnação em suas pesquisas, gera leituras limitadas e obscurece sua contribuição.³⁶ Não se trata de defender sua inclusão no ambiente artístico brasileiro, mas de questionar essas possíveis limitações. Por exemplo, por que um crítico como Guy Brett,³⁷ interessado em diversas vertentes da arte no Brasil, não se debruçou sobre sua obra? Nesse sentido, parece mesmo que a obra de Mary Vieira, pela vi-

34 A *Gestalt* (forma) é tomada aqui quase como sinônimo para a *investigação* da forma, uma vez que é base das pesquisas concretistas, sendo sumariamente incorporada pelos concretos e sendo retrabalhada pelos neo-concretos. Sobre o tema, ver a tese apresentada por Mario Pedrosa, que iria influenciar toda a produção artística do projeto construtivo brasileiro: “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. In: PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996; e MOURA, Flavio. “Mário Pedrosa e o neoconcretismo – a centralidade de um projeto crítico”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 99, jul 2014, pp. 137-157.

35 PEDROSA, Mario. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro”. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 363.

36 Uma leitura cuidadosa da obra de Pedrosa mostra que não fazia esse juízo limitador, pelo contrário, apreciava em diversos artistas – como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Aluísio Carvão ou Mira Schendel – a coerência de suas pesquisas e o fato de não as abandonarem por modismos circunstanciais. Sobre esses exemplos, ver PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, pp. 241-242; 325-326 e 345.

37 Guy Brett foi um dos responsáveis pela internacionalização da arte brasileira ainda na década de 1960, difundindo a produção de Sergio Camargo, Lygia Clark, Helio Oiticica e Mira Schendel na Europa. Ver BRETT, Guy. *Kinetic art – The Language of Movement*. Londres: Studio Vista; Nova York: Reinhold Book Corporation, 1968. O autor continuou suas pesquisas sobre a arte brasileira, incluindo em seu radar outros artistas, como Cildo Meireles, Jac Leirner, Tunga e Waltercio Caldas. Ver BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. Recentemente, curou a exposição que deu origem ao catálogo PINACOTECA. *Aberto e fechado: caixa e livro na arte brasileira*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

são de seus críticos, não logrou muitos diálogos com a arte brasileira, mas encontrou terreno seguro no ambiente europeu.³⁸

Em 1952/53, já na Europa, Mary Vieira realiza um trabalho que é bastante representativo de sua obra, ainda que se trate de uma gravura: são as séries em homenagem ao aniversário de Max Bill: *Zeiten einer zeichnung* [*Tempos de um desenho*] (1952-53) [Fig. 37]. Trata-se de duas séries, cada uma com nove placas; uma composta por retas e outra por curvas, que vão se movimentando na superfície, a cada 45°, até que se conectem. Essa obra é aqui referida pela conotação que possui com o universo mais amplo do projeto construtivo, de racionalização e *arte total*. De modo geral, a racionalidade em sua obra pode ser vista em sua forma, e também em seus processos – o que inclui o projeto (como na arquitetura) e a produção (como na indústria).³⁹

Valendo-se de dois elementos básicos, o círculo e o quadrado,⁴⁰ Mary Vieira desconstrói essas formas para depois reorganizá-las.⁴¹ Ainda que essa reorganização siga um padrão geométrico, trabalha com *tensões, contorções e ritmos*.

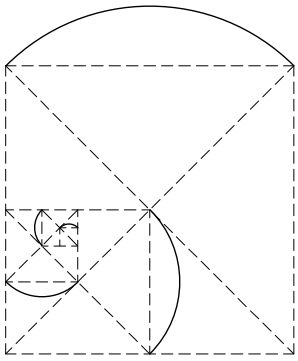
38 Para as relações que Mary Vieira estabelece dentre do sistema das artes na Europa ver MATTAR, Denise. *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo e Rio de Janeiro: CCBB, 2005, especialmente o texto “Sou Maria’ – uma biografia comentada”, pp. 20-35; e a “Cronologia”, pp. 133-137. Exemplo significativo é a participação de Mary Vieira na última exposição do grupo Allianz, ainda em 1954, recém-chegada na Europa.

39 No que diz respeito ao restauro, tema do terceiro capítulo, vale as seguintes observações: “Si iniziò abbandonando le regole dell'accademia e le materie tradizionali dell'arte, per contendere poi i materiali all'industria, imitandone talvolta persino i modi ed i ritmi della produzione.” ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea”*. Prato, 4-5 Novembre 1994. Fiesole: Nardini Editore, 1994, p. 13.

“La produzione industriale condiziona così la produzione artistica e si ha l'affermazione delle arti le nuove risorse, la nozione di opera si estende, si amplia. Un certo parallelismo tra evoluzione meccanica ed evoluzione estetica è inevitabile.” MAZZONI, Tiziana. “All'origine del problema conservativo dell'arte contemporanea, la pittura del XIX secolo. Materiali, tecniche, alterazioni.” In: ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Op. cit.* p. 17.

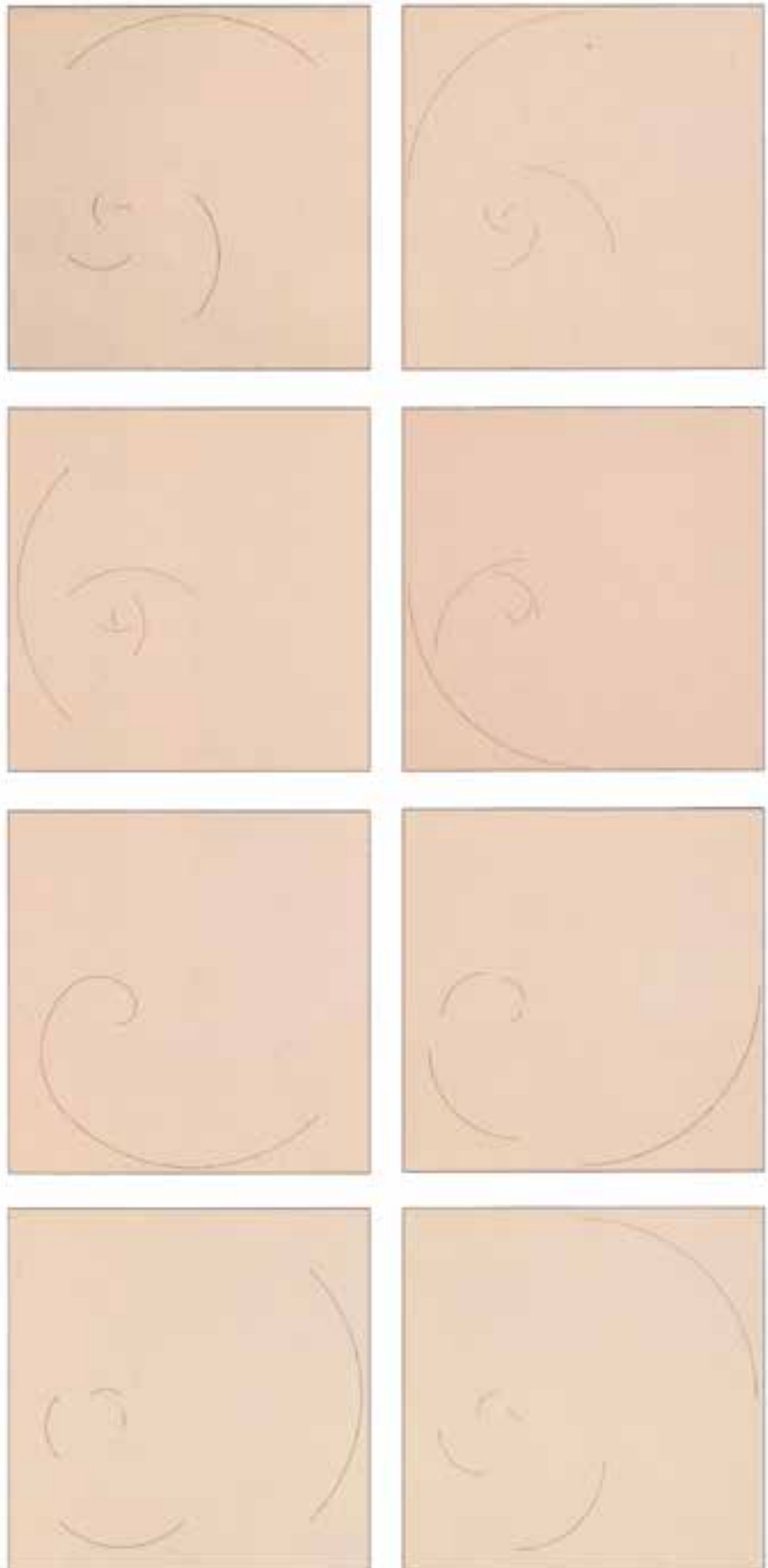
40 Sobre o tema, Max Bense discorre longamente, ao tratar do coeficiente de Birkhoff e da análise da forma quadrangular, ocupando uma posição estética privilegiada. No caso de Mary Vieira, pode-se incluir toda sua obra na investigação constante das “retas” e das “curvas”, do quadrado e do círculo, sendo que essas duas formas ligam-se em seus aspectos geométricos, uma vez que todo quadrado pode ser circunscrito e vice-versa. Cf. BENSE, Max. “Macroestética numérica”. In: *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 105-116.

41 Ver GULAR, Ferreira. “Mary Vieira: ideia e forma”. In: *Revista Continente*. Julho de 2005. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/165-traduzir-se/1930.html> último acesso em janeiro de 2015.



36 Esquema de construção dos desenhos, tomando como exemplo o primeiro módulo da série, em que as curvas ocupam 1/4 do círculo, em que é inscrito um quadrado.

37 *Zeiten einer zeichnung* [Tempos de um desenho], 1952-1953.







38 Detalhes de cartão-postal com a obra de Mary Vieira. *Intervolume: flexibeton*, 1974-1975, na Basílica.



39 Sérgio Camargo. *Sem título*, 1975.



40 Sérgio Camargo. *Coluna*, 1981.

Disso, depreende-se o movimento circular, espiralar, centrífugo, que pode ser apreendido em outras obras suas. A experiência coletiva ou a experiência individual, dependendo de cada objeto, abre um novo campo de organização. Se a distinção entre o concretismo e o neoconcretismo no Brasil passa pela diferença entre a experiência coletiva e a individual,⁴² essa diferença é superada por Mary Vieira, sobretudo em sua produção em espaços públicos – uma vez que se apresenta em escala urbana, para a grande massa, e que demanda a interação direta do indivíduo, no caso dos polivolumes principalmente. Em suma, não se trata de aproximá-la dos concretos ou dos neoconcretos, mas reconhecer o que vai além dessas categorias.

Não à toa, tensão, expansão, ritmo, desenvolvimento, elevação, ascensão, descendência, introversão, rotação e equilíbrio são palavras que compõem os nomes de suas obras, sugerindo uma ação no tempo com desdobramentos espaciais, em diversas direções.

Mary Vieira, em seus polivolumes, explora a figura totêmica a partir de sua abertura para o espaço e interação tátil com o espectador. No caso dos intervolumes, como o *Flexibeton* [Cimento flexível] (1975) [Fig. 38], ainda que a possibilidade de interação tátil, cinética, não seja dada, é por uma “pré” torção dos elementos que a forma se expande. Esse recurso também foi empregado por Sérgio Camargo,⁴³ e vale uma breve análise comparativa. Nas esculturas *Sem título*, 1975 e *Coluna*, 1981 (coleção Fadel) [Figs. 39 e 40], é possível identificar três características geradoras das formas totêmicas: decomposição, sobreposição e torção. A primeira, a sobreposição de peças idênticas que, à maneira de uma coluna infinita,⁴⁴ poderiam alcançar outras dimensões, em altura. Mas as formas empilhadas não são estanques. Camargo vale-se da decomposição das peças para criar uma dinâmica visu-

⁴² Ver PINACOTECA. *Op. cit.*, 2014, p. 31. A mudança da experiência coletiva para a experiência individual é ponto crucial na obra de Lygia Clark e Helio Oiticica, e marca fortemente a mudança nas pesquisas artísticas no Brasil, sobretudo a partir da década de 1960.

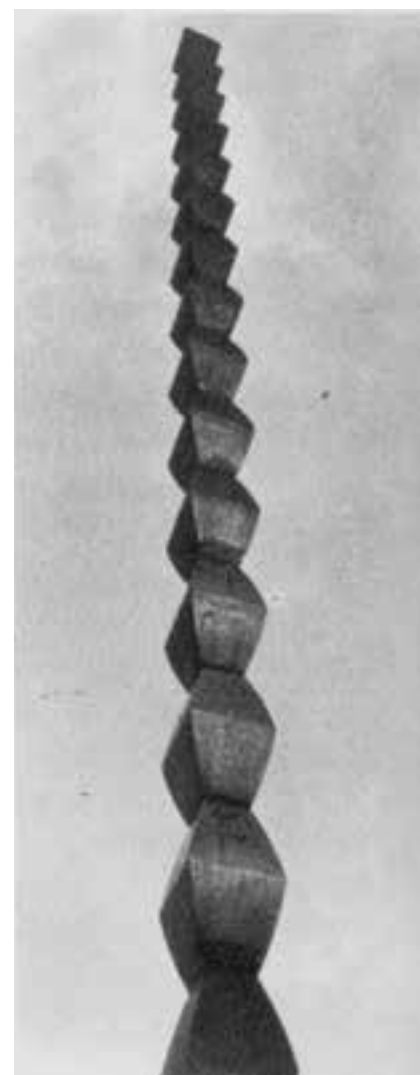
⁴³ Sérgio Camargo escapa à classificações limitadoras. Não participou, efetivamente, dos grupos concreto e neo-concreto no Brasil. Entretanto, a partir da década de 1960, inicia suas investigações no campo abstrato-geométrico. Tomá-lo como exemplo, aqui, confirma a necessidade de abertura de novos horizontes críticos. Camargo não foi incluído, por exemplo, na exposição e publicação *Projeto construtivo brasileiro na arte*, entretanto, foi incluído nas recentes exposições *Vontade construtiva* (MAM SP) e *Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*, o que lança nova luz sobre sua obra. Ver também BRETTE, Guy. *Op. cit.*, 2005, pp. 158-171.

⁴⁴ Referência clara às pesquisas realizadas por Constantin Brancusi acerca de suas *Endless Columns* [Colunas infinitas] [Fig. 41].

al, ainda que estática mecanicamente. No primeiro caso, extrai $\frac{1}{4}$ do círculo e, ao sobrepor as peças, vai girando cada uma em 15° , o que lhe confere forma espiralar contida no volume cilíndrico. No segundo caso, avança no jogo dinâmico: extrai o mesmo $\frac{1}{4}$ do círculo, mas não o descarta: inverte-lhe o sentido e o acopla novamente à escultura. Feito isso, sobrepõe as partes com o mesmo giro de 15° . O resultado, no último caso, é ainda mais instigante, pois cria espirais virtuais: aquela dos $\frac{3}{4}$ de círculo ao longo do cilindro e outras tantas geradas pelas faces curvas dos segmentos de círculo, cada uma em seu plano. A comparação que se faz aqui, em relação às obras de Mary Vieira, remete à busca por uma expansão do objeto em relação a si. O espaço que ocupa não é só o da matéria fria e rígida, do mármore ou do metal, mas da atmosfera que o penetra e que por ele é contaminada. A forma dura ganha contornos sensíveis, a medida que são completados pelos olhos (em Camargo) e alterados pelas mãos (em Vieira).⁴⁵

Uma diferença, entretanto, entre as duas obras de Camargo, e que também nos faz olhar para Mary Vieira, é o tratamento da coluna como elemento autônomo, independente, ou sua relação com a base. Na obra de 1975, a coluna é apoiada diretamente no plano que o recebe e, devido ao segmento de círculo que é extraído da primeira lâmina de mármore, que resulta em um vazio, tem-se a impressão de que a coluna poderia, virtualmente, continuar para baixo (impressão reforçada pelo movimento circular, como uma ferramenta de perfuração). Na obra de 1981, a coluna repousa sobre um pequeno paralelepípedo de mármore, com o qual não guarda relação direta.

A existência de uma base não é algo pejorativo a uma obra moderna, ainda que a supressão do pedestal seja paradigmática para a escultura no século xx.⁴⁶ A questão não está na sua existência, mas na relação que possui



41 Constantin Brancusi. *A coluna infinita*, 1937.

⁴⁵ Essa leitura foi possível graças à visita à exposição *Vontade construtiva na Coleção Fadel*, visitada no Museu de Arte do Rio (MAR), em setembro de 2013, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) em maio de 2014. Em São Paulo, também foram expostas, de Mary Vieira, as serigrafias *Cruzamento em direções opostas – sete condições de saturação cromática* (1978). Paulo Herkenhoff, o curador da exposição, optou por uma maneira bastante excepcional de mostrar a série de sete serigrafias, rotacionando-as na parede, quebrando qualquer ordem pré-estabelecida. O que pode ser visto como uma injúria ao trabalho, pode também ser lido como um exercício livre de interpretação de suas obras, trazendo para as figuras (que possuem elementos rotacionados) a mesma dinâmica presente nas produções cinéticas da artista. Sendo o resultado satisfatório ou não, não deixa de destacar na obra a dinâmica que lhe é inerente. [Fig. 42]

⁴⁶ “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” KRAUSS, Rosalind E. *Op. cit.*, 2001, p. 89. E



42 Disposição da obra de Mary Vieira, *Cruzamento em direções opostas – sete condições de saturação cromática*, 1978, na exposição *Vontade construtiva na coleção Fadel*, no MAM SP, em 2014.



43 Mary Vieira. *Monovolume: cruz elevada*, 1958.



44 Mary Vieira. *Cuborama*, 1986.



45 Mary Vieira. *Libertação: monovolume a ritmo aberto*, 1997-2001.

com a gênese da obra. Parece, pois, que a base da obra de Camargo, de 1981, poderia ser dispensada, e que a obra ganharia com sua ausência. No caso das obras de Mary Vieira, vale um pequeno inventário de suas obras que possuem bases, ou ainda, do quanto se relacionam com a escultura ou são mesmo partes constitutivas da obra. Exemplo máximo é o *Monovolume: liberdade em equilíbrio* (1982) [Fig. 5], em Belo Horizonte, cuja base é o próprio espaço em que se insere, totalmente planejado e executado para isso, por meio da paginação do piso e do mobiliário urbano. Vale citar *Cruz elevada* (1957-1958) [Fig. 43], *Cuborama* (1986) [Fig. 44], *Cubo no cubo* (1952-1962) [Fig. 112] e *Ritmo no espaço = 2: tensão-expansão* (1953-1959) [Fig. 73], como obras que prescindem de uma base; *Libertação: monovolume a ritmo aberto* (1997-2001) [Fig. 45] e *Superfícies circulares* (1953-1958) [Fig. 71] como obras cujas bases geram as formas que sustentam; *luz espaço: tempo de um movimento* (1953-1955) [Fig. 46] e *Polivolume: disco plástico* (1953-1966) [Figs. 11 e 47] como obras cujas bases são imprescindíveis para a estruturação das esculturas, e com as quais o desenho dialoga; e, por fim, obras cuja base são absolutamente apropriadas como composição espacial: *Monovolume: liberdade em equilíbrio*; *Polivolume: itinerário hexagonal* [Fig. 48]; *Polivolume: ponto de encontro* [Fig. 4] e *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo* [Fig. 4].

A maioria dos polivolumes, entretanto, possui uma base, normalmente cilíndrica e de raio igual ao da coluna que sustenta, cuja função parece ser estritamente mecânica, a fim de suportar a oscilação das lâminas que sustenta. A exceção fica por conta, por exemplo, do polivolume em Brasília, cuja base é um bloco cilíndrico de mármore, em relação direta com os bancos

ainda: "Absorvendo o pedestal à sua própria estrutura, tornam-se independentes do local de sua exposição". FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, p. 99.

Vale ter cautela na constante afirmação de que a absorção do pedestal à estrutura da escultura elimina a relação entre espaço de exposição e obra. A absorção do pedestal parece dar ao objeto escultórico sua própria independência, o que não significa que não possa se relacionar a outros espaços, determinados lugares.

No caso de Mary Vieira, é patente essa absorção, tanto que seus "pedestais" diferem uns dos outros e estão sempre em consonância com a obra. Aliás, são a obra e conformam sua unidade. Essa autonomia garante ao objeto liberdade de circulação e possibilidades de apreciação. Pedestal não deve ser confundido com o lugar que a obra ocupa. Assim, no caso de São Paulo, a coluna metálica não é elemento independente, a espiral em concreto não é seu pedestal, mas um novo elemento que passa a constituí-la. A independência de que falamos é mais estética que de qualquer outra natureza (e vale lembrar que o pedestal, ao longo da história, foi absorvido mas também eliminado da elaboração da escultura).

que a circundam; ou do polivolume em São Paulo, que não possui base, pelo contrário, é um cilindro interceptado por lâminas (como se possuísse uma base cilíndrica e seu espelho na parte superior da obra).

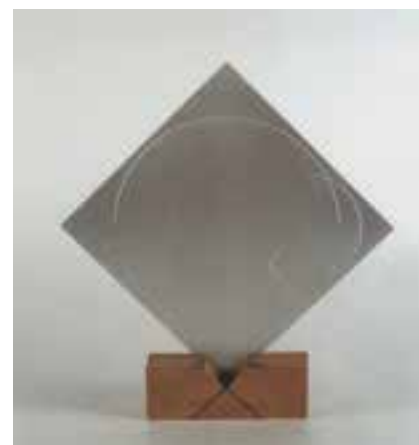
Do exposto extrai-se, pois, uma característica das mais relevantes para a pesquisa, que é a maneira como a artista resolve a instalação de suas obras em espaços públicos através do paradigmático assunto em torno do pedestal da obra de arte. Não é de se espantar, pois, que as soluções mais criativas e radicais estão presentes nas obras em espaços públicos, e não naquelas de acervos museológicos. O tratamento dispensado àquelas esculturas sugere uma aproximação entre o público (fruidor) e a obra, possibilidade já posta pela natureza do espaço público e também por transformar o malfadado pedestal em elemento espacial constitutivo ou até mesmo eliminando-o. Ainda assim, vale a ressalva de Cristina Freire e José Resende, sobre o acesso à linguagem contemporânea restrita ao próprio meio artístico, e que pode afastar o público dessas obras, ainda que no espaço público. Soma-se a isso a própria degradação do espaço público, diminuindo a possibilidade dessas obras terem qualquer interlocutor, seja ele casual ou interessado.⁴⁷

Uma busca em catálogos de exposições individuais ou coletivas, enciclopédias de arte, monografias ou compilações de textos críticos (excluindo periódicos e trabalhos acadêmicos), mostra como Mary Vieira não foi objeto de análises críticas ao longo da história. Das dezenas de publicações pesquisadas,⁴⁸ poucas apresentam textos de maior estofa sobre a artista. Alberto Sartoris, Clarival do Prado Valladares, Mário Pedrosa e Murilo Mendes são os responsáveis por textos de época;⁴⁹ Denise Mattar reuniu novas críticas e nos contemplou com a mais extensa pesquisa já realizada sobre a artista,

⁴⁷ Cf.: FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, pp. 170 e 198 e RESENDE, José. "Ausência da escultura". In: *Malasartes* n° 3 abril/maio/junho, 1976, p. 5.

⁴⁸ Considerou-se, aqui, a bibliografia disponível em língua portuguesa em arquivos/bibliotecas públicas, com exceção do livro de Alberto Sartoris. Fato é que existem outros textos dedicados à artista, sobretudo em outras línguas e em publicações periódicas.

⁴⁹ Cf.: SARTORIS, Alberto. *1 polivolume de Mary Vieira*. Milão: Scheiwiller, 1968. VALLADARES, Clarival do Prado. "O Brasil na xxxv Bienal de Veneza". In: Ministério das Relações Exteriores. *Bienal de Veneza*. Brasília: Departamento Cultural do MRE, 1970; PEDROSA, Mario. "Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro". In: ARANTES, Otilia. *Op. cit.*, 1998; MENDES, Murilo (1970). In: ARAÚJO, Emannel. *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.



46 Mary Vieira. *Luz-espaço: tempo de um movimento*. 1953-1955.



47 Mary Vieira. *Polivolume: disco plástico*. 1953-1962. Neste caso, a base ainda pode ser rotacionada, sendo colocada no sentido longitudinal da lâmina metálica. Cf. Fig. 11.



48 Mary Vieira. *Polivolume: itinerário hexagonal, metatriangular de comunicação tátil*, 1968.

A escultura de Mary Vieira

dar a qualquer matéria

a aritmética do metal

dar lâmina ao metal

e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar

o acabamento do par

então ao número par

o assentamento do quatro

dar a qualquer linha

projeto a pino de reta

dar ao círculo sua reta

sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo

de uma máquina de arte

por sua vez capaz de arte

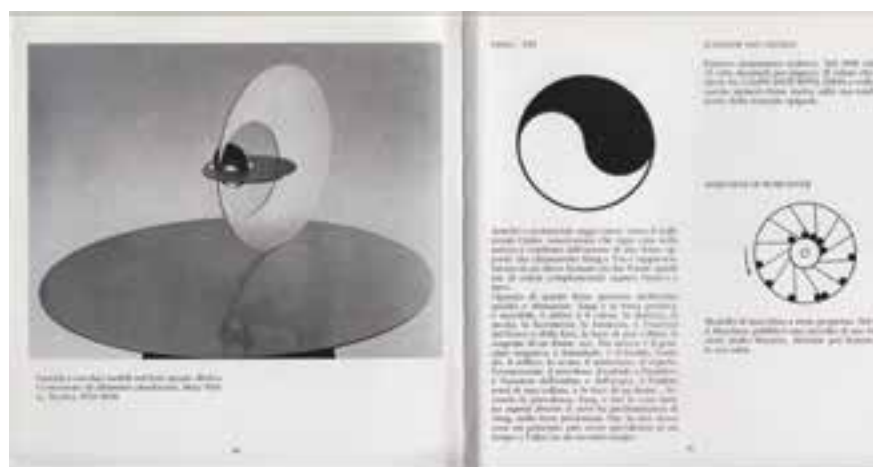
de dar-se um espaço explícito

João Cabral de Mello Neto.

49 João Cabral de Melo Neto, *A escultura de Mary Vieira*. 1967, publicado pela primeira vez no *Jornal do Brasil* em ago 1970.



50 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Quadrato*, 1960, citando a obra de Mary Vieira, *Desenvolvimento do quadrado: superfície-espaco*, 1956-1958.



51 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Cerchio*, 1964, citando a obra de Mary Vieira, *Superfícies circulares, móveis, em seus espaços esféricos*, 1953-1958.



52 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Cerchio*, 1964, citando a obra de Mary Vieira, *Círculos e movimento: formas*, 1953-1958.

em conjunto com Malou von Muralt,⁵⁰ e, por fim, Heloísa Espada⁵¹ apresentou a mais contemporânea (não apenas no sentido cronológico) leitura sobre a obra de Mary Vieira. Os demais escritos⁵² limitam-se a expor dados biográficos da artista (em forma de mini-biografia ou simplesmente inserindo-a em um discurso de história da arte) ou a citá-la dentro do grupo de vanguarda concretista surgida no Brasil a partir da exposição de Max Bill no Masp, em 1951; ou, ainda, fazem menção à sua atividade acadêmica.⁵³ Publicações sobre design gráfico, com frequência (talvez até maior), fazem referência à produção de Mary Vieira no campo, tomada como exemplar, mas ainda assim não constitui um consolidado arcabouço crítico para sua produção nas artes visuais.

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 (e aqui vale citar os críticos e jornalistas Celma Alvim, Celia Laborne, Frederico Moraes, Hugo Auler, José Maurício, Marcio Sampaio, Roberto Pontual, Sara Ávila, Walmir Ayala). 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,⁵⁴ 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. Duas contribuições destacam-se, pela atemporalidade e sutileza, e por lançarem ao público a chance de construir sua própria crítica dentro de seus contextos: as de João Cabral de Melo Neto e Bruno Munari [Figs. 49 a 52].

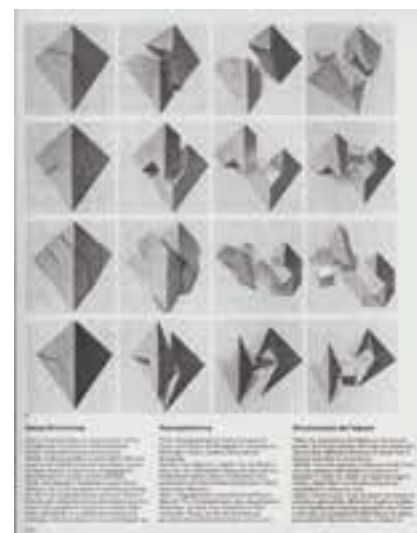
50 MATTAR, Denise. *Op. cit.*, 2005.

51 ESPADA, Heloisa. *As construções de Brasília*. São Paulo/ Rio de Janeiro: IMS, 2010.

52 Cf., entre outros citados ao longo da dissertação: AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de capricórnio*. São Paulo: Editora 34, Vol.1, 2006; GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. zanini, Walter. *História geral da arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, IMS, 1983. Name, Daniela (cur.) *Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

53 A educação possui um papel primordial no projeto construtivo, no Brasil e no exterior. Mary Vieira desenvolveu pesquisas e atividades acadêmicas, como professora da Schule für Gestaltung Basel (SfG) na Basileia. [Fig. 53]

54 Mary Vieira enviava à sua rede de contatos, com alguma frequência, *press releases* de suas obras e atividades, o que certamente pautava as citadas críticas, que acabavam por serem pasteurizadas. Alguns desses documentos podem ser encontrados no arquivo do MAC USP.



53 *Raumgestaltung* [Estruturação do espaço]. Publicado na revista *Graphis – International Journal of Graphic Art and Applied Art*. n. 146, p.560-561, 1969/1970.

Finalmente, a atribuição de valor à obra de Mary Vieira ou mesmo especificamente às obras em comento, é da maior importância para a sua preservação, uma vez que, no processo de seleção e descarte, aquilo que recebe uma atribuição de valor negativo acaba por ser descartado. Vale lembrar Alois Riegl, que postulava, ainda no início do século xx, a dificuldade de se compreender a produção contemporânea:

“Consequentemente, o conceito de ‘valor de arte’ varia segundo o ponto de vista que se adota. De acordo com a concepção antiga, a obra de arte possui valor artístico à medida que responde as exigências de uma suposta estética objetiva, irrefutável até o presente momento. Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística moderna, que não foram, evidente, formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo para indivíduo e de momento a momento.”⁵⁵

A contribuição de Mary Vieira: participação do público e o espaço público

O recorte estabelecido para a pesquisa – obras em espaços públicos da cidade – foi definido a partir de duas questões de grande relevância e que marcam a contribuição de Mary Vieira para o cenário artístico brasileiro e internacional. Trata-se de problematizar a participação direta do público na fruição da obra de arte e dessa possibilidade no espaço público da cidade. Essas questões se permeiam e deflagram outros debates, que passam pela conservação das obras em espaços museais *versus* espaços não museais e pela inserção da produção artística no cotidiano citadino.

Cristina Freire aponta uma diferença fundamental, ainda que pareça óbvia: “[A comparação da cidade com o museu] Nesse sentido, um tema relevante é a possibilidade de tocar nas obras – possível na cidade e impossível no museu”.⁵⁶ E observa: “desde os anos 60, tentando ir além dos museus e galerias, considerados restritores, os artistas ganham os espaços do mundo ‘real’, transformam os territórios em espaços de exposição.”⁵⁷

55 RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos monumentos*. Goiânia: UCG, 2006, p. 48.

56 FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, p. 200.

57 *Idem*, p. 77.

No caso de Mary Vieira, os museus são ainda mais restritivos, já que, na maioria das vezes, é proibido tocar a obra, o que aniquila a possibilidade de uma fruição completa de suas esculturas cinéticas. A autora avança para outra definição, a de *res publica* como aquilo que é público, do povo.⁵⁸ Poder-se-ia defender que um museu é também um espaço público e o que ali se expõe está disponível para o povo. Entretanto, deve-se olhar para a especificidade de uma obra para determinar quão pública é sua recepção: uma obra cinética de Mary Vieira dentro de um museu – quando proibido o toque – é tão pública quanto uma igreja em que o fiel não pode orar, um teatro em que não se pode encenar ou uma estação de trem pela qual não se embarca (e aqui vale retomar o caro exemplo da Estação Júlio Prestes, transformada em Sala São Paulo, para receber concertos, apartando todo o edifício das plataformas de embarque).⁵⁹

Ao tratar de novas poéticas surgidas a partir da crítica institucional levada a cabo por artistas contemporâneos, Freire afirma que “o espectador é convidado a participar da obra, não mais supõe-se que a observe à distância, mas que a manipule, a toque, misturando as dimensões do sujeito e do objeto da criação”,⁶⁰ obrigando também as instituições a repensarem seu papel e suas formas de organização. Nessa perspectiva, Mary Vieira pode ser incluída nas pesquisas contemporâneas, e fica patente que o lugar de sua obra, no caso dos polivolumes, não seria o museu, ou pelo menos não o museu tradicional.

Rosalind Krauss, ao analisar uma série de obras em *Caminhos da escultura moderna*,⁶¹ faz menção à forma totêmica e aos estudos de Freud, em que *totem* designa uma impossibilidade, proibição: “As mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto”.⁶² A partir desses estudos, podemos propor uma

58 Idem, p. 90.

59 Para uma análise pormenorizada, ver KÚHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

60 FREIRE, Cristina. “A utilização de materiais não convencionais na arte contemporânea. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea”. In: *Conservar para não restaurar*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. Evento organizado pelo Itaú Cultural, em São Paulo, em conjunto com o Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, em Agosto de 2000. Paper disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/ficha.htm último acesso em janeiro de 2015.

61 KRAUSS, Rosalind E. *Op. cit.*, 2001, p. 185.

62 FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Volume XIII (1913-1914), p. 24. Dis-

leitura das obras de Mary Vieira, quase que na contramão do que a figura totêmica designava. Em Mary Vieira, a forma totêmica, ou a coluna, oferece-se inteiramente ao público. A artista buscava a aproximação, a possibilidade, e não o afastamento e a proibição. Subverte, pois, um dos maiores símbolos da arte. A proibição não está em sua forma ou gênese, é um artifício, quando existe, imposto por questões de conservação museológica.

A leitura de uma série de declarações da artista, a seguir transcritas, são válidas para que se possa defender de maneira coerente a preservação de suas obras nos espaços públicos. Tais afirmações suscitam o espírito da produção da artista e também a defesa da criação de um espaço urbano de qualidade – questão das mais prementes na atualidade.

“Uma das funções sociais da arte deriva do fato de que o espectador pode tornar-se coautor da obra. O espectador-coautor permite a função social da arte, imanentizar-se, objetivar-se. Na minha escultura, o público é convidado diretamente a participar da manifestação artística; não é um espectador passivo, mas protagonista de um espetáculo que se torna mutável, vários, novo, segundo a sua vontade.”⁶³

“O público esteve sempre longe da arte, no sentido que só uma minoria culta encontrasse tempo, interesse e vontade de aprofundar as preliminares culturais necessárias à tomada de contato com o mundo de expressão estética. Hoje, entretanto, creio que o público, ainda mais inculto, esteja mais vizinho da arte do que se possa imaginar.”⁶⁴

“Gostaria de ter polivolumes em todas as ruas e praças da cidade, aberto à todos e não fechados em museus. A arte de hoje deve ser colocada diretamente em contato com a vida cotidiana e não condicionada a um bilhete de Museu. Museu deve ser para guardar a história da arte.”⁶⁵

“Minhas obras são para praças públicas, convivendo lado a lado com quem

ponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/cle000164.pdf. Último acesso em maio de 2014.

63 Mary Vieira, citada por Marcio Sampaio. “Mary Vieira: a vanguarda internacional”. *Minas Gerais (Suplemento literário)*, s.d. Arquivo MAC USP.

64 Idem.

65 Mary Vieira, citada por José Maurício. “Mary Vieira: uma arte de pura participação”. *Estado de Minas*, MG, 11 ago 1976. Arquivo MAC USP.

pode participar, estudar (?), sobre a própria obra, são para lugares abertos a todos, lugares que não seriam museus.”⁶⁶

“Existe uma forma de arte egoísta, que distancia o público do trabalho. A arte é o resultado e não o medo de fazer. Arte é participação coletiva, aquilo que fica. Cada obra é diferente, aprofundo-me na razão de ser do lugar onde uma obra minha será colocada. Observo o lugar, sua alma, as pessoas em torno e nasce a ideia. Da ideia procuro a integração total na arquitetura e lugar físico, interior ou exterior, ideia-com-ideia, matéria, com matéria. Por isso, as obras são diferentes e no fundo, correspondem a função.”⁶⁷

“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 referencia. Há que colocar ali coisas de ver e gostar. Mas coisas que sirvam de fato à ideia que deu origem à nova Capital. Usar a cidade também como espaço para a arte, espaço de arte.”⁶⁸

66 Idem.

67 Idem.

68 Mary Vieira, citada por Roberto Pontual. “Mary Vieira: o nascer da forma”. *Jornal do Brasil* 27 ago 1977.

MARY VIEIRA HOJE

2014 foi um ano particularmente interessante para rever a obra de Mary Vieira e o espaço que ocupa na história e na historiografia da arte. A Pinacoteca do Estado de São Paulo lança versão fac-similar, em 2015, do *Projeto construtivo brasileiro na arte*; e o tema, a produção construtiva brasileira, ganhou exposição na Estação Pinacoteca, organizada por Regina Teixeira de Barros. No Rio de Janeiro, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura investiram fôlego no que foi considerado pela mídia o maior projeto expositivo já realizado naquela cidade, valendo-se de diversos equipamentos para apresentar a seleção de obras de *Artevida*. São Paulo e Rio de Janeiro, epicentros do projeto construtivo brasileiro na arte, meio século depois de seu surgimento, não reconhecem a contribuição de Mary Vieira. Claro que há limitações técnicas e recortes curatoriais específicos, mas vale a reflexão sobre o que exclui, ou ignora, a contribuição de um artista dentro desse contexto.

No que diz respeito à edição fac-similar, o que traz de novo? Onde estão muitos dos artistas que protagonizaram esse episódio? O que produziram após esse período? Afinal, entre 1970 e hoje, temos quatro décadas em que a produção desses artistas alterou-se, podendo essa mudança ser considerada positiva ou negativa. Investigar as consequências dessa produção, não só por seus personagens vitoriosos, também deveria fazer parte da historiografia. A edição fac-similar, sem qualquer atualização, revisão ou ampliação de seu conteúdo, poderia voltar-se não só a essas modificações na publicação, mas também propor questionamentos acerca dos esquecidos. No entanto, a edição é acompanhada de apêndice que traz atualização sobre datas e locais de nascimento e morte dos artistas, para o qual contribuiu esta pesquisa.⁶⁹ A ausência de Mary Vieira na exposição apresentada pela Pinacoteca justifica-se pela restrição ao uso de obras do acervo da instituição e de outros dois acervos em comodato,⁷⁰ inexistindo neles obras da artista.

69 Mary Vieira nasceu em 30 de julho de 1922, como consta em sua certidão de nascimento. Foi registrada em Mogi Mirim, SP. Entretanto, ainda que o documento tenha sido lavrado naquela cidade, depoimentos recolhidos de seus familiares atestam que Mary Vieira nasceu em Poços de Caldas, MG, onde a família residia à época. O registro em Mogi Mirim pode ser justificado pelo fato do pai da artista trabalhar nas fazendas da região. Informação decorrente de pesquisa realizada por este autor e Malou von Muralt.

70 O recorte estabelecido para a exposição na Estação Pinacoteca restringe-se às coleções Goivos/Roger Wright e Fundação José e Paulina Nemirovsky, além do acervo da Pinacoteca, os quais não possuem obras de Mary Vieira, o que justifica a ausência na exposição. Ainda assim, a curadora Regina Teixeira de Barros cita a artista no guia da

No caso de *Artevida* [Fig. 54], é ainda mais interessante investigar a omissão de obras ou de qualquer outra referência à artista na exposição: o tripé escolhido como articulador do projeto curatorial é formado por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, pela contribuição que deram ao extrapolar os limites do projeto construtivo, arejando a produção e investindo no que seria a grande contribuição brasileira – o público como organismo vivo da obra. Ainda, a tríade é ponto de partida para investigar quem, em outros lugares do Brasil e do mundo, dialoga com ou foi influenciado por suas obras. Sobre a exposição, Silas Martí escreve: “[Oiticica, Clark, Pape] Estão ali menos como uma presença arrebatadora e mais como chave de leitura para obras de outros artistas mundo afora, que no mesmo período, dos anos 1950 aos 1980, também criaram embates entre corpo e geometria.” E Adriano Pedrosa completa “Essas obras que articulam uma relação entre arte e vida parecem ser a grande contribuição do Brasil para o mundo.”⁷¹



54 Vista da exposição *Artevida*, na Casa França-Brasil, setembro de 2014.

Não se trata de questionar a exposição, mas a partir dessa escolha (a ausência), discutir a própria obra de Mary Vieira e a sua contribuição para a arte brasileira. Nas obras estudadas nesta dissertação, sobretudo pela escala em que são compostas – a da cidade –, a artista investiga as relações entre corpo e geometria e as relações entre arte e vida. Afinal, trata-se de um fluxo diário de milhares de pessoas experimentando uma conjunção estética, no

exposição. Ver Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p.19.

71 MARTÍ, Silas. “Mostra ‘Artevida’ vê ecos dos neoconcretos no mundo”. *Folha de S. Paulo*, 1 jul 2014. Último acesso em 5 de novembro de 2014.



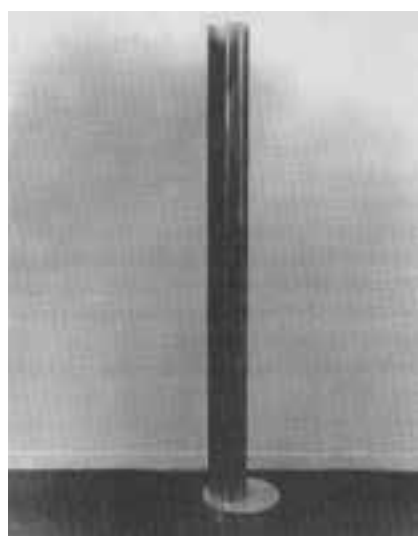
caso de Belo Horizonte, ou de alguns poucos indivíduos que experimentam os caminhos que criou em São Paulo, ou ainda o local de referência que se tornou sua escultura no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

Com exceção das obras do MAM SP e MAC SP [Figs. 55 e 56], que possuem pequenas dimensões, todos os demais polivolumes são bastante pesados e de transporte e manuseio complexos. As obras em papel, dispersas, não suscitam a mesma curiosidade que as esculturas. A obra mais conhecida de Mary Vieira no Rio de Janeiro foi destruída no grande incêndio que abalou o MAM RJ em 1978.⁷² Seria a falta de uma referência direta? Objetual? Mary Vieira não possui, hoje,⁷³ galeria de arte que a represente ou que trabalhe seu espólio [Figs. 56 e 57], o que a retira do sistema comercial e consolidado das artes visuais, que faz circular a obra e envolve artista, curador, galerista, público.

A inclusão de um artista no sistema comercial é, infelizmente, cada vez mais vital para a sua obra: se Clark, Oiticica e Pape ganham grandes exposições ao redor do mundo, isso se dá também pela possibilidade de trocas em um sistema cada vez mais restrito de coleções particulares. Mais que expostos em nossos museus, o trio é sempre presente nos circuitos comerciais de feiras de arte, dando-lhe visibilidade. Não por acaso, a última aparição de Mary Vieira no Brasil foi na exposição *Vontade construtiva na coleção Fadel*, da coleção particular homônima, no MAR e no MAM SP.⁷⁴ O próprio texto da



55 e 56 Imagens da divulgação da participação de Mary Vieira na Art Basel 1978, com a Galeria de Arte Moderna da Basiléia.



57 Mary Vieira, *Coluna centrimental*, 1953.

72 Trata-se da obra *Coluna centrimental*, 1953 [Figs. 58]. (Grafia e data como consta no inventário do MAM RJ. Entretanto, há divergências em relação ao nome, data e dimensões da obra. Cf.: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999; MATTAR, Denise. *Op. cit.*, 2005. Banco de dados de Arte da Fundação Bienal de São Paulo; Inventário da Coleção MAM RJ.

73 Mary Vieira foi representada pela Galeria de Arte Moderna da Basiléia. Em 1978, a galeria apresentou na ArtBasel – então Salon International d'Art Bâle – uma individual da artista.

74 Vale registrar outras exposições que contemplaram a obra de Mary Vieira nos últimos anos, como: *Diálogos com Palatnik*, 2014, MAM SP, curadoria de Felipe Scovino; *Por um museu público: tributo a Walter Zanini*, 2014, MAC USP, São Paulo, curadoria de Cristina Freire; *Para além do ponto e da linha: arte moderna e contemporânea no acervo do MAC USP*, 2014, MAC USP, São Paulo, curadoria de Tadeu Chiarelli; *Vontade construtiva na Coleção Fadel*, MAR RJ e MAM SP, 2014, curadoria de Paulo Herkenhoff; *Play Objects – The Art of Possibilities / SPIELOBJEKTE Die Kunst der Möglichkeiten*, 2014, Tinguely Museum, Basiléia, curadoria de Annja Müller-Alsbach and Frederik Schikowski; *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*; 2013, Fundação Bienal de São Paulo, curadoria de Paulo Venâncio Filho; *Dynamo: a Century of Light and Motion in Art, 1913-2013*, 2013, Grand Palais, Paris, curadoria de Serge Lemoine; *After Utopia a View on Brazilian Contemporary Art*, 2010, Centro per l'Arte Contemporanea Museo Pecci di Prato, curadoria de Atto Ar-

exposição explicita o fato: “[a exposição] chega a São Paulo em nova versão, com 216 obras, algumas compradas exclusivamente para esta edição, como o conjunto de sete peças de serigrafia de Mary Vieira”.⁷⁵ Outro conjunto de serigrafias foi exposto no Museu de arte de Brasília, em 2014.⁷⁶

A partir disso, é necessário problematizar a relevância e o significado que possui sua produção em espaços públicos (e o consequente restauro e manutenção dessas obras nesses locais). Estudar e manter obras de arte em espaços públicos têm um alcance incomensurável. Se a questão quantitativa de quantos é colocada, ou mesmo se um acurado estudo antropológico, baseado em pesquisas empíricas, mostrasse que poucos são os indivíduos que fruem essas obras, o número seria irrisório perto da possibilidade dessa fruição. Ainda que o Brasil possua museus com acervos de grande qualidade, cada vez mais assiste-se à privatização da produção artística, por meio da formação de coleções privadas cujas obras raramente são expostas.⁷⁷ Ter a chance de fruir uma obra, exatamente por estar no espaço público, é justificativa ética pertinente para que sejam preservadas, mais que qualquer dado numérico.

Uma segunda questão, essa qualitativa, de *como* essas obras são fruídas, ainda que relevante, não desmerece o ato do restauro, pelo contrário, só o corrobora. É um juízo irresponsável e preconceituoso afirmar que parte dos cidadãos que passam por essas obras não prestam atenção nelas ou não as

dessi e Ginevra Bria; *Homo Ludens: do faz-de-conta à vertigem*, 2005, Itaú Cultural, São Paulo, curadoria de Denise Mattar; *Mary Vieira: o tempo do movimento*, 2005, CCBB SP e RJ, curadoria de Denise Mattar.

75 Texto integral disponível em <http://mam.org.br/exposicao/vontade-construtivista-na-colecao-fadel/> último acesso em novembro de 2014.

76 Trata-se da obra em homenagem ao aniversário de Max Bill: *Zeiten einer zeichnung – Max Bill zum geburtstag* [tempos de um desenho – a Max Bill pelo seu aniversário], 1952/1953 [Fig. 36].

77 Vale lembrar o comentário de Oskar Negt sobre o termo “privado”, em seu texto “Espaço público e experiência”: “que é derivado do verbo *privare*, que significa roubar. Roubar de quem? Originalmente se rouba da comunidade suspendendo o seu direito. Na origem não está o privado e sim o comunitário.” Apud PALLAMIN, Vera (org); LUDEMANN, Marina (coord). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 23. Ainda que muitos colecionadores privados emprestem suas obras para exposições públicas, em 2013, o Decreto 8.124/2013 do IBRAM, causou desconforto entre colecionadores, que passaram a ter mais cautela no empréstimo de suas obras. Para mais informações sobre o tema, ver o artigo de Ana Leticia Fialho disponível em <http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/ibram-mercado-de-arte-politicas-publicas-salvaguarda-patrimonio-cultural> (último acesso em janeiro de 2015).

desfrutam adequadamente. Mais uma vez, o que interessa é dar a possibilidade de leitura, e não julgar a leitura em si.

Assim sendo, garantir que uma leitura integral da obra possa ser feita é o cerne da discussão independente de saber que relações ou leituras as pessoas fazem dos polivolumes no Itamaraty ou em São Paulo, ou do monovolume em Belo Horizonte (se dão as costas, se só usam os espaços como passagem, ou se usam como abrigo). Hoje, pode-se observar o monovolume em Belo Horizonte, mas subtrai-se do público a possibilidade de pensar no seu espaço envoltório como espaço próprio da obra, de suas elaboradas construções geométricas; em São Paulo, esquiva-se da possibilidade de manipulação, de toque, em razão do estado de emperramento das lâminas; em Poços de Caldas, o pior dos casos, não se diminui, mas se aniquila essa possibilidade de leitura, uma vez destruída completamente a obra. A exceção é a obra do Itamaraty: inserida no saguão principal do prédio, é uma referência e um ponto de encontro dentro do edifício.



Realizados apontamentos acerca da produção de Mary Vieira, em relevo sua inserção no contexto construtivo brasileiro e sua contribuição no entendimento do espaço público enquanto local privilegiado de albergue de suas obras artísticas, sobretudo pela possibilidade de interação, passa-se à leitura individualizada das obras objeto desta pesquisa.

As análises das obras seguem uma estrutura comum, ainda que haja variações: partem de uma apresentação sumária e avançam para (a) histórico de concepção/execução; (b) características formais e materiais; (c) contexto artístico; (d) contexto urbano e suas transformações; (e) contexto político; e (f) relação com demais obras da artista, não necessariamente nessa ordem; além da consequente atualização crítica, decorrente do embate direto com cada obra somado aos dados descritos.

Vale observar que as informações referentes às medidas e materiais foram compostos a partir de múltiplas fontes, uma vez que há divergências e que muitas delas acabam por deturpar a leitura das obras. Por exemplo, as dimensões dos polivolumes de São Paulo e Brasília descritas no catálogo *Mary Vieira: o tempo do movimento* desconsideram os bancos que fazem parte da obra. Esse dado poderia levar à compreensão das obras como partes distintas, o que é um engano e será discutido; os materiais resumem-se a indicações de metais, desconsiderando a variedade de ligas ou mesmo os

materiais que constituem outros elementos das obras, levando a simplificações e, mais uma vez, ao desmembramento das obras.

Os desenhos e medidas apresentados ao longo do trabalho não se referem aos projetos executivos (que infelizmente eram inacessíveis),⁷⁸ tampouco a levantamentos *as built* (por se tratarem de obras de grandes dimensões, sendo necessário o uso de equipamentos adequados), muito embora tenha sido feito um levantamento básico das medidas nos locais. Ainda assim, os desenhos contribuem para a leitura das obras e para a compreensão de suas “formas formantes”. Não devem, entretanto, ser utilizados no desenvolvimento de futuros projetos de restauro sem a conferência e atualização dessas informações, com o uso de tecnologias adequadas e levantamentos métricos precisos das obras como se encontram.

As fotografias realizadas pelo autor são, igualmente, investigativas. Uma documentação fotográfica, que contemple as dimensões das obras e as relações com o entorno, realizada por profissionais e com equipamentos adequados, deverá ser realizada para futuras intervenções.

78 O ISISUF, que guarda o arquivo de Mary Vieira, em que provavelmente encontram-se todos os projetos executivos, negou o acesso do pesquisador ao seu acervo. Foi iniciado um diálogo com o Rotary Club de Belo Horizonte, que possui os projetos da praça Rio Branco, mas que também não disponibilizou sua documentação. As prefeituras de São Paulo e de Poços de Caldas não identificaram em seus arquivos os projetos das obras de Mary Vieira nas respectivas cidades.



Polivolume: ponto de encontro

Localização: Palácio dos Arcos (Itamaraty), Brasília, DF

Ano de instalação: 1970

Coluna metálica sobre base de mármore branco e bancos semi-circulares em mármore branco. Coluna metálica composta pela sobreposição de lâminas móveis, articuladas por eixo central.

Dimensões totais : 2,00m x 9,40m x 9,40m

Dimensões da coluna metálica: : 1,60 x 1,00 x 0,28

Dimensões da coluna metálica com a base de mármore: 0,40m x 1,10m x 1,10m



58 Bruno Giorgi. *Meteoro*, 1966-1967.



59 Sérgio Camargo. *Muro estrutural*, 1965-1966.



60 Athos Bulcão. *Trelença*, 1967.



61 Pedro Corrêa de Araújo. *Revoada dos Pássaros*, 1967-1968.

O *Polivolume: ponto de encontro* foi encomendado pelo Ministério das Relações Exteriores para figurar como obra permanente em sua nova sede na capital federal. Trata-se, pois, de obra adquirida e incorporada ao espaço e ao acervo do Ministério durante sua execução, e não à posteriori. A encomenda foi feita diretamente por Oscar Niemeyer a Mary Vieira, acompanhada do entusiasmo do embaixador Wladimir Murtinho. O Palácio dos Arcos (conhecido como Itamaraty) possui inúmeras obras em exposição permanente, mas é possível distinguir nesse espaço as obras móveis daquelas incorporadas de maneira inalienável – como o *Meteoro* (1967) de Bruno Giorgo [Fig. 58], os painéis de Athos Bulcão [Fig. 60] e Sergio Camargo [Fig. 59], ou o lustre de Pedro Correia de Araújo [Fig. 61] – o que as distinguem de peças como as de Franz Weissmann [Fig. 62], Alfredo Ceschiatti [Fig. 63], e Maria Martins [Fig. 64], que podem, com maior facilidade, ser deslocadas desse espaço.

62 Franz Weissmann. *Metamorfose*, 1957-1958.

63 Alfredo Ceschiatti. *Dois Amigas*, 1967-1968.

64 Maria Martins. *Canto da Noite*, 1968.



65 Athos Bulcão, Parede de mármore, 1966.



66 Milton Ramos e Joaquim Cardoso. Escada helicoidal.



67 Mary Vieira. Polivolume: ponto de encontro, 1970.



O vestíbulo do Palácio Itamaraty, no térreo, com 30m de vão livre e 1620 m²,⁷⁹ [Fig. 69] possui em seu interior três elementos estéticos/artísticos principais: o baixo-relevo e a paginação do piso, criados por Athos Bulcão [Fig. 65]; a escada de Milton Ramos e Joaquim Cardoso [Fig. 66]; e o *Polivolume: ponto de encontro* [Fig. 67]. O ambiente, plácido e austero, poderia ser interpretado como uma tela em branco. Entretanto, é visível a tensão proposta por Mary Vieira no desenho de sua obra: a escada é o elemento de maior atenção e seu desenho circular, ascendente, propõe um único e obrigatório trajeto até o pavimento superior; o polivolume está circundado por bancos semicirculares, criando numerosas possibilidades de circulação. Essa estratégia demonstra grande sensibilidade com o uso do espaço. Como o acesso ao vestíbulo é controlado e trata-se de um espaço de passagem, oferecer sem dificuldades a obra ao público e instigar outras formas de circulação parece ser solução precisa para o ambiente. Mary Vieira sentencia:

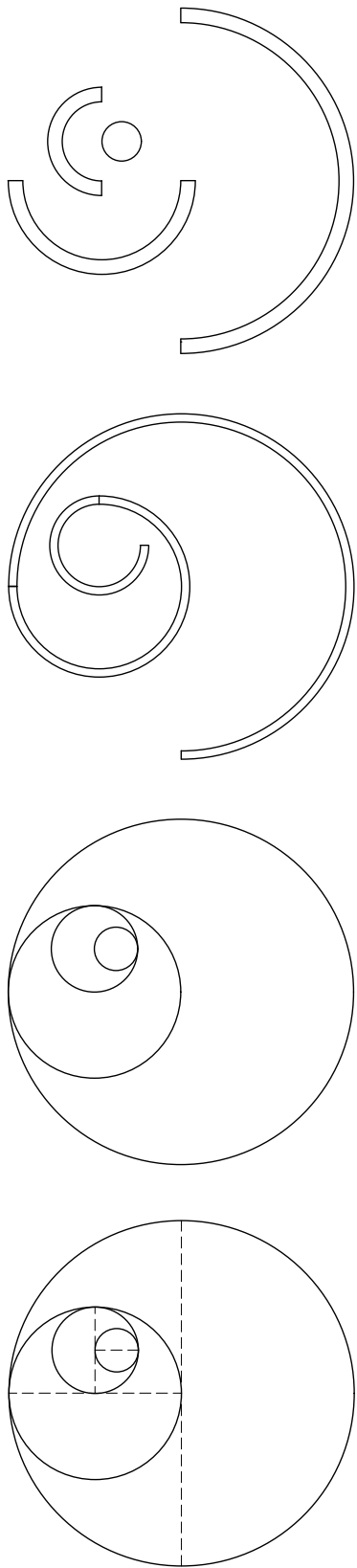
“Foi o fato de que na área do saguão do Palácio do Itamaraty, onde não havia qualquer ponto de apoio, considerei interessante conceber e executar uma obra em torno da qual as pessoas pudessem participar da escultura polivolumétrica, criando formas através do impulso consciente e projetado pelas próprias mãos e posteriormente se encontrassem para meditar sobre os elementos formais de suas criações. Ou, então, transformar esse mesmo lugar em uma espécie de praça, convidando para o encontro. Poder-se-á também encarar a obra em comentário como um símbolo de paz, de concerto internacional, de fraternidade universal, mesmo porque em todas as minhas esculturas, depois de concluídas, é descoberta uma simbologia além daquilo que me foi dado dizer no momento, mas que está ínsita em uma estrutura dada a profundidade em que enfrento o problema de cuja solução surge a ideia.”⁸⁰

“Quando coloquei o polivolume em 1970, alguns empregados me disseram: ‘que bom, agora temos o que fazer à noite’. Assim, a cada manhã, a escultura é diferente.”⁸¹ [Fig. 83]

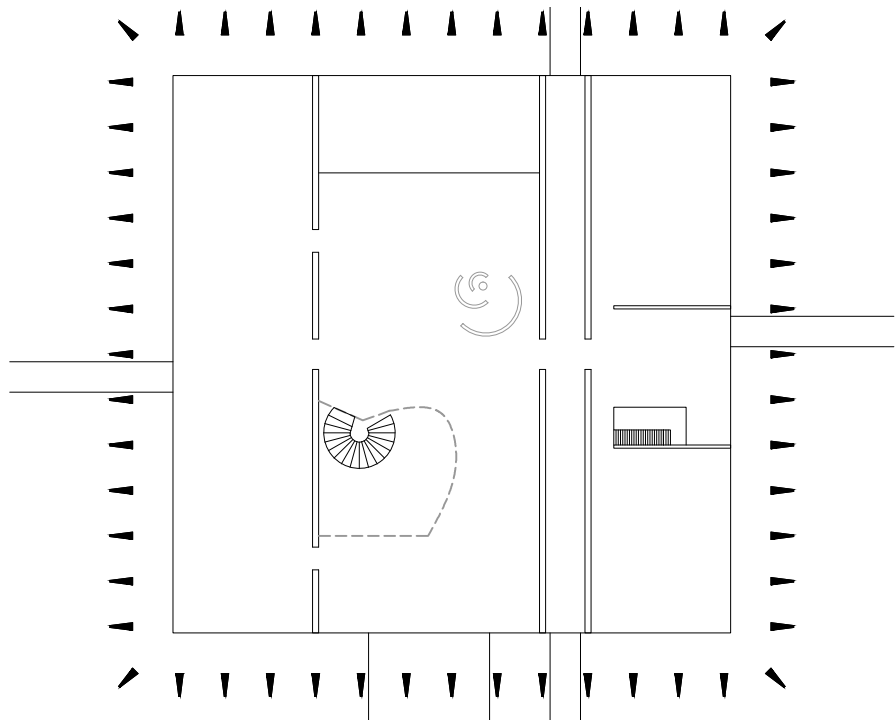
79 Para a análise do edifício foi de grande valia ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. “Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70)”. *Arquitextos*, ano 09, n° 106.02, mar 2009. São Paulo: Vitruvius, 2009. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65> último acesso em novembro de 2014, além das próprias publicações do Itamaraty.

80 Mary Vieira apud AULER, Hugo. *Correio Braziliense*, 22 ago 1976. Arquivo MAC USP.

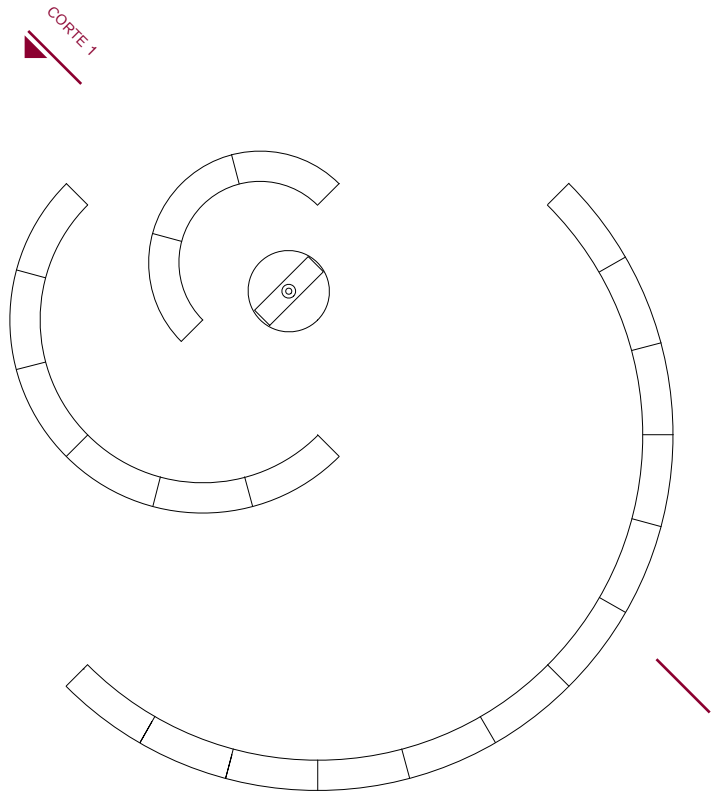
81 Mary Vieira apud MAURÍCIO, José. *Estado de Minas*, 11 jul 1976. Arquivo MAC USP.



68 Esquema de composição formal. De cima para baixo: *Polivolume: ponto de encontro*; *Polivolume: conexão-livre...*; *Superfícies circulares*. Finalmente, a relação entre os círculos: sendo o raio do maior igual ao diâmetro do precedente.



69 Indicação da localização do *Polivolume: ponto de encontro*, no térreo do Itamaraty.



70 Planta do *Polivolume: ponto de encontro*, com indicação de medidas (aproximadas). Notar a relação progressiva na composição dos semi-círculos: 3 peças; 6 peças; 12 peças. 1:2:4. Escala: 1:100.

Trata-se de uma grande experiência concretista. Tudo ali é modulação e altera a percepção do público ao se deslocar. A paginação do piso, os baixos-relevos nas paredes, a escada helicoidal. Na altura dos olhos do público, é possível enxergar apenas a escada e a obra de Mary Vieira como elementos curvos. De outra perspectiva, o acesso ao saguão a partir do mezanino cria um jogo cinético: ao se deslocar em um movimento circular descendente, os elementos geométricos ortogonais e diagonais vão se alternando na percepção, até que os círculos do ponto de encontro surgem. Ao chegar na obra de Mary Vieira, após serpentear seus bancos, o movimento do indivíduo pelo espaço cessa e tem início o movimento da própria obra, ativada pelo fruidor e que passa a alterar a percepção do espaço circundante. Sem perceber, pode-se girar as lâminas da coluna metálica e colocá-las em nova relação com as retas e diagonais do espaço, afirmando-as ou rompendo-as visualmente. Pelo tamanho das lâminas, uma segunda rotação é solicitada ao fruidor, que passa a circular em torno da coluna e, como ao descer a escada helicoidal, tem sua percepção do espaço alterada por cada novo ponto de vista.

O desenho dessa obra segue o mesmo esquema do monumento a Pedro de Toledo em São Paulo: nasce a partir da circunscrição de círculos que se tangenciam, sendo o raio do círculo igual ao diâmetro do círculo que o precede [Fig. 68]. Esse mesmo esquema pode ser encontrado em outras obras suas, como *Superfícies circulares, móveis, em seus espaços esféricos* (Zurique, 1953 – Basel, 1958) [Fig. 71], *Círculos sobre planos opostos em direções espaciais* (1955-1958) [Fig. 72], *Ritmos no espaço 2: tensão-expansão* (Basel, 1953-1959) [Fig. 73], e *Equilíbrio* (1952-1953) [Fig. 74]. A diferença dos bancos em relação à escultura de São Paulo é que não se tocam, possibilitando múltiplos acessos à obra. Os bancos são formados por elementos modulares de mármore branco. A coluna metálica repousa sobre uma base circular, também em mármore, de altura igual a dos bancos.

Os bancos são lapidados a partir de grandes blocos maciços de pedra. Cada segmento de círculo é justaposto ao outro, com um detalhe de encaixe [Figs. 75-76], solução que dialoga visualmente com a paginação do piso de Atos Bulcão – cada quadrilátero formado por conjuntos de retângulos de granito são dispostos de maneira desencontrada, a fim de criar a mesma sensação de encaixe – mas afinal, nem o granito do piso, nem os bancos de mármore, precisariam desse detalhe, pois não se moveriam devido à sua massa. É uma solução estética que reforça a ideia de unidade no conjunto. A certa distância, os encaixes não são visíveis, mas apenas as linhas que dividem os blocos. Tem-se, do centro, um núcleo originário de linhas em diver-



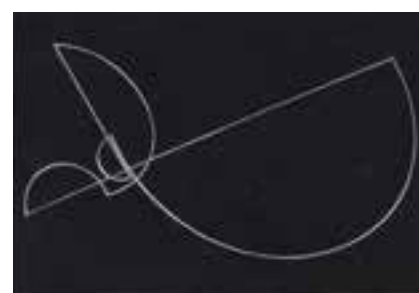
71 Mary Vieira. *Superfícies circulares, móveis, em seus espaços esféricos*, 1953-1958.



72 Mary Vieira. *Círculos sobre planos opostos em direções espaciais*, 1955-1958.



73 Mary Vieira. *Ritmo no espaço: 2: tensão-expansão*, 1953-1959.

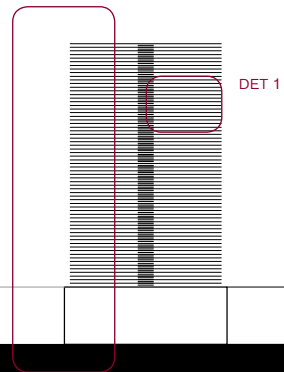


74 Mary Vieira. *Equilíbrio*, 1952-53.



75 a 77 Mary Vieira. *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Notar o detalhe de encaixe entre as peças de mármore e a relação que estabelecem com a paginação do piso. Notar a transparência causada na coluna metálica pela passagem de luz pelas lâminas sobrepostas e espaçadas. Notar também o foco de luz artificial que acaba por projetar sombras disformes sobre a coluna. Fotos de 2014.

DET 2



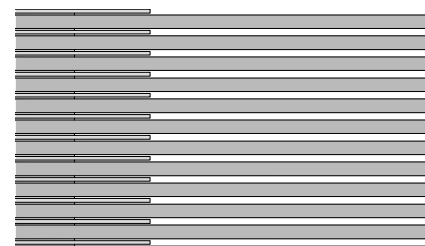
78 Corte do *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Escala: 1:50.



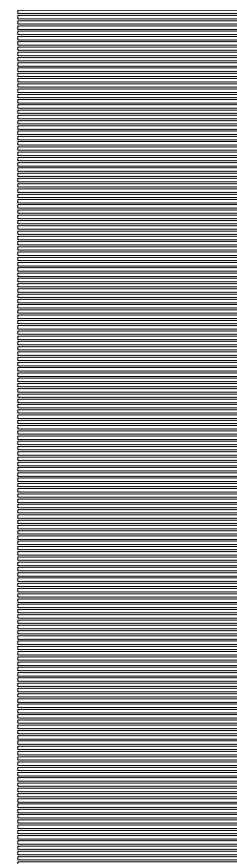
sas direções, concorrentes com as linhas ortogonais do piso e que distribuem o olhar pelo saguão. As linhas, ademais, pela variedade de direções, perturbam a sensação perspectiva desse grande espaço.

Os blocos de mármore possuem um recuo na base, em seu perímetro, fazendo com que essa matéria, pesada, pareça flutuar, descolando-se do piso, solução empregada também em outras obras da artista. A base circular de mármore que recebe a coluna metálica segue a mesma altura dos bancos, e a mesma solução de recuo na base, fazendo com que o bloco, somado ao volume das lâminas, pareça mais leve [Figs. 80-81].

O conjunto de lâminas sobrepostas são espaçadas por arruelas metálicas, recurso utilizado na maior parte dos polivolumes de maiores dimensões. Além de ser uma solução técnica para que as lâminas se movam de maneira mais fácil, cria uma relação de cheios e vazios entre as lâminas, deixando passar luz e diminuindo visualmente o peso da peça. Essa escolha deliberada transmite ao espectador, corretamente, a sensação de que mover as lâminas é menos difícil do que parece. Ainda assim, por uma questão física, é mais fácil manipular as lâminas superiores que as inferiores, uma vez que possuem menos massa atuando sobre elas. Não se sabe, entretanto, qual o detalhe construtivo dessas peças: se são simples arruelas ou se são encaixes para rolamentos.

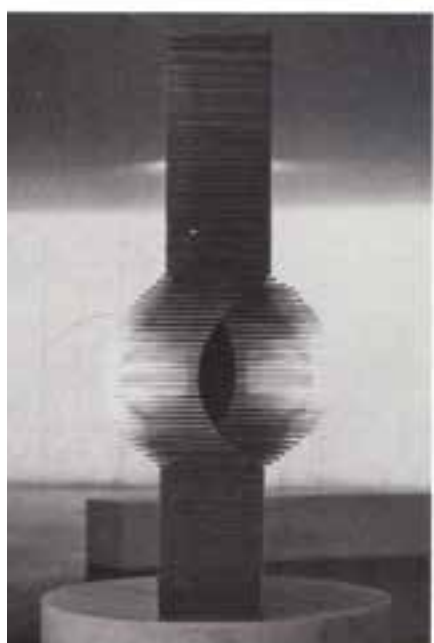
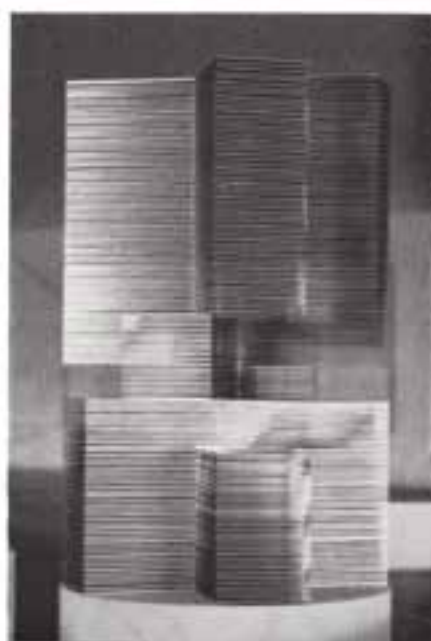
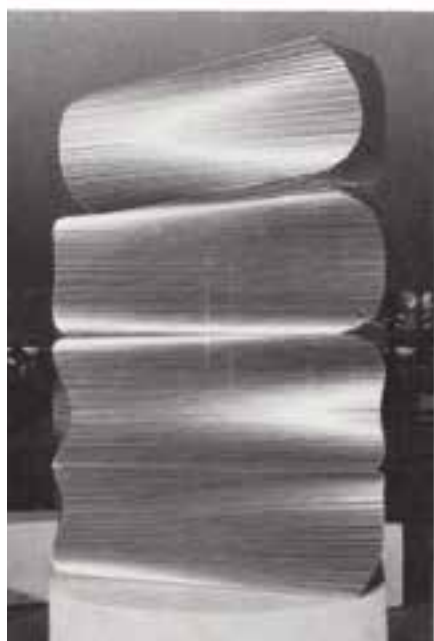


79 Detalhe da sobreposição das lâminas, com indicação das arruelas e eixo estruturador, do *Polivolume: ponto de encontro*. Escala: 1:2,5.



80 Corte com indicação do recuo na base. Escala: 1:10.

81 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Foto de 2014.



82 Mary Vieira. *Polivolume: momento elipsoidal*, 1967-1970.

83 Interações do *Polivolume: ponto de encontro* publicadas no catalogo da representação brasileira na *xxxv Biennale di Venezia*, 1970.

As interações são referidas por Mary Vieira na página 69 desta dissertação.

A União possui apenas duas obras da artista em seus acervos no Brasil: a segunda é o *Polivolume: momento elipsoidal* (1967-1970) [Fig. 83], pertencente ao Banco Central. Essa obra, móvel, não está em exposição permanente e, muitas vezes, quando exposta, não pode ser tocada, devido às restrições impostas por escolhas museológicas e curatoriais.⁸² Esse fato abre brecha para a questão em torno da fruição *versus* proteção da obra, reflexo da condição ímpar que possui o polivolume no Itamaraty: estar em exposição permanente, em um espaço com condições controláveis mas menos restritivas que as de instituições museológicas.

Mary Vieira possui outras relações com a capital federal. Ainda que não digam respeito diretamente à obra em comento, ajudam a construir um cenário interessante: a artista foi encarregada pela realização do projeto de comunicação e ambientação da primeira exposição sobre a construção da capital no exterior, a *Brasilien baut Brasília* durante a *Interbau*, em Berlim, em 1957. O cartaz homônimo [Fig. 16] ganhou reconhecimento internacional e é considerado um dos melhores e dos mais importantes cartazes da década. Anos mais tarde, em 1978, Mary Vieira volta a Brasília para ministrar o curso sobre estruturação espacial no centro de criatividade e, entre 1985 e 1986, ministra cursos e seminários na Universidade de Brasília (UnB), além de ter desenhado, em 1986, o troféu Josué de Castro, destinado à melhor contribuição à produção de alimentos e no combate à fome no Brasil [Fig. 84]. Há, ainda, o projeto não executado para a Praça dos Três Poderes, que consistia na instalação de sua *Coluna centripetal* [Fig. 85], em escala monumental, nunca realizada.⁸³ Essas relações ajudam a tecer conexões entre o público e sua produção e corroboram a situação de Brasília como cidade síntese das artes, em consonância com o espírito da época, deflagrado pelo Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte⁸⁴ realizado na capital antes de sua inauguração, em 1959.

⁸² A referida obra foi exposta em 2005 na mostra retrospectiva *Mary Vieira: o tempo do movimento*, nas unidades do CCBB em São Paulo e no Rio de Janeiro, com curadoria de Denise Mattar. Na ocasião, a obra podia ser manipulada pelos expectadores.

⁸³ Para uma análise sobre a instalação dessa obra em Brasília e a relação que a artista desenvolveu com a cidade, ver ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA USP, 2011.

⁸⁴ O Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte foi organizado pela Associação Internacional do Críticos de Arte [AICA], em 1959, em Brasília e São Paulo. Para mais informações sobre o congresso, Cf.: *8 Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, FIOCRUZ, IPHAN, 2009.



84 Cartaz com a obra desenhada por Mary Vieira para o prêmio Josué de Castro, 1968.



85 Mary Vieira. *Coluna centripetal: ritmo 1*, 1953.

Outro dado importante é o fato da obra no Itamaraty ser o primeiro polivolume da artista exposto de maneira permanente e de acesso público em território brasileiro. Antes disso, seus polivolumes foram vistos apenas em exposições efêmeras, como as bienais de São Paulo, ainda na década de 1950.



86-90 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Foto de 2014.

***Polivolume: conexão livre – homenagem a
Pedro de Toledo***

Localização: Praça Eisenhower, São Paulo, SP

Ano de instalação em São Paulo: 1979

Ano de execução da coluna metálica: 1966

Coluna metálica e banco espiralar em concreto. Coluna metálica composta por base cilíndrica; segmento com lâminas móveis articuladas por eixo central; e topo cilíndrico.

Dimensões totais: 4,90m x 20m x 20m

Dimensões da coluna metálica: 4,90m x 0,70m x 0,70m

Dimensões dos segmentos da coluna metálica:

Base cilíndrica: 1,40m x 0,70m x 0,70m

Segmento articulado: 0,70m x 0,70m x 0,70m

Topo cilíndrico: 2,80m x 0,70m x 0,70m



91-92 Localização do monumento a Pedro de Toledo e outros monumentos e edifícios de interesse.

1 *Polivolume: conexão livre*

2 MAM SP

3 Fundação Bienal de São Paulo

4 MAC USP



Para iniciar uma análise sobre o *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, é necessário recuperar as datas e os locais que compõem sua história. Mary Vieira possuía o hábito de datar suas obras duplamente: com o ano de concepção e com o ano de execução de cada uma delas. No caso dessa obra, tem-se a informação de que foi concebida ainda em 1953, em Zurique (ou seja, quando da sua chegada ao continente europeu) e executada posteriormente, em 1966, na Basileia. No mesmo ano, a peça é exibida em Arnhen, na Holanda, na exposição internacional de esculturas *Sonsbeek'66*⁸⁵ [Fig. 93]. Em 1979, a escultura é instalada em São Paulo, em homenagem a Pedro de Toledo. Assim, a obra de Mary Vieira é produzida autoreferencialmente, sem qualquer conexão, à priori, com um lugar, conforme nos elucidava Kraus: “entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.”⁸⁶

Entretanto, os motivos que a levaram a ser instalada em São Paulo e o tratamento que ali recebeu passam a conectá-la com esse novo lugar, dando-lhe o caráter monumental e rememorativo que lhe é intrínseco hoje. Trata-se, portanto, de passagem de escultura autorreferencial para um monumento intencional, como definido por Riegl.⁸⁷

Não resta dúvidas de que a obra pertence ao presente, mas faz-se necessário rastrear os detalhes desse deslocamento espaço-temporal. Em Arnhen, a coluna metálica repousava sobre um plano circular, provavelmente de concreto, deslocada do centro, em ambiente totalmente aberto e com farta vegetação, sem grandes ruídos construídos, senão os passeios e outras peças escultóricas e instalações. Em São Paulo, a obra é instalada em um entroncamento viário de alto e rápido fluxo, ainda que em uma praça [Figs. 91 e 92]. Ali, a coluna metálica passa a habitar o núcleo de um caminho espiralar delimitado por bancos de concreto [Fig. 96]. Essa ambientação será comentada

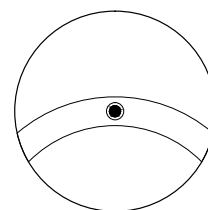


93 Mary Vieira. *Polivolume: conexão interdesenvolvível*, 1953-1966, instalada em Arnhem, Holanda.

⁸⁵ Para mais informações sobre as edições da exposição *Sonsbeek'66*, em Arnhem, ver: <http://www.sonsbeek.org/eng/home> e <http://vimeo.com/19435870> acessados em 11 de março de 2014

⁸⁶ KRAUSS, Rosalind E. *Op. cit.*, 2001, p. 89.

⁸⁷ “A classe dos monumentos intencionais concerne às obras destinadas, pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso ou um evento complexo do passado.” RIEGL. *Op. cit.* p. 51-52. Próxima ao sentido etimológico de monumento: elemento de rememoração – que é, segundo Françoise Choay, uma constante cultural. Riegl trabalha com a alegoria do monumento não intencional – obras que, com o tempo, assumiam significado cultural mesmo que em sua origem não houvessem uma função comemorativa.



94 Corte da coluna metálica do *Polivolume: conexão-livre*. Escala: 1:25.

95 Praça Eisenhower, em primeiro plano. Notar o complexo viário e a relação com o Obelisco e com o Parque Ibirapuera.



96 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre* – homenagem a Pedro de Toledo, 1979. Foto de 2014.



97 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre* – homenagem a Pedro de Toledo, 1979. Notar que as superfícies já apresentam sujidade e leves deformações. Pela imagem, a praça não possuía grades em volta do monumento.



adiante, por hora, basta evidenciar as diferenças básicas. Há, ainda, registro de um modelo da coluna metálica, feito em papelão prateado, que não possui qualquer base.⁸⁸ [Fig. 99]

Dessa pequena revisão, depreende-se a relevância que a artista dava ao lugar de instalação de suas obras. Ainda que seus mono, multi ou polivolumes sejam considerados a parte seminal de sua obra, tem-se a impressão de que são criados livres para, em dado momento, serem completados (ou não) por essas ambientações. A mesma questão ronda a obra *Monovolume: ponto de encontro*, em Brasília.

Ao receber a encomenda para a criação de um monumento a Pedro de Toledo, pela Comissão glorificadora a Pedro de Toledo, Mary Vieira decide utilizar a coluna e criar o que se pode considerar uma nova obra. As soluções projetuais encontradas demonstram uma cuidadosa observação do novo lugar em que o monumento é erigido e que passa a compor: criando um percurso espiralar, ascendente, para que se chegue até a coluna, a artista sugere uma pausa, uma suspensão do meio caótico conformado pelas avenidas Pedro Álvares Cabral e 23 de Maio. O percurso é longo e seu desenho (discutido adiante) cria momentos de compressão e decompressão, ora pela grande distância entre os bancos, ora pela grande proximidade. O terreno, ainda que quase plano, é delimitado em um dos lados por um talude artificial, fruto da conexão entre as duas citadas avenidas, o Túnel Ayrton Senna, obra inaugurada em 1995. O percurso levemente ascendente serve hoje como contraponto a uma possível percepção de descendência, em virtude do vale criado, que poderia sufocá-la. Os bancos tem altura confortável para o repouso e a diferença de altura entre uma face e outra é sempre compensada na parte externa do trajeto, ou seja, sugere que o público se sente voltado para o interior do monumento. Características que resultam em um forte movimento centrípeto, do exterior para o interior, da base para o ápice, em suma, de atração.

Entretanto, a velocidade dos fluxos na cidade contemporânea, como atesta Freire,⁸⁹ impede a contemplação. A partir do automóvel, é quase impossível perceber o monumento. O pedestre, por sua vez, tem possibilidades restritas de acesso à praça, já que possui apenas uma entrada, é toda gradea-



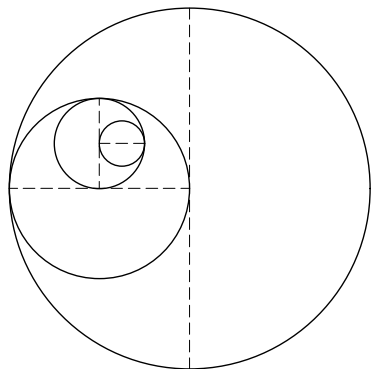
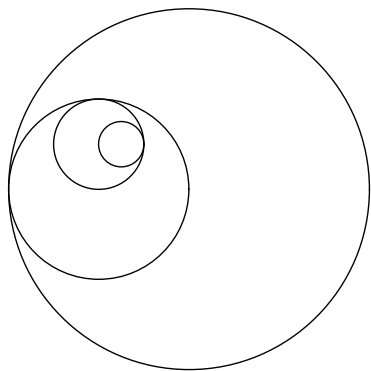
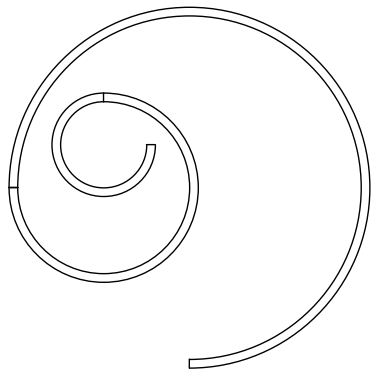
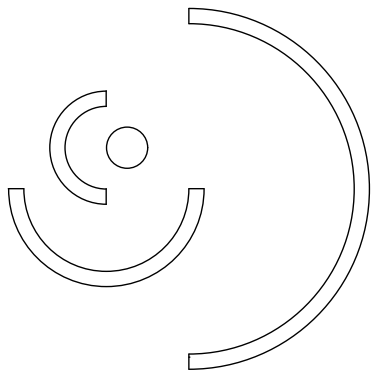
98 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. Imagem da obra no ano de sua inauguração. Notar que as superfícies metálicas ainda estão limpas e sem deformações. Foto de 1979.



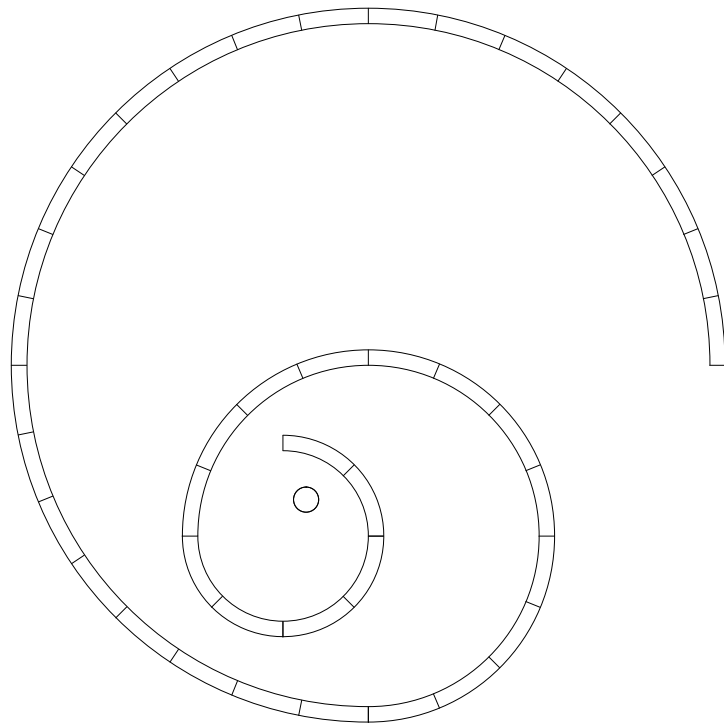
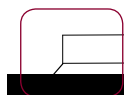
99 Maquetepara o polivolume.

⁸⁸ Ver MATTAR, Denise *Op. cit.*, 2005, p. 100. Interessante notar que as proporções descritas no catálogo não são as mesmas da obra executada. Também não há, no catálogo, datação do modelo.

⁸⁹ FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, p. 207.



DET 1



ELEV A

ao lado

100 Esquema de composição formal. De cima para baixo: *Polivolume: ponto de encontro*; *Polivolume: conexão-livre...*; *Superfícies circulares*. Finalmente, a relação entre os círculos: sendo o raio do maior igual ao diâmetro do precedente.

acima

101 Planta do monumento a Pedro de Toledo.
Escala: 1:200.

abaixo

102 Elevação do monumento a Pedro de Toledo. Notar a leve ascendência da espiral (aqui indicada de maneira ilustrativa, pois a diferença entre a cota mais baixa e a mais alta é desconhecida).
Escala: 1:100.

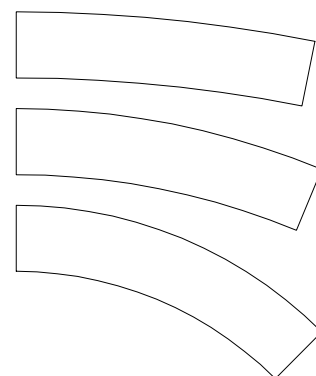
da e se inscreve em uma malha isolada (o alto tráfego e a falta de semáforos torna a travessia da Av. 23 de Maio uma aventura a ser evitada). Em um dos ambientes mais ricos culturalmente na cidade – o Parque do Ibirapuera e seu entrono – é impossível ir do MAM ou do MAC à Praça Eisenhower sem grandes preocupações.

O desenho do percurso da obra de Mary Vieira nasce da demarcação de círculos unidos por seus vértices [Fig. 100]. Esse mesmo esquema pode ser encontrado em outras obras suas, como *Superfícies circulares, móveis, em seus espaços esféricos* (Zurique, 1953 – Basel, 1958), *Círculos sobre planos opostos em direções espaciais* (1955-58), *Ritmos no espaço 2: tensão-expansão* (Basel, 1953-1959), *Equilíbrio* (1952-1953) [Figs. 71-74] e, finalmente, nos bancos do *Polivolume: ponto de encontro*. Sendo assim, percebe-se que a geratriz dessas formas, sejam as esculturas em si, sejam os elementos de ambientação, é a mesma, o que colabora para que não se faça distinção entre os polivolumes, colunas, e esses elementos enquanto obras de arte em si.

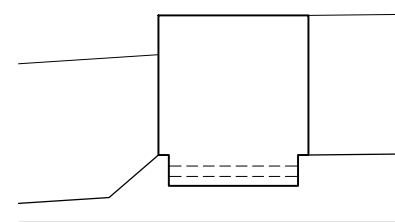
No caso de São Paulo, o percurso é resultado da circunscrição de três círculos, cada um com o raio igual ao diâmetro de seu precedente. A união dos segmentos, de $\frac{3}{4}$ de círculo, gera a espiral. A mesma solução é adotada no polivolume de Brasília, com uma diferença: são segmentos de $\frac{1}{2}$ círculo que não se tocam. Enquanto no primeiro caso o resultado é um percurso fechado, com um único acesso, resguardado do caos que caracteriza o lugar em que se encontra, no caso de Brasília o resultado é um espaço absolutamente permeável, com múltiplas possibilidades de acesso (ver página 70).

Os bancos do percurso são, aparentemente, elementos pré-fabricados⁹⁰ de concreto, justapostos. Cada segmento de $\frac{3}{4}$ de círculo possui, respectivamente, 6, 12 e 24 elementos, de tamanhos aproximados, porém adaptados à curvatura necessária, somando no total 42 peças. O piso é coberto por seixos rolados assentados em contrapiso de concreto.

Mas e Pedro de Toledo? O interventor do estado de São Paulo na Revolução de 1932 não aparece em seu monumento de maneira figurativa, mas textual [Fig. 105]. Homenagear um personagem dessa maneira não é, ainda hoje, muito comum. A identificação de um semblante, no senso comum, é a

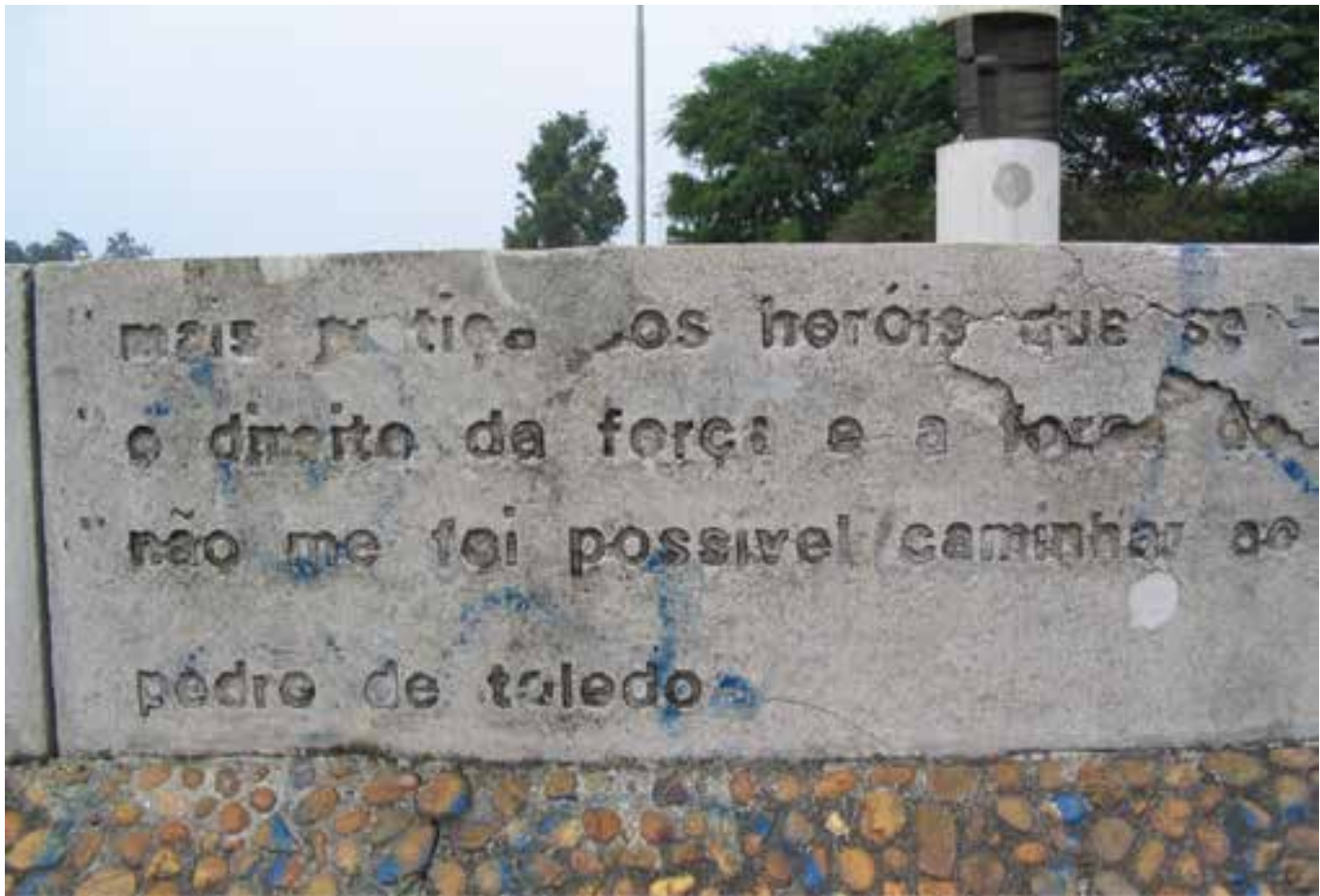


103 Plantas dos três diferentes elementos de concreto que compõem o trajeto espiralar do monumento a Pedro de Toledo. Escala: 1:50.



104 Corte dos elementos de concreto, com a indicação do arremate entre o piso e o banco, vencendo o desnível do trajeto. Escala: 1:25.

⁹⁰ Aparentemente os elementos são pré-fabricados, o que é bastante coerente com o processo de produção das obras da artista, por representar um maior controle e raciocínio. Entretanto, os orifícios na base dos elementos podem ser fruto dos materiais utilizados para tensionar as formas que receberam o concreto, moldado in loco. A falta de registro do processo executivo e de instruções de instalação da obra impedem que haja consenso sobre o caso.



105 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. Elemento de concreto com inscrição de frases de Pedro de Toledo:

"mais justiça aos heróis que se batem por uma ideia e por um propósito"

"o direito da força e a força do direito"

"não me foi possível caminhar ao revés dos sentimentos do meu estado"

Notar que as lâminas ainda não haviam sido depredadas e apresentavam apenas leves deformações.

Foto de 2008.



106 Vista geral do monumento a Pedro de Toledo. Notar os arbustos e árvores da praça e a alteração da paisagem circundante, com a massiva verticalização da rua Cubatão. Foto de 2014.

relação mais óbvia, direta e funcional. E quem é Pedro de Toledo? Ainda que Mary Vieira não se valha de um semblante, a homenagem é satisfatória: ao inscrever nos bancos de concreto citações do político, traz à tona seu espírito e, mais que uma imagem, um conteúdo de muito valor (ainda que os valores morais e políticos de sua trajetória possam ser questionados). Estão expressos nos bancos de concreto, em baixo-relevo, os dizeres: “mais justiça aos heróis que se batem por uma ideia e por um propósito”; “o direito da força e a força do direito”; e “não me foi possível caminhar ao revés dos sentimentos do meu estado”.

O uso de textos nessa obra, a partir da apropriação de falas, possui um papel duplo: além de informar sobre a obra, como o faria uma placa metálica com as mesmas inscrições, conduz o público por um trajeto que, por sua vez, dita o tempo da leitura, contemplação e reflexão sobre o monumento ou o tema de sua homenagem. Não se trata, é claro, da utilização/criação do texto como o fazem os artistas conceituais, mas seria redutor pensar que sua presença ali é reflexo apenas de uma escolha formal; trata-se de uma apropriação bastante consciente. Nesse ponto, tem-se a inegável ligação da coluna metálica com seu espaço envoltório e também com a homenagem que presta. Se o texto é elemento central e característico de muitas obras artísticas, ou mesmo a própria obra (ainda que exijam um suporte para se manifestar, como nas obras de Joseph Kosuth ou Jenny Holzer [Figs. 107 e 108]), nesse monumento a Pedro de Toledo é o texto que abre a possibilidade mais direta para a determinação de um objeto abstrato como homenagem, o que seria feito, em outros períodos, por meio de uma identificação direta com o uso de uma imagem figurativa. O texto aqui não se apresenta como acessório, e sim como constituinte.

Com isso, levanta-se a problemática da homenagem por meio de uma obra abstrata, não figurativa; e ainda do que significa não criar um monumento específico, mas atribuir uma obra-monumento a uma determinada homenagem, colocando em questão o próprio ato da homenagem como produção artística, e sua relação com a inscrição das frases: a obra passa a ser contextualizada por textos, e não por uma figuratividade direta. Afinal, “como documentos, os monumentos são criações marcadas social e historicamente, testemunham, porém, melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar.”⁹¹



107 Joseph Kosuth. *Titled (Art as Idea as Idea)* The Word "Definition", 1966-1968.



108 Jenny Holzer. *Truisms*, 1994.

91 FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, p. 95.

Ao comentar a separação entre as estruturas estética e semântica na escultura de Bruno Giorgo, Max Bense afirma que

“são concebidas apenas estruturalmente, como os termos estruturais de um texto em relação àqueles portadores de significado, ou seja, eles são meros sinais de conexão corporal, tensões mecânicas que apenas simulam as funções semânticas, e é inteiramente possível que nesses sistemas estruturais da escultura a mensagem estética se propague de modo especialmente vigoroso e puro.”⁹²

Vigor e pureza trabalhados com maestria na obra de Mary Vieira, a qual se soma à semântica direta das frases de Pedro de Toledo.

Anos antes da instalação do monumento, foi realizado, pelo Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART),⁹³ a pesquisa *Situação da escultura na cidade de São Paulo*, a qual visava mapear a “situação atual da escultura” e também o “papel da escultura na paisagem de São Paulo”. Separados de maneira abissal, quase imiscíveis, os temas deflagram, respectivamente, a valorização das pesquisas plásticas contemporâneas *versus* um inventário de monumentos intencionais figurativos, de modelo acadêmico⁹⁴ e que, àquela altura, pouco contribuíam para a cultura artística. Cita, também, a falta de esculturas contemporâneas no Ibirapuera, repleto de bustos e outras obras figurativas.

É nesse conjunto, inclusive, que sobressai a obra de Mary Vieira, pelo distanciamento que toma das formas tradicionais de homenagem e representação, como descritas por Krauss.⁹⁵ A região do Parque do Ibirapuera consolidou-se, no imaginário paulistano, ou mesmo nacional, como o lugar das homenagens à Revolução de 1932, certamente a partir da construção do

92 BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 54.

93 As pesquisas realizadas pelo IDART extrapolam o material publicado. Estendem-se, por exemplo, à instalação das esculturas na Praça da Sé e ao monumento a Pedro de Toledo, de Mary Vieira. Todo o material resultante da pesquisa pode ser consultado no Centro Cultural São Paulo.

94 Cf. PRIETO, Sonia (pesquisa). *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*, 1976. São Paulo: IDART, 1980, p. 173, especialmente os comentários de Walter Zanine.

95 “As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.” KRAUSS, Rosalind E. *Op. Cit.*, pp. 88-89.

obelisco. Esse grande monumento, um mausoléu coroado por uma forma das mais antigas e consolidadas como marco, ainda que abstrata, colabora com a afirmação de uma identidade paulista. Junto a ele, o *Monumento às Bandeiras* (1952-1953), de Victor Brecheret, e também o próprio Parque do Ibirapuera, com sua marquise, pavilhões e, recentemente, auditório. Nas bordas do obelisco, de maneira mais discreta, encontram-se outras duas obras comemorativas: um busto em homenagem ao jornalista Tulio Fontoura (na praça homônima), e o monumento a Pedro de Toledo. As homenagens estão feitas, mas deve-se considerar a contribuição artística desse último elemento escultórico, para além de um registro histórico, por sua contemporaneidade e abertura de novas possibilidades nesse campo da cultura, que congrega o passado que se quer lembrar e o presente da produção artística.



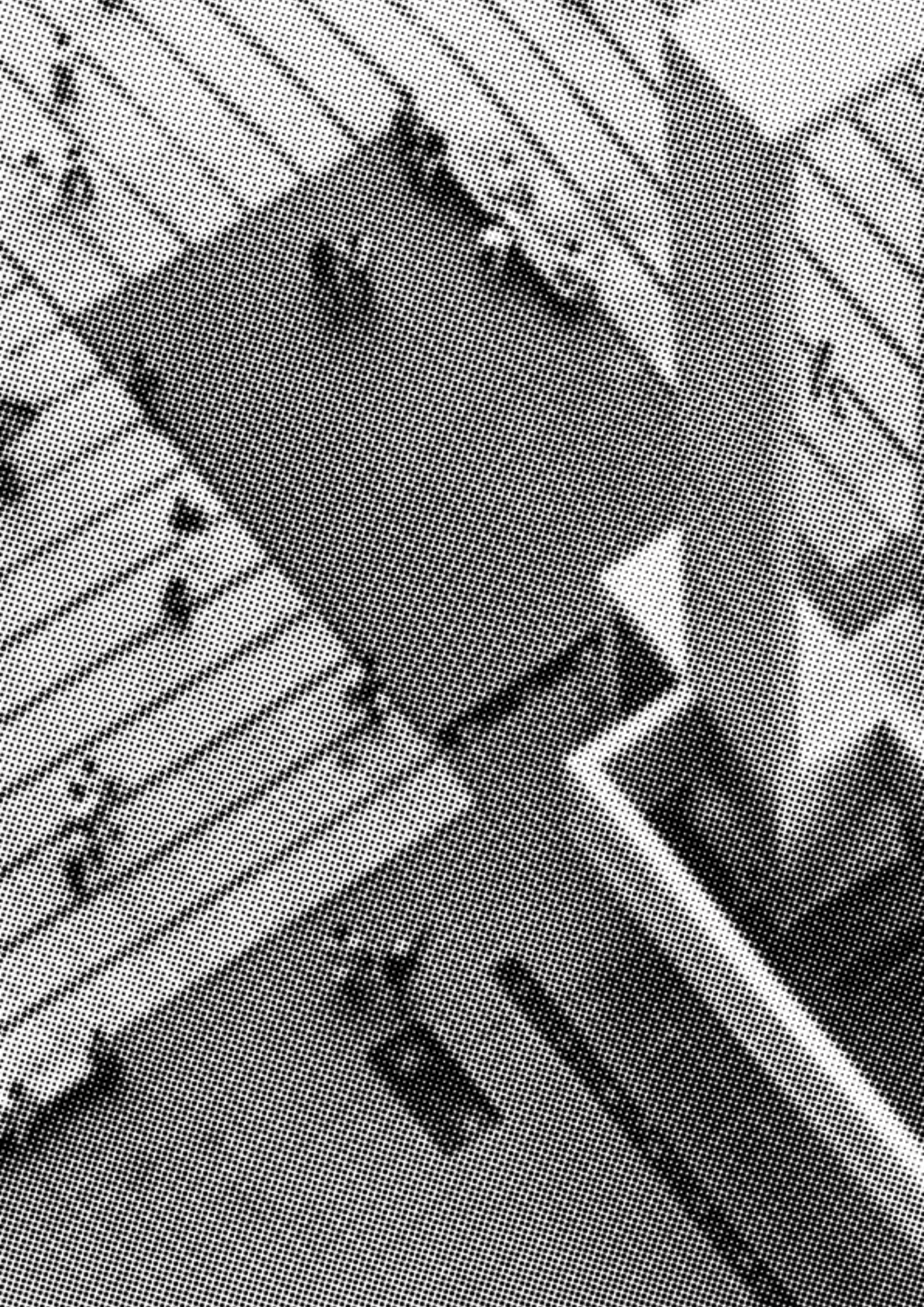
109 Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, 1954.



110 Homenagem a Tulio Fontoura.



111 Galileo Ugo Emendabili, *Obelisco*, 1947-1970.





Monovolume: liberdade em equilíbrio

Localização: Praça Rio Branco, Belo Horizonte, MG

Ano de inauguração: 1980

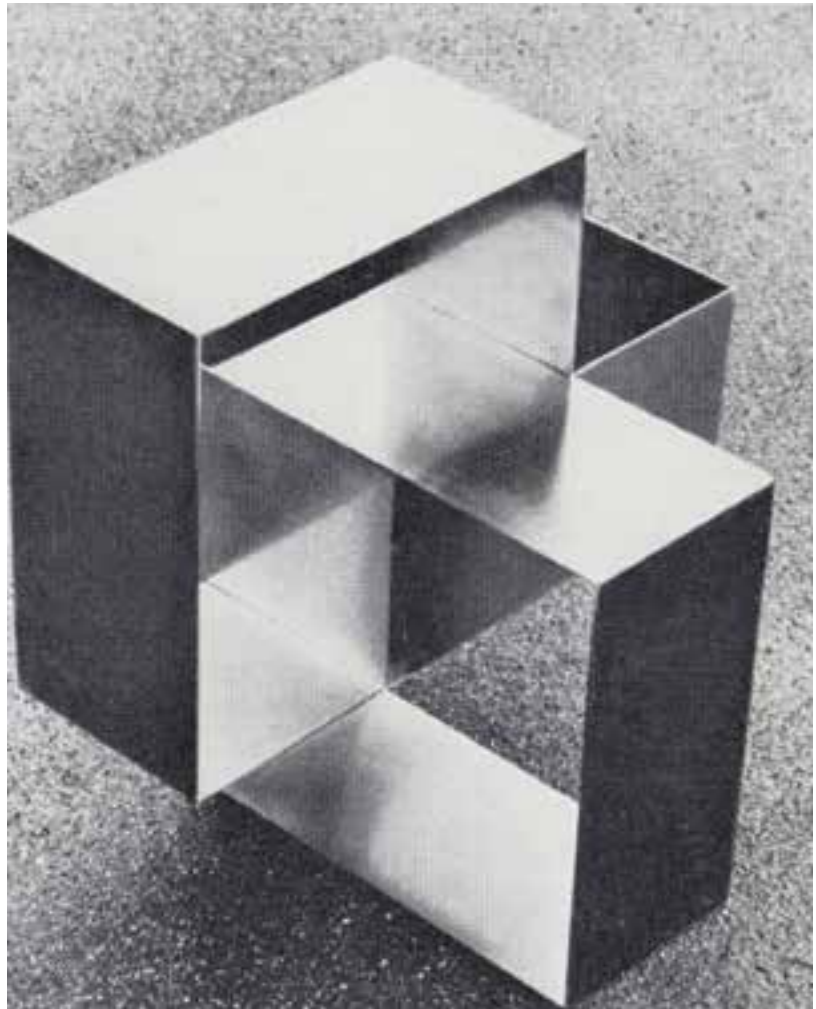
Escultura em concreto armado. Mobiliário urbano, iluminação e paginação do piso.

Dimensões totais: 22m x 105m x 65m

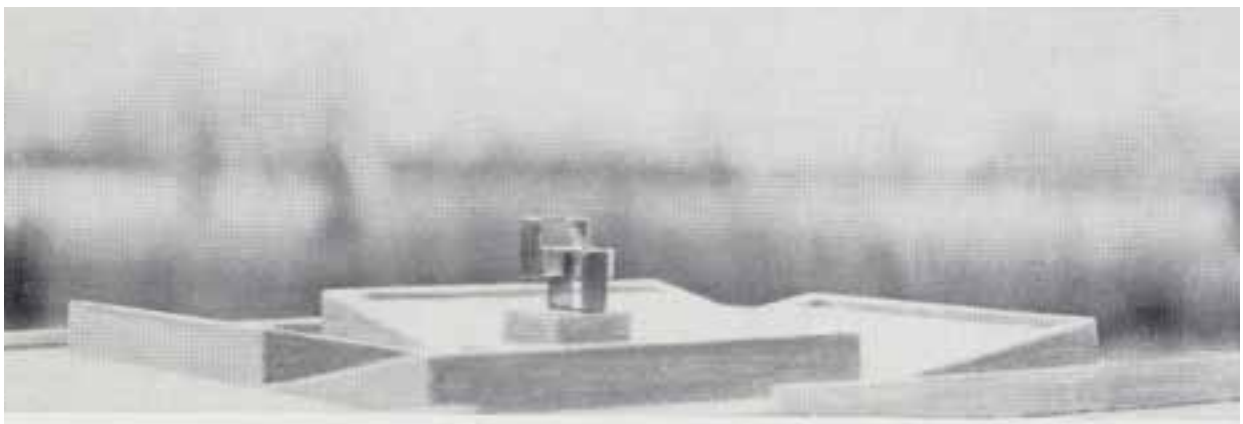
Dimensões da escultura em concreto: 22m x 12m x 8m



112 Mary Vieira. *Würfel aus offenen Räumen*
[Cubo em espaços abertos], 1952.

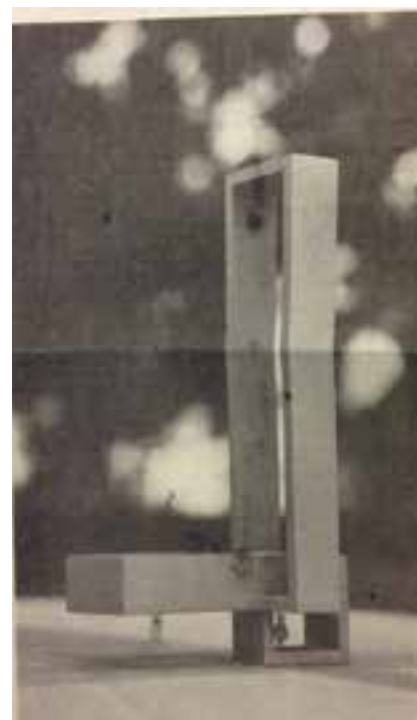


113 Mary Vieira. *Cubo no cubo*, 1952-1962.



114 Mary Vieira. *Urbanização do Cubo no cubo*, 1952-1962.

A forma do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, provavelmente é conhecida por aqueles que acompanharam a trajetória da artista. Ainda que o grande monumento em Belo Horizonte seja a figura mais lembrada no imaginário coletivo, pequenas esculturas com essa mesma forma foram desenvolvidas pela artista sucessivamente, desde a década de 1950.⁹⁶ A primeira delas, foi premiada na III Bienal de São Paulo e adquirida pelo MAM RJ, entretanto, com o incêndio que destruiu parte do acervo do museu, em 1978, a obra foi destruída. Na sequência, é possível ver outra obra de mesma natureza [Fig. 112], exibida na icônica exposição *Brasilien baut*, em Zurique, em 1954.⁹⁷ O nome publicado no catálogo da exposição, *Cubo em espaços abertos*, denota a intenção de levar a obra a figurar em um espaço público, aberto. Em 1962, realiza a obra/maquete *Urbanização do cubo no cubo*,⁹⁸ [Fig. 114] sugerindo a ambientação de uma obra semelhante. Em 1980 o fato é consumado, ao ser construído o monovolume em Belo Horizonte.



115-117 Imagens do modelo para a obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*. À esquerda, modelo completo da praça, com paginação do piso e mobiliário urbano.

⁹⁶ A mesma obra é referida de maneiras distintas, dependendo da fonte: “*Do cubo*, edição de três peças em aço inoxidável, 90 x 50 x 30 cm, Zurique, 1952”, em SARTORIS, 1968; “*Wurfel aus offenen Räumen [Cubo em espaços abertos]*” em *Brasilien baut*, 1954.

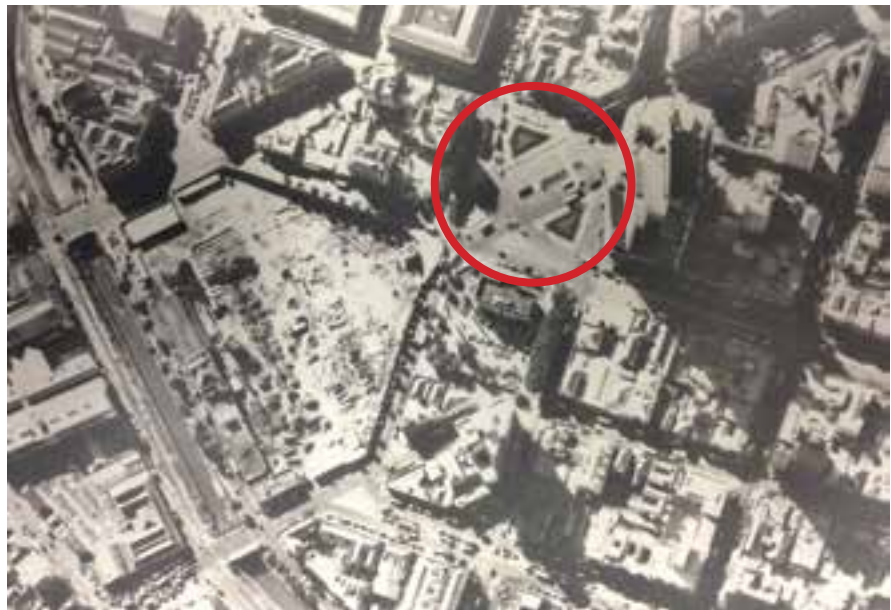
⁹⁷ Mary Vieira foi responsável pelo projeto gráfico do catálogo e do projeto de expositivo, tendo muitas de suas peças, junto a de outros artistas, expostas na ocasião.

⁹⁸ Cf. MATTAR. *Op. cit.*, p. 113, para a maquete em aço e gesso (1/1, 80 x 40 x 15, Basileia, 1952-1962) e SARTORIS. *Op. cit.* em que também consta a realização da peça *Cubo no cubo* em aço inoxidável (1/1, 57 x 57 x 57, Basileia, 1952-1962).

118 Imagem do prédio da Feira de Amostras.
Foto de 1967.



119 Imagem aérea da área ocupada pela Feira de Amostras (hoje a Rodoviária) e a futura Praça Rio Branco, indicada em vermelho.



121 Imagem de maquete do projeto da rodoviária e a indicação da praça Rio Branco como área circular.



120 Imagem da rodoviária recém-inaugurada.

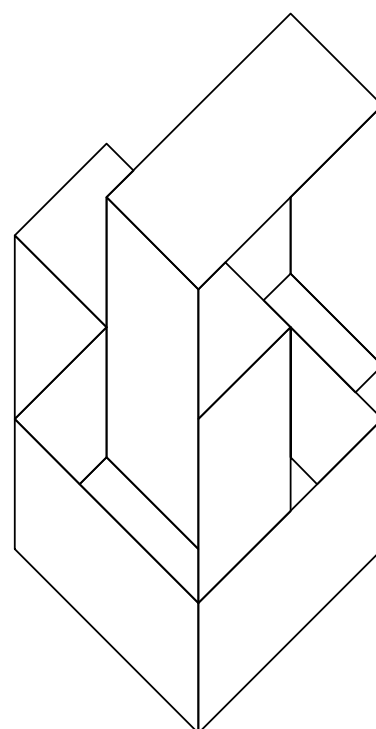
A obra foi uma iniciativa da prefeitura municipal de Belo Horizonte em parceria com o Rotary Club da cidade, e contou com o apoio de diversas empresas para sua realização.

A Praça Rio Branco, conhecida como praça da rodoviária, localiza-se no extremo norte da Avenida Afonso Pena, que é a mais importante e simbólica avenida da capital mineira. Defronte à rodoviária, cria uma pausa, ou obstáculo, no fluxo dos automóveis.

Até a década de 1960, o lote da rodoviária era ocupado pelo edifício da Feira permanente de amostras [Fig. 118]. O eixo da Av. Afonso Pena terminava em uma bifurcação, sendo “fôz” e “afluente” as ruas Saturnino de Brito (continuação da Av. Paraná) e Paulo de Frontin (continuação da Av. Santos Dumont), conectando a Afonso Pena à Avenida do Contorno, delimitada nessa porção da cidade pelo Ribeirão Arrudas – hoje parcialmente canalizado [Fig. 119]. Vale registrar que, na década de 1940, Mary Vieira teria feito um painel monumental⁹⁹ para essa edificação de estilo decó, demolido na década de 1960. Em 1971, era inaugurado o Terminal Rodoviário de Belo Horizonte no mesmo local [Fig. 120], um edifício de traços modernistas que não alterou a malha viária existente. A maquete da obra [Fig. 121], entretanto, sinaliza a obstrução da Av. Afonso Pena pela Praça Rio Branco, representada ali de forma circular. A configuração da praça no intervalo de tempo entre a inauguração da rodoviária e o monumento de Mary Vieira é desconhecida, mas acredita-se que tenha sido utilizada como jardim, em que se encontrava uma escultura em homenagem a Getúlio Vargas.

Em 1980, Mary Vieira é convidada a instalar um monumento na praça. Em vez de propor a instalação de uma escultura de maneira habitual, propõe-se a desenhar todo o conjunto, inclusive indicando a vegetação das ilhas delimitadas pelos eixos viários. O monumento passa a conformar uma grande área, sendo composto pela praça central e ilhas de circulação pedestres na parte norte, até chegar ao lote da rodoviária, que já possuía tratamento paisagístico específico.

Movimentando a cena artística da cidade, não deixou de ser alvo de críticas por parte da população: a inexistência de árvores na praça gerou grande debate à época. Parcela da sociedade civil exigiu o plantio de árvores contra a aridez do espaço, o que foi efetuado em seguida, sem o consentimento e mesmo sem o acompanhamento da autora da obra. A comunidade

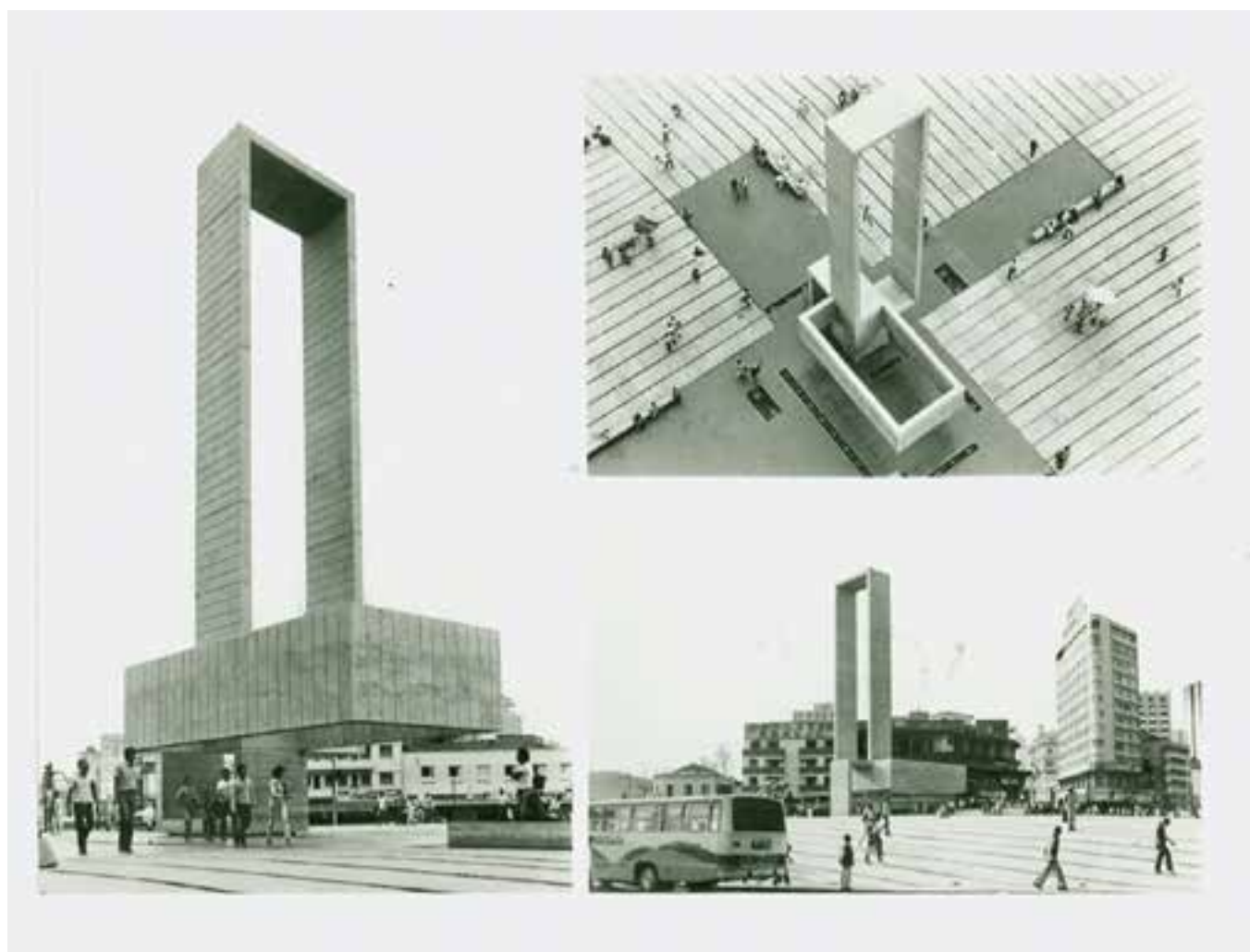


122 Perspectiva isométrica do esquema de construção da obra *Cubo no cubo* (ver Fig. 91). Desenho do autor.

⁹⁹ Ver o ensaio biográfico elaborado por Paschoal Carlos Magno entre 1960 e 1978 (assim datado) (arquivo do autor, também disponível no arquivo do MAC USP).



123 Vista aérea da Praça Rio Branco, com a paginação do piso ainda preservada. Notar a relação que estabelece com o entorno, sem hierarquia ou determinação de acessos e circulação.



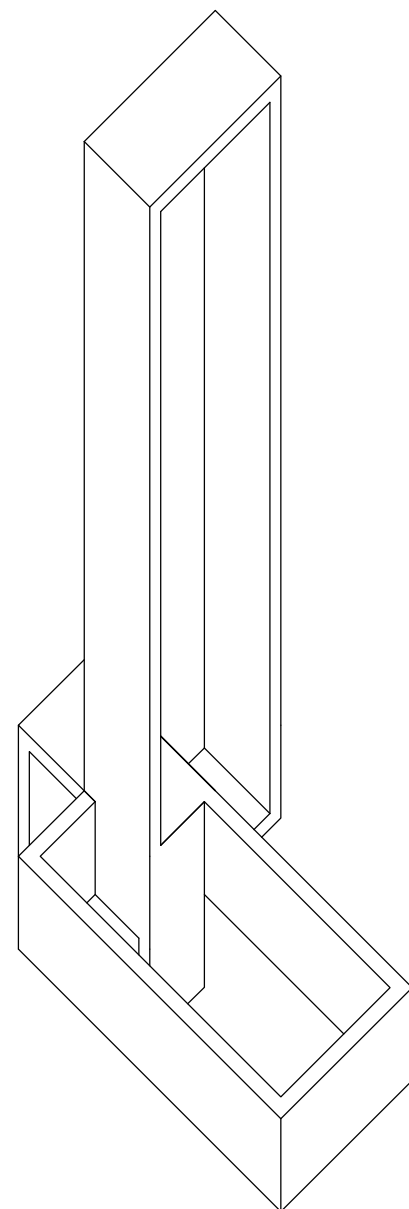
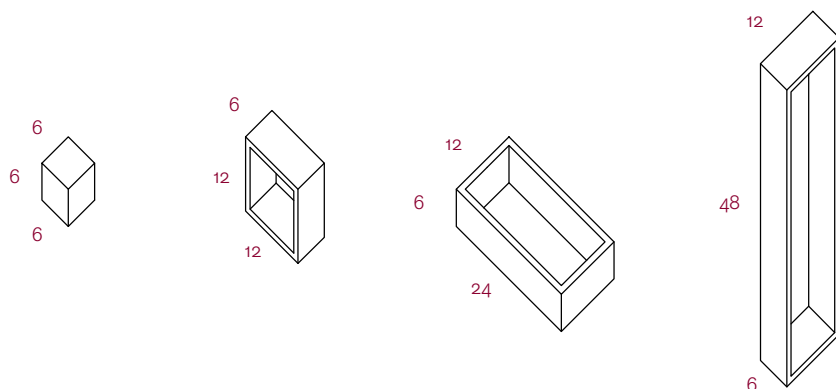
124 Cartão postal com a obra de Mary Vieira, *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, 1982.

Pelas imagens, é possível perceber a relação cromática estabelecida entre os diferentes revestimentos do piso, o que colabora na leitura das formas geométricas.

de artistas apoiou largamente o posicionamento de Mary Vieira, o que pode ser visto nos registros da imprensa.¹⁰⁰

A obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, é composta, originalmente, por uma grande escultura de concreto armado e toda a ambientação da praça Rio Branco, o que concerne a paginação do piso, mobiliário urbano e sistema de iluminação. A escultura em si é fruto da projeção de um cubo flutuante em três eixos (x, y e z) [Fig. 125]. A paginação do piso também seguia as proporções dessas projeções e recebia, nas extremidades, grandes bancos lineares. O piso aparentava ser revestido de pedra ou concreto, com o sistema de iluminação embutido (é possível observar, ainda, que o sistema de iluminação contemplava as porções mais baixas e mais altas da escultura, garantindo sua completa iluminação). O restante do piso, que venciam o desnível entre a cota mais alta, em que se fixava a escultura, até as cotas mais baixas, nas bordas da praça, seguia um padrão ortogonal de faixas em concreto alternadas pelo plantio de vegetação rasteira, forração [Figs. 123-124].

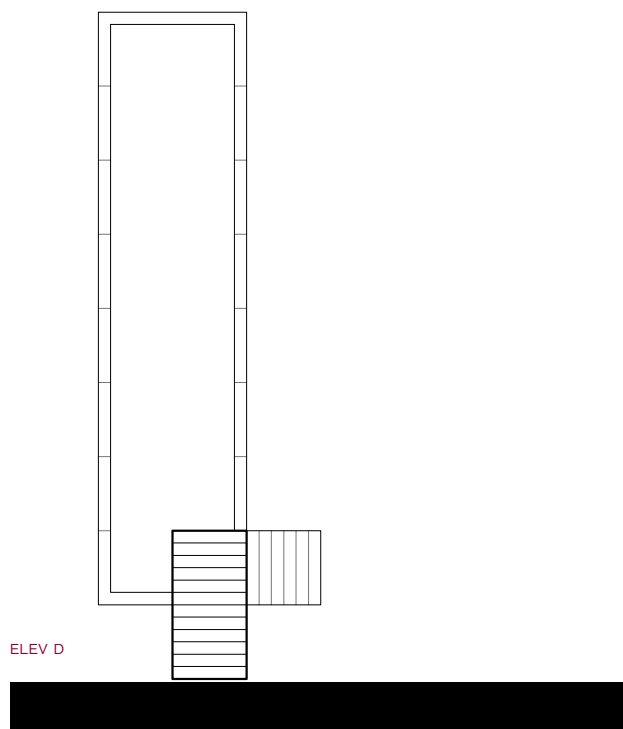
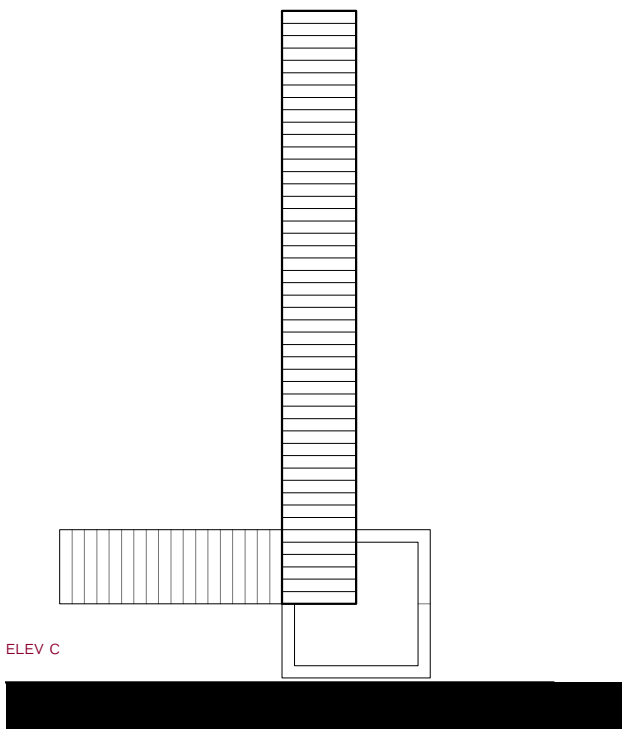
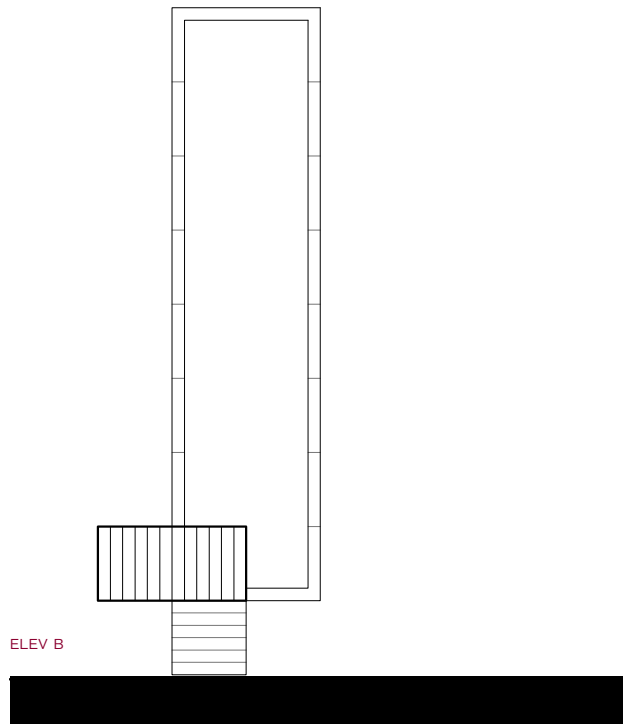
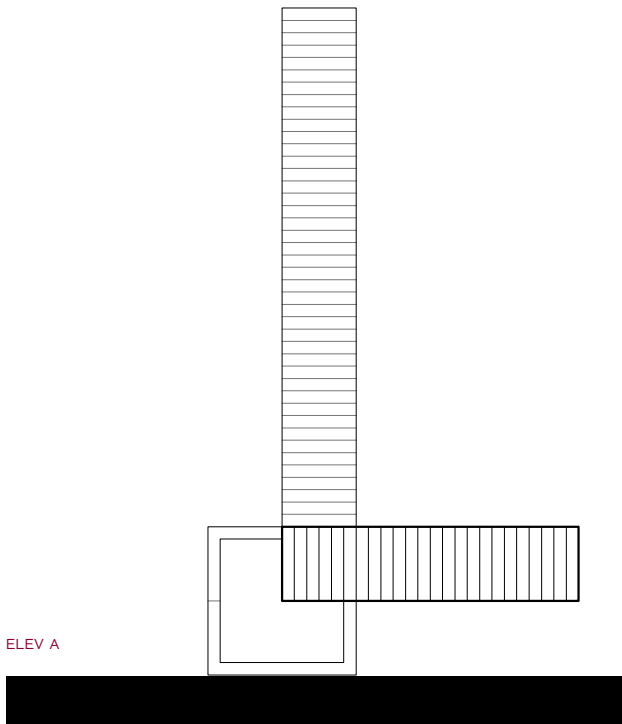
Todos esses elementos seguem um sistema rigoroso de modulação: a espessura dos elementos de concreto, como o menor módulo, é marcada, nos planos, por frisos que servem como juntas de dilatação. A cada 6 módulos, o friso contorna toda a superfície do concreto. Assim, o cubo central é formado por 6 x 6 x 6 módulos; o segundo elemento, que toca o piso, por 6 x 12 x 12 módulos; o terceiro elemento, distante 6 módulos do piso, possui 6 x 12 x 24; o quarto e último elemento, também distante 6 do piso, possui 6 x 12 x 48 módulos. Essa progressão matemática é a mesma encontrada na modulação das obras em Brasília e São Paulo: trata-se de sempre multiplicar a medida por dois: 6: 12: 24: 48 [Fig. 126].



125 Perspectiva isométrica do elemento central do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.

126 Perspectiva isométrica dos elementos que conformam o *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.

100 Cf.: TRISTÃO, Mari'Stella. "Mary Vieira: sua escultura na praça é o retorno às origens". *Estado de Minas*, MG, 14 jul 1982; "O manifesto dos intelectuais", *Diário de Minas*, MG, 18 jul 1982; "Artistas falam sobre o monumento de Mary Vieira", *Estado de Minas*, MG, 24 ago 1982. Todos disponíveis no arquivo MAC USP.

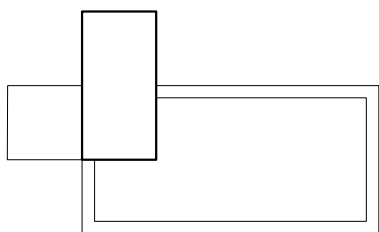


ELEV C

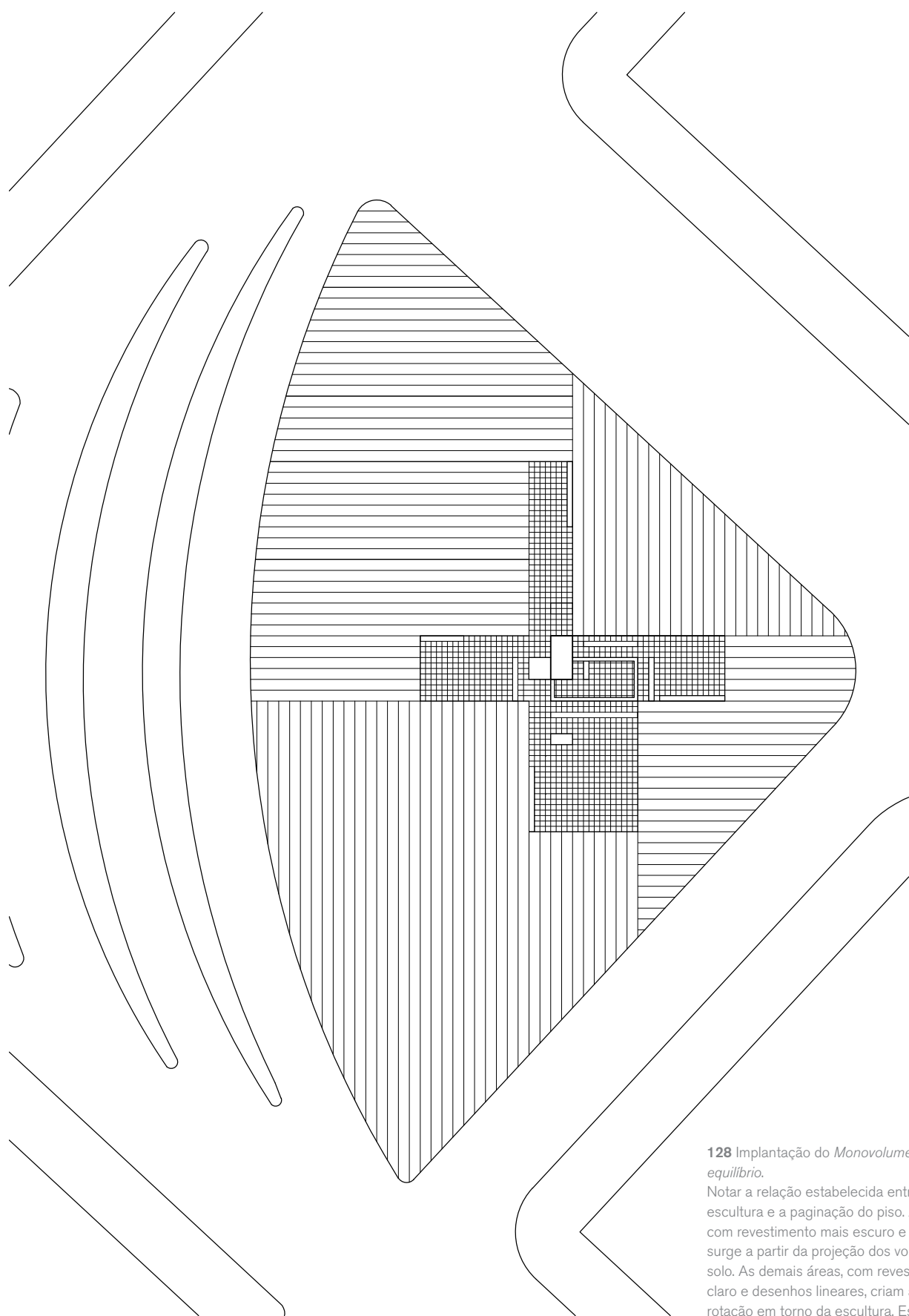
ELEV B

ELEV D

ELEV A



127 Planta e elevações do elemento central.
Escala: 1:250.



128 Implantação do *Monovolume*: liberdade em equilíbrio.

Notar a relação estabelecida entre as formas da escultura e a paginação do piso. A área plana, com revestimento mais escuro e quadriculado, surge a partir da projeção dos volumes sobre o solo. As demais áreas, com revestimento mais claro e desenhos lineares, criam a sensação de rotação em torno da escultura. Escala: 1:500.

129 Modelo do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Notar a inscrição de frases no banco (no canto inferior esquerdo da imagem).



130 Detalhe do banco e paginação dos pisos do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.



131 Imagem da Praça Rio Branco já com algumas árvores plantadas, mas com a paginação do piso preservada.



Em notícia veiculada antes mesmo da inauguração da praça, é registrado o intuito de gravar nos bancos, em baixo relevo ou em metal, frases alusivas à liberdade,¹⁰¹ [Fig. 129] o que daria continuidade ao projeto realizado em São Paulo, quando Mary Vieira inscreveu nos bancos de concreto frases do político homenageado, Pedro de Toledo. Não foram encontrados documentos que comprovassem a inscrição dessas frases. De qualquer maneira, é interessante pensar que, gradualmente, a palavra entrava na obra de Mary Vieira de maneira efetiva.

Toda a paginação do piso foi descartada na reforma realizada na década de 1990. A descaracterização da obra já havia começado antes, com o plantio de árvores no núcleo central da praça, concorrendo a atenção com a própria escultura. O resultado, como nos chega hoje, é o monovolume sufocado pela vegetação e uma paginação que desconsidera os acessos e as relações geométricas estabelecidas pela obra. Canteiros para plantio foram erguidos, bem como bancos em formato circular. Há de se registrar que Mary Vieira trabalhava, constantemente, a interação das formas retas e curvas. Entretanto, nesse projeto, a opção pelas retas é inequívoca e a inclusão a posteriori de elementos curvos deturpa e fornece um dado errôneo para a leitura da obra.

Sobre o uso da praça, desde o início, quando encomendada pela administração municipal, ficou evidente que se tratava de um lugar de passagem, não de lazer ou permanência. Conectando o movimentado terminal rodoviário à mais importante avenida da cidade, o espaço aberto e monumental criado por Mary Vieira poderia ser ocupado de qualquer maneira:

“As polêmicas contra a falta de verde na praça Rio Branco – inicia ela – que eu projetei em correlação plástico-territorial, com o monovolume ‘liberdade em equilíbrio’, foram levantadas não considerando que a função social dessa praça seja a de lazer, mas de passagem do metropolitano, e que a área que eu plasticamente resolvi é destinada a ser um espaço aberto à manifestações físicas de massa: culturais, políticas, sindicais, comemorativos de eventos públicos de relevo estadual e nacional.”¹⁰²

101 A matéria descreve a obra, ainda não executada: “Nos bancos que cercam a escultura em concreto, bancos com inscrições latinas referentes à liberdade como *Libertas esttribuere uniuque suum*, ou ‘liberdade é dar a cada um o que é seu’.” *Estado de Minas*, 8 jul 1981. Acervo MAC USP.

102 *Jornal de Minas*, 17 jul 1982. Acervo MAC USP.

132 Imagem da Praça Rio Branco na década de 1980. Notar a relação com o entorno e com o estacionamento defronte à rodoviária.



133 Imagem da Praça Rio Branco após intervenção. Notar a relação com o entorno e com o estacionamento defronte à rodoviária, após a alteração do projeto paisagístico. Notar a diferença entre a relação física, de acessos, entre as duas imagens; bem como o crescimento da vegetação da praça e das ilhas.



Pelos jornais da época, é interessante notar a então recente inclusão de obras de arte “contemporâneas” à paisagem urbana de Belo Horizonte. Antes do monovolume, teriam sido instaladas obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro em outros pontos da cidade. Entretanto, apenas a obra de Mary Vieira apresentava-se como projeto paisagístico, ou de escala urbana – não apenas o repouso de obras de grandes dimensões em espaços amplos, sem qualquer integração paisagística. Essa é, sem dúvida, em termos espaciais, a maior obra da artista já realizada.¹⁰³

103 Apenas o *Monovolume: flexibeton*, possui dimensões comparáveis, pela extensão do projeto paisagístico inicial. Vale registrar, entretanto, que o Centro de reabilitação foi demolido e ganhou um novo projeto, do escritório Herzog & DeMeuron, sendo o projeto de Mary Vieira totalmente desnaturado. A escultura em si e os bancos circundantes foram mantidos, mas todo o paisagismo foi perdido, bem como as relações que a obra mantinha com os edifícios do entorno.



Boate Azul – um capítulo à parte

Localização: Palace Cassino, Poços de Caldas, MG

Ano de inauguração: década de 1940

Salão de baile na ala leste do cassino. Composto por palco, espaço para banda, pista de dança e bar. Pisos e paredes em granilite, forro retro-iluminado e cortinas decoradas.



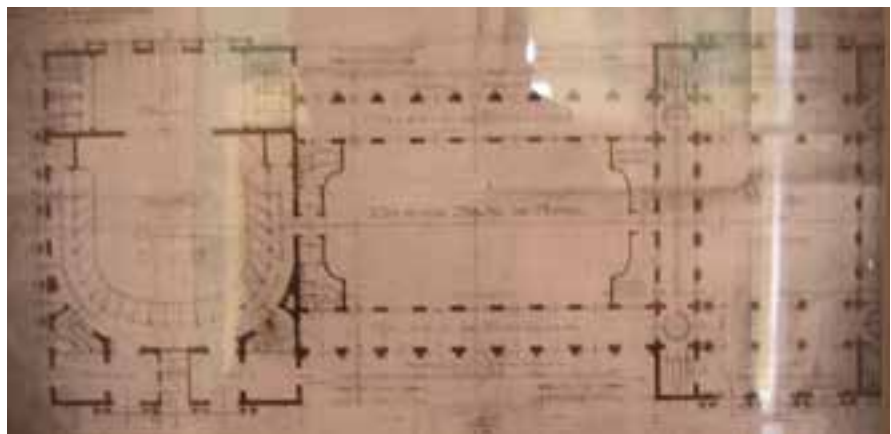
134 Cine-theatro do Palace Cassino.



135 Cine-theatro do Palace Cassino.



136 Salão encantado do Palace Cassino.



137 Planta do primeiro pavimento do Palace Cassino, com o cine-theatro à esquerda (bloco mais tarde ocupado pela Boate Azul).

A *Boate Azul* de Mary Vieira, como já registrado na introdução do texto, é uma exceção no conjunto de obras estudadas por dois motivos: primeiro, por ter sido demolida, o que será tratado com mais propriedade no terceiro capítulo; segundo, por ser obra de ambientação total de um espaço interno, e não obra escultórica. Este dado, na verdade, é de grande interesse para a pesquisa, pois deflagra o vasto campo de sua atuação. Além disso, por se tratar de obra realizada ainda na década de 1940, abre campo para se discutir sua formação como artista e colabora na construção de sua crítica. Essa fase, habitualmente tratada como dado biográfico na literatura sobre a artista, ganha outra dimensão no presente texto, pois recupera uma importante contribuição de Mary Vieira num período de produção incipiente, além de sugerir as relações que propiciaram suas criações nesse período.

A *Boate Azul* ocupou o segundo pavimento da ala leste do Palace Cassino de Poços de Caldas, inaugurado em 1930. Originalmente, essa ala era reservada ao Cine-Theatro do cassino [Figs. 135 e 136]. Devido a uma estratégia político-econômica, no início da década de 1940, o teatro foi demolido.¹⁰⁴ A ala leste do edifício passou a ser ocupada por um salão de bailes no segundo pavimento e uma área de apoio no térreo. O salão era denominado Palácio encantado [Fig. 137], e foi destruído por um incêndio em 1946. Após o incêndio, Mary Vieira foi convidada para repensar o espaço, quando então propôs o projeto da *Boate Azul*.

Nessa época, Mary Vieira morava em Belo Horizonte e ainda frequentava a Escola de Belas Artes, dirigida por Alberto da Veiga Guignard. O projeto foi, sem dúvida, resultado da ressonância produzida pela arquitetura moderna da capital mineira naquele período, com a implantação do complexo da Pampulha. Se a artista, enquanto aluna de belas artes, ainda trabalhava a figuração e técnicas tradicionais, tem na arquitetura uma interessante experiência no campo da abstração, e claro, no campo espacial.

O espaço ortogonal e perspetivo, característico do edifício, foi subvertido pela artista no projeto. A solução que a artista encontra para a ambientação parece partir de uma “fonte” de energia: a pista de dança ovóide, no centro do composição [Figs. 138 a 140]. Como ondas sonoras que se dissipam, linhas curvas vão marcando o ambiente, criando desníveis no piso, no palco,

104 A abertura do Cassino da Urca, em Poços de Caldas, MG, dotado de um teatro mais amplo e moderno, levou à administração do Palace Cassino a rever o programa da edificação, optando pela destruição do teatro e construção de um salão de baile, visando com isso retomar a concorrência com o novo empreendimento. Estratégia, pois, de cunho político e econômico.



138-140 Boate Azul. Fotos de 2005.

até varrer as paredes, sempre num movimento de expansão [Figs. 139 a 141]. O resultado é um espaço quase circular, um cone invertido, um amplificador sonoro. A solução é coerente com o programa (um salão de baile), uma vez que a forma curva elimina os cantos do salão e faz convergir ao centro da composição a pista de dança. A exceção fica por conta da parede que delimita o edifício junto ao exterior através de grandes portas-balcões – e que é recoberta pela cortina decorada em toda sua extensão – e da parede do palco, as únicas ortogonais entre si e o piso [Fig. 140]. O restante da *Boite* era conformada por uma grande fita, que tinha a face inclinada para fora, não sendo a parede perpendicular ao piso, o que conferia a sensação de maior amplitude. Ainda assim, o palco, em uma cota diferente, um pouco elevado, também era atingido por essa onda, quebrando a ortogonal entre as paredes e unindo a face curva às demais. O piso da pista de dança, do bar e suas paredes receberam acabamento em granilite, em tons de azul, cinza e preto. Massas de cor dispostas em forma ameboide, cujo tema repetia-se nessas superfícies. Essas formas, não dificilmente, podem ser encontradas, por exemplo, na Pampulha, nos jardins de Burle Marx [Fig.141], na Casa de Baile, na igreja de Oscar Niemeyer e nos painéis de Paulo Werneck [Fig. 142].

O restante do piso do salão era, aparentemente, revestido com carpete. A parede que possuía fenestração era inteiramente coberta, de uma ponta a outra e do piso ao teto,¹⁰⁵ por uma cortina quadriculada. O forro do teto era marcado por estruturas suspensas em gesso, retroiluminadas, também quadriculadas, mas dispostas em 45 graus em relação às paredes ortogonais.

O bar e o caixa do salão ficavam recuados, encaixados em um nicho aberto na parede curva [Fig. 148-148]. Esse nicho, por sua vez, era marcado por barras metálicas dispostas equidistantes umas às outras, seguindo a mesma inclinação da parede, mantendo o espaço visível mas controlado fisicamente. A parede curva possuía ainda dois outros nichos, que funcionavam como acessos. O primeiro deles, próximo ao bar, conectava o salão ao hall de circulação do cassino, que mantinha intactas suas características ecléticas. O segundo, conectava o espaço ao Salão Nobre do Palace Cassino, e resguardava o acesso a dois sanitários. A boca do palco também possuía as arestas laterais levemente inclinadas, formando um trapézio de menor base. As coxias e instalações cênicas são remanescentes do antigo Salão Encantado.

105 Até 2009, a cortina que existia ali apresentava um “bandô”, provavelmente um acréscimo, pois quebra o desenho quadricular e também apresenta-se como um excesso dentro de um conjunto de soluções tão sintéticas.



141 Jardins de Burle Marx na Pampulha.



142 Capela da Pampulha, com mosaicos de Paulo Werneck.



143 *Boate Azul*. Fotos de 2012.



144-146 *Boate Azul*. Fotos de 2005.. Circa 1948.

Vale comentar essa antiga solução do espaço, uma vez que é visível a vontade da artista de criar uma obra característica de seu tempo, contemporânea, e mesmo distinguir-se em absoluto do espaço incendiado. Anteriormente, o salão possuía paredes aparentemente curvas que, na altura de uma pessoa em pé, afastavam-se para dar lugar a uma sanca de gesso iluminada, de onde partiam superfícies drapeadas de tecido até atingirem o teto (tecido que teria sido inflamado e causado o incêndio). Os acessos eram marcados por rebuscados portais e o piso era de tacos de madeira. Inconscientemente, Mary Vieira colocava em prática um dos princípios do restauro: a distinguibilidade – afinal, é inquestionável que se tratava a *Boate Azul*, à época, de uma adição contemporânea e que com o passar das décadas foi historicizada.

A autoria da *Boate Azul* não foi encontrada na mídia ou em registros oficiais, entretanto, foi confirmado pelo depoimento de familiares da artista e de pessoas que a conheceram à época. Importante também registrar que a artista é natural de Poços de Caldas – fato que também poderia ter colaborado para a preservação dessa obra se fosse trabalhado de maneira ampla junto à sociedade. Além da *Boate Azul*, vale registrar outro trabalho que Mary Vieira teria executado na cidade, essa sim registrada na mídia local. Trata-se do projeto da exposição dos planos da cidade de Poços de Caldas, pela ocasião do Congresso das Estâncias Hidrominerais do estado, em 1948. Transcreve-se, a seguir, as duas notícias encontradas:

“OS PROJÉTOS SOBRE O PLANEJAMENTO DA CIDADE SERÃO ESPOSTOS POR OCASIÃO DO CONGRESSO DAS ESTÂNCIAS HIDRO-MINEIRAIS A SE REALIZAR NO PROXIMO DIA 8

No antigo salão de jogos do Cassino serão expostos por ocasião do Congresso das estâncias a se realizar nesta cidade, todos os projetos sobre o planejamento de Poços de Caldas.

Estivemos em visita ao senhor prefeito municipal que nos mostrou diversos quadros que estão sofrendo os últimos retoques antes de serem expostos no salão do Casino e por esta ocasião travamos conhecimento com D. Mary Vieira, aluna da Escola de Belas Artes da Capital mineira, que veio a esta cidade expressamente para dirigir os trabalhos de ornamentação e decoração dos salões. Julgando pelo que pudemos ver e ouvir até o presente momento, os representantes das demais Estâncias minerais ficarão muito bem impressionados com Poços de Caldas porque 26 plantas parciais de Poços estarão circundando um enorme quadro da planta total da cidade, assinalando todas as fontes, os cassinos, os Hotéis, Institutos médicos e diversos outros pontos essenciais e necessários a uma estância.

Temos a impressão, e nesse sentido tecemos os melhores votos que, o Congresso das Estâncias resultará num plano inteligente e seguro para o melhor e maior aproveitamento das Estâncias, o que para Poços de Caldas significará nova e mais feliz arrancada para as alturas do progresso e do desenvolvimento sempre crescente.»¹⁰⁶

“SERÁ INAUGURADA HOJE COM PRESENÇA DO Dr. MILTON SOARES CAMPOS A EXPOSIÇÃO DE PROJETOS E PLANOS DE POÇOS DE CALDAS NO ANTIGO SALÃO DE JOGOS DO PALÁCE CASSINO

Inaugurar-se-á, hoje, no período da tarde, no antigo Salão de Jogos do Palace Cassino a primeira exposição de planos e projetos de Poços de Caldas, exposição esta que em virtude da competente direção artística da Senhorita Mary Vieira, aluna do Professor Alberto da Veiga Guignar da Escola de Belas Artes da Capital mineira, conseguiu muito bem reunir e harmonizar a parte técnica á parte artística. Os planos e projetos do atual Prefeito Municipal Dr. Miguel de Carvalho Dias estão representados em mapas e ilustrações em biombos dispostos em forma de avenidas que obedecem linhas levemente curvas causando ao visitante a impressão ao visitante de se encontrar no mais belo jardim desta cidade. Esta exposição que apresenta planos rodoviários, planos de aproveitamento de energia elétrica e muitos outros do Governo do Sr. Prefeito Municipal Dr. Miguel de Carvalho Dias, foge completamente ao padrão de quadros claros colados em paredes nuas, o que desde o primeiro instante cansa o expectador. O antigo salão de jogos foi completamente remodelado quebrando-se os ângulos e formando-se avenidas as quais, cercadas por biombos de tonalidades suave, se distinguem entre si pela apresentação de planos diferentes. Ao centro, obedecendo a escala, foi construído um pequeno jardim, com dois lagos onde nadam os peixinhos dourados, com a forma da planta da cidade, sobre o qual foi posto um contorno, feito com muita perfeição, do mapa da cidade com as quadras numeradas que correspondem ás plantas cadastrais colocadas na parte posterior do salão.

O mais interessante e que nunca será demais se repetir é que nesta exposição tão trabalhosa e tão importante, a parte técnica não prejudicou e não foi prejudicada pela parte artística. O fino gosto e a imaginação fértil da senhorita Mary Vieira soube compensar, sem alteração ou prejuízo da verdade, a inflexibilidade dos traçados firmes dos engenheiros que elaboraram os planos de aproveitamento da Estância.

106 *Diário de Poços de Caldas*. 6 jan 1948, numero 895, ano iv. Grifos nossos. Mantida a grafia original. Acervo PUC Minas – Poços de Caldas, MG.

É a primeira vez que em Poços de Caldas temos a oportunidade de vermos expostos os planos da cidade, ao mesmo tempo que assistimos um magnífico espetáculo de fino gosto artístico.¹⁰⁷

Tem-se, pois, o registro da atuação de Mary Vieira num campo totalmente novo, e de maneira vanguardista, o desenho de exposições (ou expografia, como se denomina hoje), com total respeito à matéria técnica e tirando proveito de seu conteúdo para a concepção artística. A experiência da *Boate Azul*, somada a essa expografia, indica uma incursão no campo espacial pela artista, que jamais seria abandonado. Não apenas nos termos espacial ou volumétrico que designam o campo escultórico, contraposto ao bidimensional que designa o campo da pintura, mas no campo de experiências espaciais, que serão desenvolvidas em diversas de suas obras, principalmente aquelas localizadas em espaços públicos e que receberam uma ambientação própria – como os demais objetos de estudo dessa pesquisa, em Belo Horizonte, Brasília e São Paulo.

A citada exposição, de cunho político-administrativo, chama atenção para o assunto. Não se sabe ao certo a relação que Mary Vieira gozava com a administração pública da época. Fato é que realizou trabalhos em diversas cidades mineiras, que possuíam em comum o fato de serem estâncias hidrominerais. Em Poços de Caldas, teria sido convidada pelo então prefeito Miguel de Carvalho Dias¹⁰⁸ (1947-1951) para a realização da *Boate Azul* e da exposição dos Planos da Cidade.¹⁰⁹ Outra figura proeminente é José Américo Gianotti, que fundou a Eletro Química Brasileira (Elquisa) ainda na década de 1930 (posteriormente prefeito de Belo Horizonte, entre 1951-1954). Sabe-se, ainda, que Mary Vieira circulava pelas altas rodas da burguesia intelectual da capital mineira. Não é difícil, pois, imaginar que tenha criado relações com políticos e empresários da época, que a inseriram nesse circuito das águas e da mineração. Não seria difícil imaginar, ainda, que sua aproximação com a técnica industrial¹¹⁰ e com os materiais metálicos derivem dessas mesmas relações.

107 *Diário de Poços de Caldas*, 10 jan 1948, numero 899, ano iv. Grifos nossos. Mantida a grafia original. Acervo PUC Minas – Poços de Caldas, MG.

108 Miguel de Carvalho Dias era sócio de José Ermínio de Moraes na compra da CBA, Companhia Brasileira de Alumínio.

109 *Exposição de planos e projetos de Poços de Caldas*, pela ocasião do Congresso das estâncias hidro-minerais, realizado em janeiro de 1948.

110 À época, o governador do Estado era Milton Campos (1947-1951), cuja política privilegiou a instalação de usinas hidrelétricas no estado. Vale citar a frase de Mary Vieira, em

Mary Vieira estudou com Célia Laborne Tavares (filha de Pedro Laborne Tavares, prefeito de Belo Horizonte no ano de 1946) e com Marília Gianetti Torres (filha de Américo René Gianetti, prefeito da mesma cidade entre 1951-1954), o que, mais uma vez, a insere num grupo privilegiado da sociedade mineira. Mais explícita ou direta pode ser sua relação com Juscelino Kubitschek, talvez por meio do próprio contato com Guignard, o que se vê, mais tarde, também no seu envolvimento com a cidade de Brasília, ao ser convidada para planejar as exposições *Brasilien Baut* e *Brasilien Baut Brasília*, ainda que seu vínculo com esses projetos sejam, provavelmente, frutos de seu reconhecimento artístico já consolidado na Suíça, na década de 1950.

O percurso em projetos de exposições e gráficos iniciado no estado de Minas, acompanhado de suas relações pessoais, culminou nos trabalhos que desenvolveu para a exposição *Brasilien baut Brasília*, em 1957. Já radicada na Suíça e amplamente reconhecida pela crítica internacional, Mary Vieira é convidada a criar o cartaz da exposição, o projeto expográfico e seu catálogo. Esse evento icônico para a arquitetura brasileira também marca um momento de consolidação na carreira da artista, já inserida no ideal de arte total promulgado pela Escola de Ulm, por onde passou, e que viria a guiar a atuação de muitos artistas (ou designers) no Brasil e na Europa. Sobre o assunto, Heloisa Espada, comentando o catálogo da exposição, escreve:

“Além do livro ser um documento rico em detalhes sobre a exposição, há indícios de que seus realizadores (o grupo de pessoas denominado como ‘Seminário de Estudos sobre as Artes Plásticas da Academia do Mediterrâneo’ em colaboração com Mary Vieira) tinham a intenção de conferir ao material uma dimensão estética nos termos defendidos pelo artista suíço Max Bill, cujos escritos tendiam a abolir a hierarquia entre as artes plásticas, objetos manufaturados e industriais.

Ao abrir o livro, nos deparamos com folhas em dois tons distintos de verde que, vamos saber adiante pelo próprio livro, foi a cor usada no projeto expográfico de *brasilien baut brasil*. Trata-se também da cor do cartaz, que claramente

entrevista a Marcio Sampaio: “A sociedade industrial mudou o conceito de arte, oferecendo aos artistas novos materiais e meios técnicos aperfeiçoados, aptos a traduzir as novas concepções de espaço, movimento e tempo. A estética industrial transformando o conceito de arte decorativa em conceito de desenho industrial, permite ao artista aplicar também à função da vida cotidiana, os seus conceitos de função essencial, bela, de essencialidade funcional estética.” Cf.: Marcio Sampaio. “Mary Vieira: a vanguarda internacional”. *Minas Gerais (Suplemento literário)*, s.d. Arquivo MAC USP.

remete ao verde da bandeira nacional. O verde era uma constante nos projetos gráficos de Vieira. Em 1954, ela também havia usado essa cor no poster da exposição *brasilien baut*.

Mary Vieira mostrou também o modelo de sua Coluna Centripetal, uma escultura cilíndrica tripartida de 12 metros projetada para a praça dos Três Poderes. Segundo o texto do livro, é “interessante relevar a integração da obra ao caráter construtivo da exposição, tal como o resultado estético da escultura está em unitária correspondência com a solução urbanística da praça onde será erguida e com a arquitetura principal da mesma praça, criada por Niemeyer.⁴ A escultura não chegou a ser instalada na praça.”¹¹¹

O comentário sobre *Brasilien baut Brasília* não pretende esgotar o assunto, obviamente, mas apenas reforçar um conjunto de justificativas meritórias que fazem da demolição da Boate Azul do Palace Cassino um equívoco irremediável, do qual, se não agora, a população da cidade e a comunidade artística se ressentirá em algum momento. Afinal, essa seria a obra-testemunho de seu papel de vanguarda e atuação nesse campo, no território brasileiro, e que hoje, infelizmente é desconhecido.



147 Edição especial do catálogo da mostra *brasilien baut Brasília*.

111 ESPADA, Heloisa. “Brasil constrói Brasília, por Mary Vieira, 1959”. In: Anais do xxx Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Outubro de 2010. Disponível em http://www.cbha.art.br/colocios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_espada_heloisa_art.pdf último acesso em janeiro de 2015. Ver também ESPADA, Heloisa. *Op. cit.*, 2010.

CAPÍTULO 2

**BASES TEÓRICAS PARA A RESTAURAÇÃO
INTERPRETADAS PARA AS OBRAS DE MARY
VIEIRA EM ESPAÇOS PÚBLICOS NO BRASIL**

O capítulo anterior tratou do reconhecimento das obras de arte que compõem o escopo da presente pesquisa, a partir da definição de restauro de Brandi, como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”.¹¹² O complexo conceito de restauro de Brandi, sumarizado nesse enunciado, extremamente denso, é o mobilizador de toda a pesquisa. Faz-se necessário perscrutar cada termo envolvido nessa definição e trabalhar na compreensão de todo o texto da *Teoria*, que é, em si, bastante conciso e, não raro, alvo de interpretações deturpadas.¹¹³

Qual é o “momento metodológico” e como se opera o “reconhecimento”? O que envolve a “consistência física”, a instância “estética” e a “histórica”?¹¹⁴ Como se opera a “transmissão para o futuro”? A *Teoria*, publicada originalmente em 1964, é fruto de reflexões sistemáticas no campo do restauro, da história, da filosofia e da estética, além da prática de Brandi a frente do Istituto Centrale del Restauro [ICR – hoje, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro – ISCR] em Roma, e abre-se para posteriores e novas contribuições. Apesar das leituras atuais e de haver correntes diversas e, mesmo, opostas às formulações da teoria brandiana, é incorreto dizer que os preceitos estão superados, pois continuam guiando as ações bem-sucedidas até os dias de hoje. Basta ver os diversos exemplos citados por Carbonara¹¹⁵ para o restauro arquitetônico e as experiências recentes

112 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 30.

113 Para uma primeira aproximação com o tema, sugere-se a leitura de textos de Giovanni Carbonara e de Beatriz Mugayar Kühl. Carbonara estrutura seu texto, e sua defesa, de maneira rigorosa: inscreve a *Teoria da Restauração* em uma produção mais ampla de Brandi, e revela os referenciais do autor italiano; insere a *Teoria* no conjunto das contribuições sistemáticas para o campo da preservação nos últimos dois séculos; retoma exemplos do Istituto Centrale del Restauro (IRC), em momentos diversos; interpreta, de maneira embasada, trechos da *Teoria* que habitualmente são deturpados e, por fim, explicita a existência de correntes do restauro concordantes que dialogam com os preceitos fundamentais da *Teoria*. Ver CARBONARA, Giovanni. “Brandi e a restauração arquitetônica hoje”. In: *Designio*. São Paulo, 2006, n° 6, pp. 35-47. KÜHL, Beatriz. “Cesare Brandi e a teoria da restauração”. In: *Pós – Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, n° 21, junho 2007, pp. 198-211; e “História e Ética na Conservação e Restauração de Monumentos Históricos”. In: *Revista CPC USP 2005-2006* (online). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15579>. Último acesso em janeiro de 2015.

114 “a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, p. 29, grifo meu.

115 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*

do ISCR para manifestações artísticas contemporâneas. Retomar algumas dessas reflexões – antecedentes, contemporâneas e posteriores – colabora para sua correta interpretação e uso, além de afastar críticas infundadas ao método proposto.¹¹⁶

O exercício de questionar a validade da teoria brandiana para a restauração de obras de arte de períodos recentes apresenta-se, aqui, não como negação dessa validade, mas como reflexão sobre as variáveis envolvidas na busca por uma unidade metodológica. Sergio Angelucci sugere que, se o método é a soma entre teoria e prática, não é a teoria que deve ser atualizada, mas os procedimentos práticos, superando, assim, a fronteira entre antigo, moderno e contemporâneo.¹¹⁷ Resta, pois, a atualização constante das práticas envolvidas. Mais que um critério cronológico, a qualificação de contemporâneo, no âmbito do restauro, ganha outra proporção, e pede o alargamento e reinterpretção de suas bases teóricas.¹¹⁸ Para evitar equívocos interpretativos, uma vez que o uso dos termos varia inclusive na literatura, opta-se pelo

116 Para um exame detalhado e bibliografia complementar, ver ANDALORO, Maria (org.). "La teoria Del restauro nel novecento. Da Riegl a Brandi". In: *Atti Del Convegno Internazionale di Studi*. Firenze: Nardini, 2006; BASILE, Giuseppe. "A restauração sob a luz da Teoria de Cesare Brandi: o caso das pinturas murais da Basílica de São Francisco, em Assis". In: *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2004, n° 16, pp. 134-142; "A atualidade da teoria da restauração de Cesare Brandi: alguns exemplos". In: *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2004, n°16, pp. 143-146; "Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni". In: *Atti Del Convegno*. Saonara: Il Prato, 2008; *Cesare Brandi's though from theory to practice*. Saonara: Il Prato, 2008; e CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 2006, pp. 35-47.

117 "Una valida risposta al quesito sta proprio, a mio parere, nel fatto che questo metodo sta risultato applicabile anche a opere d'arte contemporanea e cioè nel superamento del confine tra antico, moderno e contemporaneo che permette l'agire soretti da un metodo ben definito. Molti credono che per l'arte contemporanea e cioè per quella predotta fuori della regole d'accademia, occorrono nuovi metodi di intervento; questo è vero ma soltanto in parte, perché se metodo è la somma di teoria e prassi, penso che non sia la teoria a dover essere riscritta." Cita ainda Brandi e a validade de sua teoria. ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporânea"*. Prato, 4-5 Novembre 1994. Fiesole: Nardini Editore: 1994, p. 113.

118 "Questa diversità di opinioni riflette una considerazione comune: nell'ambito conservativo, e quindi al di fuori di una concezione ontologica dell'arte, il contemporaneo sembra qualificarsi come tale non tanto per un criterio cronologico, quanto per un principio tecnico e tipologico funzionale che prescinde anche dai fattori puramente stilistici." PAPA, Mauro. "Per una teoria del restauro dell'arte contemporânea". *Exibart_studi*, 2007, p. 1, disponível em <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>. Último acesso em janeiro de 2015.

uso de restauro de obras recentes.¹¹⁹

À leitura da *Teoria* e de seus pares, somam-se textos que auxiliam na compreensão do campo, principalmente no que diz respeito à cultura e à memória, à cidade (ou urbanidade) e às políticas de preservação.

Assim, este capítulo dedica-se a comentar esse panorama, mas não se pretende uma revisão bibliográfica completa ou um panorama histórico/crítico – o que pode ser encontrado em estudos exemplares, como os de Giovanni Carbonara,¹²⁰ na Itália; Jukka Jokilehto,¹²¹ nos Estados Unidos e Beatriz Mugayar Kühl,¹²² no Brasil. Atem-se, aqui, aos conteúdos que, no próximo capítulo, embasarão as discussões acerca de cada obra-objeto de estudo, com especial atenção às investigações de Heinz Althöfer¹²³ e ainda Michele Cordaro, António Rava, Giuseppe Basile e Mauro Papa¹²⁴ para a arte contemporânea. Reelaboradas, as explanações realizadas no primeiro e neste segundo capítulo comporão o terceiro capítulo da pesquisa, considerando as patologias e os contextos apresentados por cada obra.

Este exercício também reforça a ideia de uma construção teórico-crítica que deve anteceder qualquer ação prática, em especial no campo da conservação e restauro, sobre a obra de arte,¹²⁵ uma vez que, ainda que apresentem tipologias ou materiais diferentes, defende-se uma unidade de princípios

119 Na literatura americana o termo contemporâneo é utilizado para designar a produção do período pós-guerra, enquanto na europeia o termo é utilizado já para a produção do início do século xx, com as vanguardas. A sugestão, de Giovanni Carbonara, é usar o termo “restauro del nuovo”. CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997, p. 590.

120 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997.

121 JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth–Heinemann, 1999.

122 KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo. Reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP / Secretaria da Cultura, 1998; e *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

123 ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florença: Nardini, 1991. e ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*. Madri: Akal, 2003.

124 Cf.: ANGELUCCI, Sergio (org.). *Arte contemporanea, conservazione e restauro*. Fiesole: Nardini, 1994; BASILE, Giuseppe (et. al.). *Il tempo restaurato: recupero, restauro e prevenzione della Torre del Tempo di Emilio Tadini*. Palermo: F. Provenzani & C. Editore, 2013; RIGHI, Luigi (org.). *Conservare l'arte contemporanea*. Florença: Nardini, 1994.

125 “Será só em um segundo momento, quando se chegar à intervenção prática de restauro, que se fará necessário também um conhecimento científico da matéria na sua constituição física.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, p. 36.

nas intervenções contemporâneas, a partir de uma via deduzida dos princípios teóricos e metodológicos do restauro, e não de ação guiada apenas empiricamente a partir do objeto. Partindo desses princípios, que são a base deontológica de atuação, devem depois ser examinadas as especificidades de cada obra, com especial atenção aos procedimentos técnicos, que devem ser constantemente revistos e atualizados.¹²⁶ Não raro, operações são realizadas de modo unicamente empírico, apenas como respostas práticas e técnicas, guiadas por interesses econômicos ou políticos. É desejável, pois, como nos lembra Brandi, “articular o conceito, não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte que recebe a qualificação”.¹²⁷

Compreender conceitualmente como esse arcabouço teórico pode nutrir e dirigir a intervenção prática de restauro significa alimentar-se de outras fontes, outras disciplinas¹²⁸ que elucidem questões e corroborem soluções apresentadas. Por se tratar de um trabalho desenvolvido em âmbito acadêmico e que não possui em seu escopo o desenvolvimento de um *projeto*, torna-se, esta pesquisa, um lugar privilegiado para a propagação dessas reflexões que poderão, na medida que se mostrarem pertinentes, sustentar futuros projetos de restauro das obras em questão. O capítulo apresenta-se, pois, estruturado em três eixos de discussão: o restauro como ato de cultura; metodologia e reconhecimento; e a transmissão para o futuro.

RESTAURO COMO ATO DE CULTURA

Inicialmente, é fundamental compreender em que área se desenvolve o campo da preservação. Ainda que o termo *restaurar* seja habitualmente vinculado a uma prática, como solução técnica para a salvaguarda do patrimônio,

126 “Anche la consapevolezza di una radicale differenza tipologica tra i materiali impiegati nell’arte tradizionale e quelli utilizzati nel Novecento non stimola un nuovo approccio metodologico. La conoscenza imperfetta di materiali e tecniche contemporanee porta a una maggiore cautela nell’intervento, non all’applicazione di nuovi principi teorici.” PAPA, Mauro. *Op. cit.*, p. 4, disponível em <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>. Último acesso em janeiro de 2015.

127 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, p. 29.

128 “[...] deve-se enfatizar que existe um campo disciplinar específico que se preocupa do problema [intervenção prática], a restauração, que é um campo disciplinar autônomo (algo diverso de campo disciplinar isolado), que necessita de articulação de variados domínios do saber.” KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, p. 23.

o campo da preservação caracteriza-se como ato de cultura,¹²⁹ o que repercute tanto na sua compreensão, como na própria prática.

Como ato de cultura, a preservação extrapola conhecimentos puramente técnicos e científicos e deve considerar aspectos mais intersubjetivos, da psicologia¹³⁰ e da memória, da educação e da identidade.¹³¹ Trata-se de saber “o que” e “por que” conservar, antes de “como” conservar, como expõe Carbonara.¹³² Isso envolve, mais que soluções técnico-operacionais, a construção de interpretações no ambiente cultural, a partir da história da arte e dos “usos culturais”, emprestando o termo empregado por Ulpiano,¹³³ e a partir do próprio objeto que se quer preservar. A preservação lida, ainda, com perdas, ou com escolhas, num processo de seleção e descarte, próprio da memória, uma vez que não se pode e nem é desejável preservar tudo.¹³⁴ No que diz respeito à seleção do que preservar, deve-se ainda estar alerta contra as restrições impostas por modismos ou mesmo pela depreciação de dada produção artística. Como nos lembra Ascensión Hernández, eleger apenas casos exemplares ou icônicos de uma produção acarreta em empo-

129 Como proposto por Renato Bonelli, desde 1959, e exposto em BONELLI, Renato. *Architettura e Restauro*. Veneza: Neri Pozza, 1959, pp. 13-29; e também em KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008, pp. 30, 60; e CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 271.

130 Roberto Pane trata da “instancia psicológica”, além, ou antes mesmo, das instancias estéticas e históricas. Ver CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, pp. 388 e 390.

131 Os termos são citados e comentados por Carbonara e Jokilehto: “il restauro si è definito come ‘atto di cultura’, mosso de esigenze prettamente ‘spirituali’ e di memória, non come potrebbe a prima vista sembrare, di convenienza d’uso, econômica o altro (ove cultura sta precisamente a significare l’attenzione a valori permanenti e di durata storica, non transeunti ne mutevoli nel breve período, como quelli pratici o anche sociali, utili per il momento presente [...].” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 271; e “In this process (educação e sensibilização), cultural properties can play an important role in providing physical references for the re-establishment of collective memory and cultural identity. Nevertheless, the process is delicate and can lead to political domination or exacerbation of nationalistic feelings of particular groups.” JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, 1999, p. 298.

132 “Il ragionamento torna ad una questione di ‘valori’; come abbiamo già detto, ad un ‘perché’ e quindi ad un ‘che cosa’ conservare, prima ancora di definire il ‘come’ conservare.” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 584.

133 Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Os ‘usos’ culturais da cultura: contribuições para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais”. In: *Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.

134 “A memória, ainda, é entendida como processo de seleção e descarte.” MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A História, cativa da memória?”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB, 1992, v. 34, p. 16.

brecimento ou em lacunas na construção histórico-crítica.¹³⁵ O contrário – ser eleito como patrimônio – também não significa que a obra é em si a mais representativa, e sim que faz parte de um conjunto.¹³⁶

Tais escolhas não deveriam ser pautadas por razões econômicas ou políticas, mas por valores culturais, ainda que o universo da cultura possua seu caráter político.¹³⁷ Ainda assim, esses valores sofrem deturpações e escamoteiam, muitas vezes, o interesse do capital, através do uso e da valorização.¹³⁸ Portanto, é possível identificar uma série de ações, empreendidas inclusive com o aval ou por iniciativa do poder público, que soterram a memória coletiva de nossa sociedade. Esse processo cria camadas e sobreposições que mais tarde, com o devido distanciamento histórico, poderão esclarecer sistemas de organização políticos, econômicos e sociais, ou escondê-los, de acordo com os interesses de quem escreve essas histórias. Desde a intervenção na paisagem natural (como a mudança nos cursos de rios), passando pela mudança de uso (de industrial para cultural), ou de atualizações estilísticas (do colonial para o eclético), até a completa destruição desses testemunhos (de áreas residenciais para grandes edificações comerciais), as transformações na cidade acabam por organizar a memória coletiva e mesmo individual.

Ao tratar da preservação e restauro de obras de arte em espaços públicos, a cidade e a sua organização passam a ser mais um componente para a discussão. Hoje, vê-se o sucateamento dos espaços públicos. A urbanidade, a relação que o indivíduo ou a comunidade possui com o próprio espaço urbano, é decrescente, uma vez que é cada vez mais rara a experiência cor-

135 HERNÁNDEZ, Ascensión Martínez. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007, pp. 102-103.

136 JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, p. 295.

137 É fundamental reconhecer a seleção e o descarte como instrumentos ideológicos, memória como "processo psico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz." "Ademais, deve-se entender a ação de restauro, como ato de cultura, também ato político, mas que não se *submete* à política." MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Op. cit.*, 1992, pp. 22 e 16. "Nell'impossibilità di mantenere tutto è indispensabile operare scelte, in primo luogo d'ordine culturale, senza invocare pretese ragioni economiche, pratiche, burocratiche, di tempo o altro, per imboccare pericolose scorciatoie o semplificazioni metodologiche." CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 588.

138 "Com efeito, nossa sociedade formulou conceitos restritivos e deformantes de cultura, de valores culturais, de bens culturais, que se projetam também num certo tipo específico de 'uso', restritivo e gerador de deformidades, ainda que apresentando como nobilitante, mas, na realidade, desqualificador de outros usos e funções." MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Op. cit.*, 1996, p. 88.

poral, pedestre, sensorial. A maioria das relações passa a ser mediada pelo automóvel ou pelo espaço fechado dos shoppings centers – espaços privados de sociabilidade. A manutenção desses espaços públicos torna-se, pois, cada vez mais difícil. De um outro ponto de vista, pode-se tomar o restauro de obras neles presentes como instrumento de retomada dos espaços públicos por seus cidadãos. Ou ainda a preservação como modo de assegurar a continuidade dos usos desses espaços. Mais que a análise das obras de arte em si ou dos espaços que ocupam, é necessário identificar o papel que possuem em uma rede mais ampla, que envolve os acessos, os usos, as conexões – não apenas em sua materialidade, mas também historicamente (como se constituem) e politicamente (no que diz respeito ao desenho da cidade e às políticas de preservação).

Nas últimas décadas, em vários países, passou a ser fundamental repensar o desenho das cidades, valorizando o acesso do pedestre em detrimento do acesso rodoviário. As transformações são lentas e devem ser planejadas e implantadas vagarosamente, mas já é possível perceber seus reflexos – e o plano diretor aprovado em 2014 para a cidade de São Paulo é testemunha, ainda que tardia, dessa nova agenda.¹³⁹

Ser público envolve, necessariamente, a aceitação do que é diferente ou desconhecido. São poucos os espaços públicos que ainda guardam essa pluralidade. Exemplos antagônicos são as estações ferroviárias na cidade de São Paulo: a Luz e a Júlio Prestes, uma vez que a primeira ainda possibilita ao grande público o seu uso original enquanto a segunda teve sua utilização alterada e restrita, de alguma forma, a uma classe específica da sociedade. O reconhecimento, nas últimas décadas, de novas categorias de patrimônio, busca reinscrever os bens na história por outras perspectivas, para além da história oficial ou dos vencedores. É o caso do patrimônio industrial, que extrapola a primeira camada, de valor estético e arquitetônico, para atingir outras camadas substanciais, e muitas vezes imateriais, como as condições de trabalho, imigração, etc., ampliando a relação que um mesmo bem pode estabelecer com a sociedade.

As transformações urbanas, em uma cidade como São Paulo, por exemplo, levaram à destruição ou ao deslocamento muitos de seus monumentos.

139 O plano diretor da cidade de São Paulo foi aprovado em 30 de junho de 2014 e sancionada em 31 de julho de 2014. Está disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento_urbano/legislacao/plano_diretor/index.php e http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/arquivos/PDE-Suplemento-DOC/PDE_SUPLEMENTO-DOC.pdf. Último acesso em outubro de 2014.



148 Galileo Emendabili. *Monumento a Ramos de Azevedo*, 1934. No local original de sua instalação: a Av. Tiradentes, defronte ao que era a entrada do Liceu de Artes e Ofícios (notar que muitas características desse lugar se perderam: o monumento foi retirado dali e a entrada principal do edifício, hoje ocupado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, passou a ser pela Praça da Luz, defronte à Estação da Luz).



149 Nicolas Vlavianos. *Progresso*, 1976.

Casos típicos são o do monumento a Ramos de Azevedo¹⁴⁰ [Fig. 148] ou de Nicolas Vlavianos,¹⁴¹ [Fig. 149] que foram removidos de seus lugares originais motivados pela alteração dos arruamentos (abertura ou aumento das vias carroçáveis); ou ainda o do Patriarca José Bonifácio (autoria de Alfredo Ceschiatti) [Fig. 150], que foi deslocado dentro do mesmo espaço, passando de figura central para elemento acessório na Praça do Patriarca (hoje reconhecida não pela figura do Patriarca, mas pela cobertura do acesso à galeria Prestes Maia, desenhada por Paulo Mendes da Rocha) [Fig. 151]. Essas alterações deturpam não só a relação que os monumentos possuem com o lugar mas também com a população, uma vez que, não raro, constituem-se como marcos na paisagem, suntuosos ou discretos que sejam. Deflagram também a sobreposição de interesses: a cidade é desenhada pelas ruas ou pelos espaços de convivência? Freire enfatiza que “não se deve sucumbir ao erro de sobrepor a essas outras variáveis como, por exemplo, as realidade materiais, econômicas, sucumbindo à problemática da superestrutura/infra-estrutura [...]”¹⁴² E não se trata apenas de obras viárias. Equipamentos culturais, como salas de concerto e teatros, são ótimos exemplos de como sequestrar o patrimônio de uma população, valendo-se de justificativas supostamente culturais.¹⁴³ Mas há também bons exemplos, como o do SESC Pompeia [Fig. 152], de Lina Bo Bardi, em São Paulo, que demonstra ser não apenas uma questão de projeto e programa arquitetônico, mas de administração e programação permanente.

Os mecanismos oficiais de preservação (o tombamento e a ação dos órgãos de preservação, nas esferas municipal, estadual ou federal) tampouco conseguem abarcar toda a problemática envolvida. Em Minas Gerais, citando os estudos de caso, tanto o Cassino de Poços de Caldas quanto a Praça Rio Branco, em Belo Horizonte, estão inseridas em áreas de preservação,¹⁴⁴

140 O deslocamento do *Monumento a Ramos de Azevedo* (Galileo Emendabili, 1934; posteriormente levado à Cidade Universitária da USP) foi discutido por Cristina Freire em sua tese de doutorado, publicada como FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

141 O IDART realizou pesquisas sobre as esculturas em espaços públicos na cidade de São Paulo. Na publicação, é possível identificar o local original de instalação da obra, mais tarde deslocada para as proximidades do Largo do Arouche.

142 FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, p. 113.

143 A Sala São Paulo na Estação Julio Prestes é o exemplo mais conhecido (Cf. KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2008), mas podemos também citar a própria *Boate Azul* do Palace Cassino, de Mary Vieira, destruída para dar lugar a um teatro, por uma suposta demanda por esse equipamento na cidade.

144 As obras, em si, não são tombadas, mas inserem-se em áreas/ edifício tombados.

o que não impediu que a *Boate Azul* de Mary Vieira fosse demolida ou que um projeto para a nova administração pública de Belo Horizonte, já em curso, seja desenvolvido desconsiderando a preservação integral da praça-monumento da artista.¹⁴⁵ Ainda que as políticas de preservação sejam bastante complexas no país – e muitas vezes alvo de polêmicas, pois parecem dificultar a preservação, antes que promovê-la¹⁴⁶ –, são facilmente dribladas pelo interesse privado (o que envolve, inclusive, ações públicas). Nota-se, portanto, a necessidade de se reconhecer o campo da preservação como ato de cultura, antes de qualquer atuação prática. As políticas de preservação e pretensões para o restauro de cada um dos objetos de estudo serão analisadas com mais detalhes no terceiro capítulo.

METODOLOGIA E RECONHECIMENTO

Como exposto, o ato do restauro tem início não na sua prática, mas em sua fundamentação teórica. Ao longo das últimas décadas, as discussões conceituais foram aprofundadas e consolidadas, trazendo ao campo as atualizações necessárias.¹⁴⁷ Concomitantemente, as pesquisas práticas tomaram

145 O citado projeto será apresentado e discutido no terceiro capítulo desta dissertação. Ver página 179 e anexo pp. 207-213.

146 É senso comum a ideia de que o tombamento dificulta a manutenção de muitos monumentos – em verdade, impõe certos limites às transformações, mas não impede a manutenção ou a transformação do bem –, o que seria facilmente desmentido se houvesse um real entendimento dos proprietários (sejam públicos ou privados) acerca do bem que possuem ou da legislação (que aparenta ser mais complexa do que é).

147 Muitos encontros, de âmbito local ou internacional, foram realizados nas últimas décadas, culminando na publicação de cartas patrimoniais (muitas delas chanceladas pela UNESCO) e estudos teóricos. No que diz respeito a esta dissertação, vale citar aquelas referentes ao restauro do moderno/contemporâneo, indicadas por Antonio Rava. Começando pelo seminário organizado por Heinz Althöfer, em Dusseldorf, em 1971; seguido daquele do ICOM, em 1972, organizado por Paolo Cadorin. Na Itália, seguiram: 1987, Castelo de Rivoli// 1991, Ferrara, publicação: *Conservare l'arte contemporânea*, de L. Righi, Nardini Firenze, 1992// 1994, Prato, publicação: *Arte contemporânea – conservazione e restauro*, S. Angelucci, Nardini Firenze, 1994// 1995, Veneza, publicação: *Conservare l'arte contemporânea*, E. di Martino, Cassa di Risparmio di Venezia, 1996// 1995, Roma, publicação: "Conservazione e Restauro nell'Arte Contemporânea", In: *Arte e Conservazione*, numero speciale, 1996. Ver CHIATORE, Óscar; RAVA, António (org.). "L'evoluzione del dibattito internazionale". In: *Conservare l'arte contemporânea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milão: Electa, 2005, p. 60.

No Brasil, vale citar o encontro *Conservar para não restaurar*, organizado pelo Itaú Cultural em 2000, sendo os papers de diversos autores disponíveis online (ver <http://www.itaucultural.org.br>).



150 Alfredo Ceschiatti. *José Bonifácio*, 1972.



151 Paulo Mendes da Rocha. Cobertura de acesso, 1992-2002.



152 Lina Bo Bardi, sesc Pompeia, 1977.

corpo no que se refere a procedimentos de intervenção e adequação de novas tecnologias para a solução de novos problemas.

O uso de novos materiais, ou a inexistência desses,¹⁴⁸ gerou novas questões acerca da preservação e do restauro da arte contemporânea nas últimas décadas. Pigmentos sintéticos, tintas automotivas, plásticos e materiais não-artísticos pertencentes ao uso cotidiano, entre tantos outros, foram incorporadas à produção de obras de arte rapidamente, o que criou a demanda por pesquisas tecnológicas de como tratar esses materiais. No campo da preservação, para além de questões físico-químicas, a consistência física desses materiais deve levar em conta seus aspectos estéticos, devido ao brilho, plasticidade, secagem, transparência, etc., e também históricos, uma vez que testemunham o processo de industrialização dos meios de produção e a apropriação, pelos artistas, desse universo, além de se inserirem no próprio histórico da obra.

Entretanto, é preciso frisar que nenhuma tecnologia, por mais eficiente que seja, pode ser usada sem uma larga reflexão crítica. Pelo contrário, Papa e Althöfer defendem que a falta de embasamento teórico conduz ao erro mais do que a insuficiência técnica, o que é identificável nas intervenções ao longo da história.¹⁴⁹ Daí o necessário e cauteloso reconhecimento da obra

cultural.org.br/conservar_ao_restaurar/) e a exposição *MAC em obras* (ver http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC7OES/2011/mac_em_obras/), que contou com encontros sistemáticos, com artistas e especialistas, durante sua realização, de 2011 a 2013. Em 2014, a Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicou uma exposição ao tema do restauro de plásticos, a partir das intervenções sobre a obra *Fonte das Nanás*, 1997, de Niki de Saint-Phalle, e outros estudos de caso a partir de conservação e restauro de obras do acervo do museu. Cf. PINACOTECA. *Acervo em plástico da Pinacoteca: problemáticas de conservação e restauro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

148 Cf. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Preservação de acervos contemporâneos – problemas conceituais" In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 103: "Embora se diga que, na arte contemporânea, o estilhaçamento da ideia de 'obra de arte' provocou a perda da primazia do suporte material – por exemplo, com a arte conceitual, happenings, performances e assim por diante – só é legítima a preservação do que tem alcance social, portanto, do que foi socializado, ainda que minimamente."

149 "La técnica, con sus problemas específicos, no puede ser el único punto de orientación para el restaurador. Esta parcialidad, la conciencia de la propia responsabilidad y la visión histórica son aspectos indispensables, mientras que una manipulación irreflexiva y puramente objetual conduce más fácilmente al error que la misma carência técnica. Toda intervención injustificada se apoya en su correspondiente ideología. Una mentalidad limitada a lo puramente técnico constituye el punto de partida seguro para cometer errores y equivocaciones." ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*. Madrid: Akal, 2003, p. 10; e "Limitare il restauro a un discorso pratico, senza approfondire le questioni teoriche a monte è quello che ha provocato gli

de arte e a consciência de quem o efetua. Os problemas do restauro não se restringem, afinal, ao uso de novos materiais, mas também a novas poéticas e mesmo ao papel que essa materialidade possui na obra. Agnaldo Farias sentencia:

“Seja qual for [...] a categoria na qual se enquadra uma obra de arte contemporânea qualquer, o que queria sublinhar é que, tão importante quanto o conhecimento aprofundado sobre a natureza dos materiais e técnicas utilizados na arte contemporânea, é imperioso que aquele que se relaciona com ela, o que inclui o responsável pela sua conservação e restauro, esteja convenientemente informado da sua natureza conceitual, da noção de arte que essa obra determinada, com a sua própria existência, defende e alardeia.”¹⁵⁰

O reconhecimento de que fala Brandi, ocorre sempre na consciência singular do indivíduo e no tempo presente, mas que “naquele mesmo momento pertence à consciência universal”.¹⁵¹ Isso não significa um ato crítico arbitrário ou fundamentado no gosto; pelo contrário, deve ser baseado em uma abordagem estética, em relação direta com a obra.¹⁵² O reconheci-

approcci erronei in passato. È infatti più facile sbagliare per carenze di riflessione preventiva che per carenze tecniche utilizzate.” CHIATORE, Óscar; RAVA, António (org.). *Conservare l'arte contemporanea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milão: Electa, 2005, p. 52; e ainda “Il tempo ed il risultati di tanti lavori sulle opere moderne e contemporanee hanno dimostrato però che l'evoluzione dei procedimenti tecnici non è l'unico parametro che può indirizzare il restauratore, ma che è indispensabile un atteggiamento teorico di base che permetta un corretto inquadramento delle operazioni da svolgere.” RAVA, António. “Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento”. In: ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, p. 47.

150 FARIAS, Agnaldo. “Conservadores e curadores e os perigos da especialização”, 2000. Paper do seminário *Conservar para não restaurar*, organizado pelo Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/ficha.htm

151 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, pp. 31 e 99.

152 O reconhecimento para Brandi é muito diverso da aceção comum dada à palavra reconhecimento. É um processo complexo e profundo, que denota afinidades com a fenomenologia de Husserl, e explorado de modo mais pormenorizado nos textos de Brandi voltados diretamente à estética, como em “Celso o della Poesia” (de 1956), em que examina a obra internamente a partir do processo criativo, de modo a perceber a estrutura ontológica da obra. Para esses temas ver em especial CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1992; e D'ANGELO, Paolo. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quod Libet, 2006; ANTINUCCI, Paolo. *Cesare Brandi, In situ*. Viterbo: Sette Città, 1996, pp. 18-19. Ver ainda KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2009, 67-72; e Jokilehto: “Due to its definition [de restauro, por Brandi], a work of art can only be restored on the basis of an aesthetic approach to the work itself, not as a question of

to de uma obra de arte e, por conseguinte, sua preservação, devolve a obra a uma consciência social¹⁵³ e deve ser efetuada constantemente.¹⁵⁴ Ulpiano reforça essa ideia, inclusive defendendo uma unidade conceitual:

“[...] para a problemática da preservação, as diferenças entre acervos contemporâneos ou antigos tem, sem dúvida, implicações técnicas e práticas muito relevantes, mas do ponto de vista conceitual, nada que seja significativo. É bom ressaltar que no universo empírico tudo o que existe sincronicamente é contemporâneo. Tudo sobre que eu ajo (interajo) integra meu tempo. A arte negra e a arte renascentista são, para minha consciência e minha sensibilidade, componentes do meu presente.”¹⁵⁵

Se o reconhecimento se dá na consciência do indivíduo no presente, é porque, antes, nasce na consciência do artista, e então é fixada em uma dada materialidade,¹⁵⁶ meio¹⁵⁷ pelo qual se reconhece a obra. Uma vez materializada, a obra ganha vida independente do artista, e passa a fazer parte da realidade existencial e, como tal, passa a ser historicizada.¹⁵⁸ Carbonara fala, ainda, de dois processos inversos: da intuição à matéria (processo de produção artística) e da matéria à intuição (processo crítico de reconhecimento),

taste but as an issue related to the specificity of art. It is the work of art that must condition restoration – not the opposite.” JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, 1999, p. 231.

153 Cf. “The more a work of art opens itself through its world, the more it become luminous; the more luminous it becomes, the more unique and lonely it also becomes – and therefore more significant. Just as a work of art can only come into existence IF there is a creator, it can only be preserved if there are preservers. Preserving a work means to regenerate the perception of its truth and meaning through its world of relations in the consciousness of the society.” JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, p. 214.

154 Cf. “Consequently, the recognition by an individual needs to be made every time restoration is contemplated.” *Idem.*, p. 231.

155 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Op. cit.*, p. 100.

156 “L’opera d’arte nasce nella coscienza dell’artista e viene poi fissata ‘in un determinato materiale fisico’. (Croce, Bari, 1945:130)” Apud CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 406.

157 Brandi discorre sobre as diferenças entre meio e trâmite, comparando as artes figurativas à música ou à poesia; e aponta a possibilidade de “ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, pp. 37-40.

158 “When the image is thus externalized and has taken a material form, the work starts its existence independent from the artist. [...] Once the material has been used in the physical construction, it is historicized as a result of human work.” JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, 1999, p. 230.

desse modo, se a matéria for anulada, perde-se a memória da obra de arte e, conseqüentemente, a possibilidade de compreensão crítica.¹⁵⁹ Daí que, para Brandi, restaura-se apenas a matéria da obra de arte, ou seja, não se restaura o processo de produção artística, mas a obra, em sua materialidade, como transladada ao longo do tempo. Brandi comenta essa dúplici historicidade:

“ou seja, aquela que coincide com o ato de sua formulação, o ato da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar, e uma segunda historicidade que provém do fato de insistir no presente de uma consciência, e portanto, uma historicidade que se refere ao tempo e ao lugar em que está naquele momento. [...] O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado [...]. Ora, a instancia histórica refere-se não apenas à primeira historicidade, mas também à segunda.”¹⁶⁰

O reconhecimento, sobretudo como ato calcado no presente, deve conduzir as ações de restauro, jamais pressupondo o tempo como reversível:¹⁶¹

“Brandi precisa, ademais, que o único ‘momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente [...] o presente histórico’, nem poderia ser de outro modo; portanto, o restauro como ato que está na história. [...] não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história.”¹⁶²

Corroborando a ideia, Ulpiano chama atenção para o fato da elaboração da memória se dar no presente.¹⁶³ Sendo assim, o indivíduo que reconhece uma obra visando seu restauro, faz um exercício de elaboração de memória, de “constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional”,¹⁶⁴

159 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 406.

160 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, pp. 32-33.

161 “Any other moment (que não o do reconhecimento no presente) chosen for restoration would lead into arbitrary results. Identifying restoration with the moment of artistic creation, for example, would result in fantasy, and be contradictory to the concept of a work of art as a concluded process, as would be the so-called stylistic or period restorations.” JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, p. 233.

162 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 2006, p. 41.

163 MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Op. cit.*, 1992, p. 11.

164 Idem., p. 22.

em seu próprio momento de reconhecimento. Essa prática (do reconhecimento, da elaboração da memória e por fim, do restauro) insere-se, pois, na história. A partir disso, compreende-se porque a passagem do objeto pelo tempo e a idade de seus materiais deve ser respeitada, preservando a pátina não apenas como testemunho físico, mas como conceito crítico.¹⁶⁵ O resultado disso, para o restauro, é trazer à luz a obra, autêntica, mas num estado que nunca existiu, e que nunca existirá novamente,¹⁶⁶ uma vez que a obra não cessa sua transmutação ao longo do tempo.

Garantir essa passagem da obra pelo tempo, levando em conta o processo criativo e a materialidade, é a condição para sua autenticidade (como concebido pelo restauro crítico¹⁶⁷ e por Brandi). Neste ponto, para obras cuja produção envolve processos industriais e seriados – característica comum a obras do segundo pós-guerra, criadas dentro de uma cultura marcada pela racionalização dos processos, tanto na arquitetura quanto nas artes visuais –, é preciso distinguir o que é autêntico daquilo que é idêntico, como nos mostra Jokilehto e Philippot:

“Ser autêntico refere-se a agir de forma autônoma, com autoridade, ser original, único, sincero, verdadeiro ou genuíno. Ser ‘idêntico’ refere-se ao que é representante de uma classe com as mesmas propriedades, por exemplo, uma reprodução idêntica, réplica, cópia, a reconstrução”.¹⁶⁸

Tomada essa distinção, é mais fácil compreender uma das grandes polémicas relativas ao restauro de obras de períodos recentes no século xx: a reprodução de obras inteiras justificadas pela existência de projetos executivos ou de elementos pré-fabricados. Trata-se da criação de objetos idênticos,

165 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 332.

166 “the establishment of truth in the work means bringing forth a being as never was before and will never be again” Heidegger, citado em JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, p. 213.

167 Cf.: CARBONARA, Giovanni. “Brandi e a restauração arquitetônica hoje”. In: *Designio*, 2006, n. 6, p. 35-47. e CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, pp. 271-390.

168 Cf.: “Being authentic refers to acting autonomously, having authority, being original, unique, sincere, true or genuine. Being ‘identical’ refers to what is representative of a class with the same properties, e.g., an identical reproduction, replica, copy, reconstruction. In relation to the creative process and time, the authenticity of a work of art is a measure of truthfulness of the internal unity of the creative process and the physical realization of the work, and the effects of its passage through historic time.” Definição elaborada com o professor Paul Philippot, diretor emérito do ICCROM, Cf.: JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *Op. cit.*, 1995, p. 296.

e não do restauro de obras autênticas, distinção que deve ser sempre levada em consideração na avaliação das ações empreendidas no campo do patrimônio. Não se trata de preservar modelos, mas objetos em si (ainda que se considere um objeto como modelo, ele também é único). Carbonara atualiza a questão ao trazer exemplos do universo industrial e artístico:

“Di fronte all’oggetto ripetuto in serie oscilla lo stesso concetto di ‘autenticità’, basilare nel restauro. È autentico quel dato pezzo, montato in origine su quella determinata macchina di serie e non sul altre, oppure lo è il pezzo tratto comunque da una macchina dello stesso tipo, in tutto e per tutto idêntico a quello che cerchiamo; in altre parole, i prodotti industriali ed i loro componenti sono liberamente intercambiabili oppure no? [...] Dell’*objet trouvé*, próprio del dadaísmo, si tratti della ruota di bicicletta di Marcel Duchamp o del ferro da stiro di Man Ray, si può dire lo stesso o il concetto d’autenticità nuovamente muta? [...] In campo rigorosamente storico, e non tipológico, non interessa la conservazione d’un modelo, quindi, ma d’uno specifico oggetto; ne in quello storico-artístico le cose stanno diversamente.”¹⁶⁹

A variedade de expressões artísticas também não deveria justificar, como nos lembra Castellano, uma arbitrariedade teórica na conservação dessas obras.¹⁷⁰ A revolução industrial marca de maneira ainda mais incisiva o uso de novos materiais e a mistura entre eles, e nem sempre os artistas possuem um controle absoluto sobre suas características, o que resulta em degradações aceleradas e mesmo na impossibilidade de preservação. Ainda assim, é notável a relevância que os novos materiais possuem na produção artística contemporânea, sendo eles mesmos os portadores da ideia artística,¹⁷¹ o que

169 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 587.

170 Maria Grazia Castellano ensina que “[...] tuttavia la varietà espressiva non giustifica la licenza e l’arbitrarietà teorica nella conservazione.” CASTELLANO, Maria Grazia. “Quando inizia il deterioramento di un’opera d’arte contemporanea?” In: ANGELUCCI, Sergio. *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contributi al ‘Colloquio sul restauro dell’arte moderna e contemporanea’*. Prato, 4-5 nov 1994, p. 82.

171 “debido a que el material expresa la idea directamente, y, portanto, ya no a través de una historia cargada de contenido o a través de un tema, se le concede una especial relevância desde el punto de vista del artista.” SCHINZEL, Hiltrud. “Restauración e investigación. Un intento de esquematización”. In: ALTHÖFER, Heinz. (Ed.). *Op. cit.*, 2003, p. 19. E ainda: “La obra de arte contemporânea es el soporte visual de fenómenos materiales cuya comprensión está ligada directamente al aspecto y a las propiedades materiales. Estos fenómenos son el reflejo de las tendencias culturales, sociales y filosóficas actuales.” *Idem.*, p. 45. O próprio Althöfer comenta que “El material, y no el contenido, es la obsesión de los

é largamente discutido por teóricos como Rava, Althöfer e Schinzel, validando, mais uma vez, a defesa da matéria autêntica (a matéria como alterada ao longo do tempo) a ser restaurada.

A preservação dessa autenticidade não se restringe, contudo, ao objeto, mas também ao ambiente em que se insere. Como afirma Brandi, “poderão ser assumidos como meio físicos de transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador”, como a qualidade da atmosfera e da luz.¹⁷² Esses elementos intermediários, por sua vez, possuem sua materialidade, sendo a salvaguarda do ambiente necessária para o gozo da obra.¹⁷³ A tarefa é ainda mais complexa, uma vez que esse ambiente, normalmente, confunde-se com um território maior ou com a natureza, trazendo à tona o dilema que opõe conservação e desenvolvimento.¹⁷⁴ No caso de obras arquitetônicas ou de monumentos cuja conformação extrapolam um único objeto, é preciso entendê-los, como nos lembra Croce, como indivisíveis, e Brandi, como um inteiro, e não como um total, somatório de partes diversas.¹⁷⁵ É preciso compreender o lugar histórico, para além do objeto isolado.¹⁷⁶ Ao tratar de instalações em espaços museológicos, Freire adverte:

“Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação é causa de graves erros por parte das instituições. Ou seja, não se deve considerar elementos isolados

contemporâneos.” ALTHÖFER, Heinz. *Op. cit.*, 2003, p. 09. E ainda: “Oppure l'artista è passato dall'uso di materiali tradizionali dell'arte alle più diverse tecnologie innovative, portando la materia stessa dell'opera al centro del momento creativo.” RAVA, Antonio, “Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento”. In: ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, 1994, p. 38.

172 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 200, p. 40.

173 CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 329.

174 A respeito, conferir: “L'opera d'arte è fissata nella matéria, occorre solo ripercorrerla; Il paesaggio invece si confonde con Il território (di cui rappresenta gli aspetti visivi) e con la natura, ne risulta fissato, definito, delimitato.”, e ainda “Qui la discussione è aperta, per trovare Il giusto inquadramento del dilemma che oppone conservazione e sviluppo.” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 288.

175 “a unidade que concerne ao inteiro, e não a unidade que se alcança no total.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 42. Ver também: “Croce esprime chiaramente (p.23) Il fondamentale corollario della 'indivisibilità dell'opera d'arte' che, al tempo stesso, è 'unita nella varietà... sintesi del vario, o molteplice, nell'uno' (da qui l'altra considerazione brandiana Che l'opera d'arte è un 'intero' e non un 'totale', semplice sommatoria di parti diverse e sempre distinguibile fra loro; inoltre Che l'opera, disgregata nella sua consistenza física, mantiene in ogni frammento l'unita potenziale' del 'tutto').” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 406.

176 ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, 1994, p. 110.

de uma instalação como equivalentes à totalidade nem atribuir-lhes autonomia. Ou seja, feiticizar uma parte isolada de uma instalação é trair o princípio fundamental de uma poética em que se aplica de maneira exemplar o princípio norteador da Gestalt: ‘O todo é mais do que a soma das partes’.¹⁷⁷

A relação dessas partes com o ambiente em que se inserem, e não apenas as relações entre si, deve ser preservada, observando conexões formais, geométricas, mas também intuitivas e emotivas.¹⁷⁸ O exercício de “seleção e descarte”, ganha outra escala, e passa a questionar, dentro de uma obra/ambiente, o que deve ser excluído e o que deve ser restituído. Em síntese, no campo do restauro, como tratar as adições ou as lacunas de uma obra.

A busca por uma “forma formante”, e não a pura imitação da “forma formada”,¹⁷⁹ dá indícios de como tratar adições e lacunas sem cair em falsos estéticos ou históricos, respeitando, inclusive, a historicização de algumas adições. É necessário compreender a forma como processo metamórfico,¹⁸⁰ que degrada não apenas a matéria no tempo, mas que transmuta a própria forma, inserindo-se o restauro.

O envelhecimento das obras de arte de períodos recentes possui outra velocidade, característica de sua própria concepção. É necessário, pois, ponderar as intervenções, visando a maior longevidade possível, mas respeitando o seu processo de envelhecimento. A maneira como isso é encarado,

177 FREIRE, Cristina, *A utilização de materiais não convencionais na arte contemporânea: do perene ao transitório, novos paradigmas para o museu de arte contemporânea*, 2000. Paper do seminário *Conservar para não restaurar*, organizado pelo Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/ficha.htm

178 “Da qui la necessita di estendere la compresione critica anche al senso del luogo, cercando di cogliere la ‘vocazione architettonica’, Le connessioni con l’intorno e quelle relazioni spaziali con l’ambiente che, al di fuori e prima di una concezione geométrica, matemática o, comunque, razionale dello spazio, si pongono come intuitive ed emotivamente più incisive.” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 424.

179 “restituire l’opera non comporta rischi d’imitazione se si mira alla ‘struttura’ e non alla ‘lettera’ di essa, se cioè si precede con strumenti e linguaggio personali ed attuali, sulla scia della forma formante e non della mera imitazione d’una forma formata.” *Idem.*, p. 414, citando L. Pareyson.

180 Carbonara cita E Paci ao falar do processo e da renovação contínuos: “le formi non sono separabili della metamorfosi [...] La forma è dunque formazione e così come non esiste metamorfosi senza forma non esiste forma senza metamorfosi”; Il Che potrebbe invitare a riflettere sul restauro, inteso come re-istituizione della forma sulla metamorfosi Che ha coinvolto una forma precedente, oppure come voluta conferma della metamorfosi stessa.” CARBONARA, Giovanni. *Idem.*, p. 415.

hoje, é análoga ao envelhecimento humano, cada vez mais combatido¹⁸¹ ou menos aceitável, devido aos padrões estéticos impostos pela mídia e pela indústria – da beleza, no caso do corpo humano, e da construção civil, no caso da arquitetura e da cidade.

TRANSMISSÃO PARA O FUTURO

O objetivo final da restauração, como posto por Brandi, é o da transmissão da obra de arte para o futuro. Na cultura contemporânea, entretanto, é necessário questionar o que significa essa transmissão e quais as reais possibilidades de ser efetivada caso a caso. Althöfer nos lembra que a decadência e o envelhecimento podem ser parte do conceito artístico de uma obra, devendo ser respeitados no processo de restauração como preservação do significado da obra,¹⁸² o que inclui até mesmo a sua própria morte,¹⁸³ como nas obras efêmeras (que podem ser produzidas/acontecer uma única vez, ou podem ter execuções programadas ao longo do tempo, por meio de instruções, como o “Biscoito ‘arte’”, de Regina Silveira, de 1976, que precisa ser ingerido).

A produção contemporânea possui uma ampla variedade não apenas de materiais, mas de concepções que permitem, inclusive, a imaterialidade ou a efemeridade da produção artística (como no caso de *happenings* e performances) ou a previsão de que a matéria deve ser atualizada, para que não se perca a mensagem que transmite (no caso de vídeos, gravações sonoras e projetos). É fundamental, pois, identificar as obras cuja relação da expressão artística com a materialidade faz com que entrem no campo da restauração,

181 “Ponendoci il problema del restauro e della conservazione di opere a noi contemporanee non staremo piuttosto cadendo nello stesso tranello psicologico che ci impedisce di accettare l’invecchiamento del nostro corpo, e forse nascondendo la nostra stessa paura della morte?” PANICELLI, Ida, “Presentazione”. In: ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, 1994, p. 7.

182 “Una investigación sobre El arte moderno, sobre todo si se realiza sobre aspectos de restauración, sería incompleta si se detuviera en lo tecnológico y no englobara reflexiones filosóficas y, en particular, El aspecto de la decadencia y El envejecimiento como concepto artístico, teniendo presente que la restauración debería atender a la preservación Del arte” e “Su (da obra de arte) constante transformación forma parte de su autenticidad.” ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Op. cit.*, 2003, pp. 7 e 10.

183 “... momento in cui, com'è detto in una della relazioni, l'arte che prima si sforzava di imitare la realtà o di immaginarne altre, si propone di essere la realtà con tutti i suoi fenomeni di mutazione, compresa la morte.” ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, p. 14.

como o entendemos, e aquelas que, por sua diversa relação com a matéria (*earth art, happenings, performances, etc.*) devem ser pensadas de modo diverso.¹⁸⁴

Mais uma vez, é a obra de arte que determina seu próprio restauro, pois é ela que coloca seus problemas e as possíveis soluções, diversas, que podem não ser definitivas ou perenes.¹⁸⁵ O princípio da mínima intervenção, como enunciado por Brandi¹⁸⁶ é, pois, mais que atual e válido, uma vez que ainda não há o distanciamento crítico e temporal suficiente em relação à produção artística recente¹⁸⁷ e os conceitos de originalidade e autenticidade passam a ser questionados.¹⁸⁸

Entretanto, dentro do vasto espectro da produção contemporânea, é possível identificar um grupo de obras que possuem características de relações com a matéria tradicional, ou seja, que se manifestam por meio de uma dada materialidade – seja ela formada por novos materiais ou materiais experimentais (que podem colocar novos desafios técnicos, mas possibilitam abordagem teórica semelhante), seja ela formada por materiais tradicionais. Althöfer distingue cinco categorias de obras, durante o congresso realizado em Dusseldorf em 1971: (1) obras executadas com técnicas tradicionais ou similares a estas; (2) pinturas monocromáticas; (3) materiais instáveis ou combinados; (4) obras perecíveis ou transitórias/efêmeras; (5) obras acionadas a motor.¹⁸⁹ As obras de Mary Vieira em estudo nesta pesquisa podem

184 Vale-se também da afirmação de Angelucci: “[...] perché non basterà conservarne i materiali, ma si dovrà tramandarne il messaggio ed è a questo che il restauro deve mirare.” *Idem.*, p. 13.

185 “El original es el documento más importante, no la interpretación, ni la documentación secundaria. La misma obra de arte determina como debe ser observada y cual debe ser el tratamiento. Y otra cosa: el arte mismo crea los problemas y define la correspondiente restauración. Pero nada se resuelve para siempre.” ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Op. cit.*, 2003, p. 11.

186 3º princípio: “qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 48.

187 Cf. RAVA, António. “Il restauro dell’arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento”. In: ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, pp. 45-52.

188 “Originalidad y autenticidad aparecen bajo una nueva luz y los problemas técnicos de la conservación son también, en gran medida, absolutamente nuevos.” ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Op. cit.*, 2003, p. 11.

189 Cf. ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee*. Fiesole: Nardini Editore, 1991, pp. 44-50. Os cinco pontos são assim apresentados: 1- opere eseguite con tecniche tradizionali o a queste assimilabili; 2- quadri monocromi; 3- materiali instabili e combinazioni di materiali; 4- opere deperibili e arte transitoria: problema ideológico he non técnico; e 5-opere azionate a motore.

ser analisadas dentro da primeira categoria. O que as diferencia, porém, é que se tratam de obras em espaços públicos, sendo não apenas esculturas, mas conjuntos de elementos espaciais indissociáveis – inteiros, não totais.

Considerando as inovações apresentadas pelas obras de arte contemporâneas, passam a ser imprescindíveis as práticas de manutenção ou restauro preventivo, para que a intervenção de restauro seja adiada ao máximo. Isso vale principalmente para obras em espaços abertos ou com movimento.¹⁹⁰ Em sua *Teoria*, Brandi chama atenção para as condições necessárias para a fruição de uma obra de arte tanto como imagem quanto como fato histórico (levando em consideração, mais uma vez, sua dúplici polaridade histórica e estética).¹⁹¹ Assim, Brandi afirma:

“É por isso que a primeira intervenção que deveremos considerar não será aquela direta sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada no seu afirmar-se dentro do espaço físico da existência.”¹⁹²

E acrescenta que esse espaço deve ser tutelado pela restauração, “não apenas na restauração, mas *pela* restauração.”¹⁹³

No caso das obras de Mary Vieira, a manutenção dos lugares em que se encontram (e que constroem) é fundamental para a plena fruição da obra. É preciso, nesse momento, tomar distância das obras e olhar não apenas para a área que delimitam, mas para todo o sistema em que se inserem: o desenho urbano, a vizinhança, os acessos. A manutenção ou criação de projetos paisagísticos específicos também colaboram para a manutenção de obras em espaços públicos.

O trabalho de manutenção e restauro, entretanto, não se limita às intervenções pontuais. As experiências existentes mostram que o acompanhamento e documentação frequentes dessas obras auxiliam em sua conserva-

190 Sergio Angelucci aponta cuidados de controle e manutenção periódica, indispensáveis para a conservação da arte contemporânea, levando em conta o controle anual, principalmente para obras em espaços abertos ou obras com movimento. Cf. ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, pp. 101-116.

191 “Dado que a obra de arte se define, antes de mais nada, na sua dúplici polaridade estética e histórica, a primeira diretriz de indagação será a relativa a determinar as condições necessárias para a fruição da obra como imagem e como fato histórico.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 103

192 Idem., p. 94. Garantir a compreensão da obra de arte é tema desenvolvido ao longo do oitavo capítulo de sua *Teoria*, sobre “A Restauração Preventiva” (Cf. Idem, pp. 97-112).

193 Idem., p. 93.

ção. A instalação de um novo parque de esculturas na Getty Foundation de Los Angeles [Fig. 153] é um exemplo louvável e gerou a publicação *Conserving Outdoor Sculpture*,¹⁹⁴ de onde serão extraídos algumas diretrizes a serem comentadas abaixo.

O livro apresenta de maneira pormenorizada as diversas etapas que envolveram a criação do parque de esculturas, basicamente, dividido em três momentos: o estudo das obras a serem recebidas e a análise de suas condições (bem como compatibilidade com o espaço disponível); o desenvolvimento do projeto de implantação, levando em conta as diversas possibilidades de fruição e manutenção das obras; e, por fim, o constante acompanhamento e análise das obras, identificando os procedimentos mais adequados para sua manutenção.

Da primeira parte, ganha especial atenção os aprofundados estudos sobre as obras e a conseqüente aproximação dos autores (artistas ou arquitetos, e seus assistentes). Há de se pontuar, entretanto, que essa aproximação nem sempre é das mais frutíferas – afinal, não se trata de refazer a obra, o que muitas vezes é o desejo desses autores. Entretanto, para a produção contemporânea, a realização de entrevistas e o diálogo com os artistas são ferramentas das mais valiosas para a disciplina do restauro.¹⁹⁵ Exatamente por estar em processo de elaboração, concomitante à própria produção artística, é necessário reunir o maior número de informações possíveis, a fim de serem processadas quando necessário.¹⁹⁶

Além da encomenda de um pré-projeto para a instalação das obras no ambiente externo, diversos setores da fundação foram contactados (instalações, conservação, editorial e acervo de esculturas), demonstrando que o trabalho de preservação extrapola a própria ação do restauro e requer o envolvimento de diversos setores.

Após a instalação das obras, foi iniciado um programa de manutenção, que “ainda permanece tão dinâmico quanto as condições do ambiente exter-



153 Imagem de obras da coleção Fran e Ray Stark no jardim do Getty Museum de Los Angeles.

194 CONSIDINE, Brian (et. al.). *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010. Em especial o capítulo 11 “Maintenance”, pp. 219-229, é referido nesta dissertação. A publicação destaca-se pelo registro de todo o processo envolvido, não se limitando às ações técnico-operacionais do restauro.

195 ANGELUCCI, Sergio. *Op. cit.*, 1994, p. 15.

196 O MAC USP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo desenvolvem diversas pesquisas nesse sentido. Vale lembrar a exposição *MAC em obras*, realizada entre 2011 e 2013, no MAC USP, que contou com a coleta de depoimentos dos artistas vivos, ou a recente publicação PINACOTECA. *Acervo em plástico da Pinacoteca: problemáticas de conservação e restauro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.



154 Detalhe da ficha de monitoramento de obras da Coleção Fran e Ray Stark no jardim do Getty Museum de Los Angeles.

no” em que estão inseridas as obras. Inicialmente, um monitoramento diário das obras foi realizado, no intuito de identificar as necessidades de cada uma diante das situações a que se submetiam (relação com o público, vegetação e animais; retenção de água; proximidade com fontes poluidoras; alterações climáticas) e a criação de um *long-term schedule*. Após cinco meses, manutenções semanais foram programadas, incluindo a lavagem das superfícies e o registro das alterações, além da avaliação das camadas protetoras de cera ou mesmo do paisagismo em torno das obras, sempre utilizando fichas simples de monitoramento (*Maintenance log*) [Fig. 154].

A manutenção vai além de lavagens periódicas das obras, envolve treinamento de pessoal, verba disponível, documentação e o estabelecimento de *ethical guidelines*, visando a preservação das obras e suas poéticas. Ainda que se trate de esculturas em espaços abertos, a coleção Stark dispõe da estrutura existente na Getty Foundation para sua manutenção – pequenos depósitos estrategicamente localizados para alocação de equipamentos e materiais, e a indicação de fontes de água e energia nas fichas de acompanhamento, deflagram uma estrutura profissional e especializada, comprometida com a preservação de seu acervo. No caso de obras em espaços públicos, os órgãos municipais deveriam valer-se de equipes que pudessem atuar de maneira análoga e, em diálogo com o sistema formado por seus equipamentos públicos, criar condições técnicas para a observação e manutenção de seu patrimônio (não se trata, pois, de criar estruturas isoladas, o que seria demasiado custoso, mas de tornar solidária e eficiente a estrutura já existente).

As questões teóricas do restauro deverão encontrar os problemas técnicos que cada obra apresenta. De maneira geral, as questões recaem sobre as lacunas, adições, substituições, completamentos, refazimentos, ruínas. Caracterizações que podem parecer genéricas mas que devem ser encaradas caso a caso, mesmo porque sua interpretação deve ser problematizada. É o caso do que se entende por adição: a espiral em torno do polivolume de São Paulo ou a própria *Boate Azul* são adições? E o novo paisagismo da praça Eisenhower ou da Praça Rio Branco? A ausência dos bancos ou da paginação original do monovolume em Belo Horizonte caracteriza uma lacuna ou uma ruína? A restituição da integridade da obra dar-se-á por completamentos ou refazimentos? Não se trata, portanto, de entender essas características por analogias vocabulares, mas pelo que realmente designam no corpo da obra a ser estudada.¹⁹⁷

197 Brandi trata dessas alterações na matéria sempre do ponto de vista estético e his-

Concluindo o capítulo e passando às proposições referentes à cada obra, vale citar um excerto de Carbonara sobre a *Teoria da restauração*, no intuito de que essas três proposições fundamentais acompanhem sempre as discussões vindouras:

- “1) o restauro é ato crítico, voltado ao reconhecimento da obra de arte (sem o que o restauro não é restauro) e necessário para superar a dialética das duas instancias, a histórica e a estética;
- 2) tratando-se de obras de arte, o restauro pode somente privilegiar a instancia estética (“que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte”; Brandi, 2004:30); [sem desprezitar, porém, a instancia histórica, pois as duas interagem numa dialética];
- 3) a obra de arte é entendida na sua mais ampla totalidade (como imagem e como consistência material, resolvendo-se nesta última “também outros elementos intermediários entre a obra e o observador”; Brandi, 2004: 40) e, por conseguinte, o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que asseguram a melhor apreciação do objeto e, quando necessário, como resolução da articulação do espaço físico, no qual tanto observador quanto a obra de arte se colocam, e a espacialidade própria da obra.”¹⁹⁸

Em suma, o primeiro capítulo trouxe o panorama em que se construiu a produção de Mary Vieira e a apresentação detalhada de cada uma das obras que constituem o objeto desta pesquisa – históricos, contextos, e características técnicas. Em seguida, neste segundo capítulo, houve análise crítica sobre o arcabouço teórico que sustenta a dissertação, em especial os parâmetros para o restauro enquanto ato de cultura acompanhado da metodologia de reconhecimento e a preocupação com a transmissão das obras para o futuro. É possível, agora, construir proposições para o restauro dessas obras, o que se faz no próximo capítulo.

tórico ao longo de sua *Teoria*. Especialmente nos capítulos 5 e 6, discorre sobre ruína, adição, refazimento, cópia. BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004.

198 A observação de Carbonara foi publicada no Brasil em dois momentos, com pequenas alterações, primeiro na apresentação da edição brasileira da *Teoria da Restauração* e depois na *Revista Designio* nº 6, em seu artigo “Brandi e a restauração arquitetônica hoje”. Cf. CARBONARA, Giovanni. In: BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, pp.11-12. E ainda “Brandi e a restauração arquitetônica hoje”. In: *Designio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Annablume, 2006 – nº 6, setembro de 2006, p.36.

CAPÍTULO 3
**PROPOSIÇÕES PARA O RESTAURO DAS
OBRAS DE MARY VIEIRA EM ESPAÇOS
PÚBLICOS NO BRASIL**



155 *L'Esprit Nouveau*, projeto de 1925, em Paris, de Le Corbusier.



156 *L'Esprit Nouveau* reconstruído em Bolonha, em 2009.



157 *Pavilhão da Alemanha*, projeto de 1929, em Barcelona, de Mies van der Rohe.



158 *Pavilhão da Alemanha* reconstruído na década de 1980, no mesmo local.

Feitas considerações a respeito do aporte teórico pesquisado, no capítulo anterior, e realizada a leitura – reconhecimento – das obras que são objetos de estudo desta pesquisa, no primeiro capítulo, resta investigar cada obra e suas patologias, de modo a indicar proposições para o restauro.

Por entender que o restauro extrapola as ações técnico-operacionais, não se trata de esboçar projetos de restauração ou especificar procedimentos de intervenção, mas de indagar, conceitual e criticamente, os problemas e as soluções para cada caso, acolhendo-as em sua diversidade, aceitando que ainda devem ser debatidas e analisadas. Assim, cada obra será discutida, valendo-se do *reconhecimento* que se fez de cada uma e retomando, pontualmente, as considerações de Brandi e de outros autores, embasando não apenas as soluções mas também as questões a serem apresentadas.

Será a própria obra, como indica Carbonara, “indagada com sensibilidade histórico-crítica e competência técnica, a sugerir ao restaurador a via correta da ação.”¹⁹⁹ A primeira pergunta que se coloca diz respeito, pois, à natureza e à materialidade dessas obras. Por se tratarem de esculturas de feitiço industrial, pode-se incorrer no erro de pensar que o restauro deva apoiar-se no projeto de execução, prescindindo da matéria existente. Esse tipo de interpretação é bastante conhecida no meio arquitetônico e é habitualmente exemplificada com a reconstrução dos pavilhões *L’Esprit Nouveau* (projeto de 1925, em Paris, França, de Le Corbusier, reconstruído em Bolonha, Itália, em 2009) [Figs. 155-156] e da Alemanha (projeto de 1929, em Barcelona, Espanha, de Mies van der Rohe, reconstruído na década de 1980, no mesmo local)²⁰⁰ [Figs. 157-158]. Esses projetos, que são novas construções, retomam, seletivamente, alguns aspectos das produções originais: aqueles considerados mais significativos para corroborar uma imagem icônica consagrada pela crítica e pela historiografia; que não correspondem, porém, às obras como de fato foram construídas, que possuíam uma série de contradições que foram suprimidas.

199 “Sara l’opera stessa, attentamente indagata con sensibilità storico-critica e con competenza técnica, a suggerire al restauratore la via più coretta da intrapendere.” CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Nápoles: Liguori Editore, 1997, p. 285. O primeiro capítulo tratou do reconhecimento das obras em questão, no intuito de, agora, se aproximar das discussões acerca de suas patologias. Cf. tradução em KÜHL, Beatriz Mugayar. “História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos”. In: *Revista do CPC*, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/ abr. 2006.

200 Para uma discussão mais detalhada sobre o assunto, ver HERNÁNDEZ, Ascensión Martínez. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

A aproximação com as obras contemporâneas, como nos lembra Cordaro, é a mesma com as antigas, sendo necessárias apenas a atualização e a adequação de técnicas e materiais, de acordo com cada obra, tomando o restauro como ato crítico.²⁰¹ O que também é defendido por Simona Salvo: “a problemática do restauro de uma obra do século xx não é tão diferente daquela que se encontra operando nas obras antigas, desde que se enfrente a sua complexidade com o mesmo rigor teórico, metodológico e científico.”²⁰²

No caso de Mary Vieira, como nos lembra o crítico Carlo Belloli, “A matéria é o veículo através do qual a forma se exprime e a sua escolha é operada pela escultora em função das várias possibilidades estático-dinâmicas que os novos metais oferecem para a composição de determinadas relações plásticas”.²⁰³ Sendo assim, é mais que plausível analisar o restauro das obras de Mary Vieira sob uma das principais premissas de Cesare Brandi: “restaure-se apenas a matéria da obra de arte”, uma vez que é na materialidade que se exprime sua produção e também é a matéria cuidadosamente escolhida para tal.

O mesmo certamente pode ser dito em relação a outras obras da escultora. Caso a caso, Mary Vieira seleciona materiais distintos para trabalhar e certamente quer explorar essas nuances entre eles, no que diz respeito às suas características plásticas (no sentido físico) e também estéticas.²⁰⁴ Pedras, metais, madeiras, concreto e vidro. Cada material é explorado isoladamente ou em conjunto, trabalhando diferentes ligas, composições es-

201 “L’atteggiamento giusto nel rapporto con opere d’arte contemporanea non è diverso da quello che comunemente si rializza per opere d’arte antica. Puoi sicuramente variare l’applicazione di tecniche o materiali particolare oppure può ritenersi fuorviante e pericolosa la scelta di talune operazioni. Risulta pertanto pienamente valido il fondamento del restauro come atto critico, che indaga e valuta la struttura formale dell’opera, come è stata realizzata, e l’intenzionalità che la sorregge, nel suo rapporto di strettissima integrazione coi materiali che consentono il suo manifestarsi comunicando la sua particolarissima specificità.” CORDARO, Michele. “Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell’arte contemporanea”. In: ANGELUCCI, Sergio (org.). *Arte contemporanea, conservazione e restauro*. Fiesole: Nardini, 1994, p. 75.

202 SALVO, Simona. “Restauro e ‘restauros’ das obras arquitetônicas do século 20. Intervenções em arranha-céus em confronto”. *Revista CPC*, São Paulo, 2007, n° 4, p. 140.

203 MATTAR, Denise. *Op. cit.*, 2005, p. 7.

204 “Riescono forse salvare un testo letterario oppure la memória di una elaborazione sonora. Nel campo delle arti visive il significato e il valore della comunicazione estetica non è facilmente disgiungibile dal materiale con cui si è offerto nel suo primo apparire all’ percezione, materiale sicuramente individuato e scelto dall’artista per la sua rispondenza all’intenzionalità che lo guida.” CORDARO, Michele. *Op. Cit.*, 1994, p. 77.

táticas e dinâmicas, acabamentos. Não se pode inferir que determinava os materiais em função do uso ou característica da obra, mas sim que cada uma determinava, unicamente, seu material.²⁰⁵ Esculturas em grande escala, no espaço público, por exemplo, foram realizadas em pedra (granito), como *Monovolume: cruz elevada* (1958), em Zurique [Fig. 43]; madeira, com encaixes metálicos, como *Intervolume: Cuborama* (1968) em Bienne (depois transferida para Sindelfingen) [Fig. 44]; concreto armado, como *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, em Belo Horizonte ou em concreto armado revestido de pedra, como *Libertação: monovolume a ritmo aberto* (1997-2001) em Montecastelo [Fig. 45]. Obras cinéticas também possuem composições variadas, utilizando-se ora o alumínio, ora o aço inoxidável, com tratamentos que podiam variar inclusive a cor do material, além do polimento (como o grande polivolume da *expo'64*, Exposição Nacional Suíça, em Lausanne, curada por Max Bill) [Fig. 159]. As combinações, no caso de obras cinéticas, também variam, como o *Polivolume: ponto de encontro*, que utiliza mármore branco nos bancos e alumínio na coluna metálica em contraponto ao *Polivolume: conexão livre*, que possui os bancos em concreto armado e alumínio na coluna metálica, ou o *Polivolume: disco plástico* (1953-1966), que repousa sobre uma base de madeira [Fig.11].

A matéria é tema central no debate por ser o suporte pelo qual a obra se expressa e também por ser o elemento de identificação imediata das patologias apresentadas. As lacunas, a perda, a deformação, a deprecação e a pátina manifestam-se nesse suporte e por isso é fundamental ter em mente as relações que guarda com cada obra. Entretanto, outros fatores, digamos, imateriais, devem ser levados em conta, mormente as possibilidades de fruição pelo público, que é questão ímpar na produção da artista. Nesse caso, expande-se o escopo das patologias materiais para questões dos ambientes em que estão. É preciso aumentar a abrangência, afastar-se de cada objeto, e perscrutar o entorno e suas alterações.

A questão da permanência das obras em seus locais atuais²⁰⁶ e possíveis tratamentos que devolvam a eles uma condição ideal de fruição passam a



159 Mary Vieira, *Polivolume: superfície multidesenvolvível*, 1964.

205 A ficha elaborada pela Fundação Bienal de São Paulo mostra como, nas primeiras décadas de produção da artista, ela explorou em suas peças os seguintes materiais: aço cromado, metal, prata, mármore, aço inoxidável, madeira, alumínio e alumínio anodizado, sendo todas as peças do ano de 1953. Mais que características físicas diversas, esses materiais dão possibilidades plásticas, estéticas e conceituais diferentes, o que só corrobora a importância que a matéria possui em sua produção.

206 Cf.: BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, pp. 39-40 e 93-95.

compor uma segunda camada nas discussões pertinentes a cada obra em análise. Uso das vias automotivas, acessos, calçadas, obstruções, iluminação, vegetação, vizinhança e frequência são pontos que não podem ser negligenciados nas análises. Ademais, é preciso ofertar informações ao público, em um constante processo de divulgação e também de educação.

Como apresentado no primeiro capítulo, a ocupação do espaço público por Mary Vieira é uma de suas grandes contribuições no campo das artes visuais. Retomando o histórico da criação de parques de esculturas, por exemplo, constata-se que são todos contemporâneos ou posteriores à instalação de suas obras em espaços públicos. Reconhecer a relação despretensiosa que possui com a cidade é um dado necessário para sua preservação. O assentamento de obras de arte contemporâneas em São Paulo deu-se, majoritariamente, nesses parques, como o da Praça da Sé (1978) e do MAM, no Ibirapuera (1993).

Seguindo a mesma estrutura do primeiro capítulo, cada obra passará a ser comentada sob esses aspectos, retomando as questões apresentadas no segundo capítulo e apontando suas especificidades.

Idealmente, uma ficha deve ser criada para pautar a análise periódica de cada obra. Monitoramentos diários ou semanais, num primeiro momento, servem para definir a frequência das subseqüentes análises (que podem ser mais esparsas) e a identificação dos procedimentos básicos de manutenção (também individualizados para cada obra), como lavagem, poda de vegetação, etc. Além da manutenção ordinária, reparos nos revestimentos, sistemas de iluminação e mesmo tratamento especial das superfícies devem ser de antemão planejados (ainda que apenas como diagnóstico).²⁰⁷

Reforça-se aqui a importância e a necessidade de um acompanhamento sistemático do estado de preservação dessas obras e a criação de um plano básico para manutenção. Nas próximas páginas, serão referidas duas recentes intervenções ocorridas nos monumentos de Belo Horizonte e São Paulo: a pintura das superfícies de concreto (e mesmo metálicas) com tintas coloridas. A pintura de uma matéria exposta, que não deveria receber outro acabamento, pode ser considerado um ato de vandalismo que passou a fazer parte dos procedimentos dos órgãos responsáveis por essas obras. Superfícies revestidas por camada pictórica possuem manutenção ainda mais complexa

207 No capítulo anterior, foi citada a ficha criada pelo Getty Center em Los Angeles para a coleção Stark de obras ao ar livre. Cf. CONSIDINE, Brian (et. al.). *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010.

que a de superfícies de materiais não revestidos (como pedra, madeira, metal, vidro e concreto, uma vez que, normalmente, alteram sua aparência com menor velocidade que as superfícies pintadas, dependendo das texturas e acabamentos que apresentam), e demandam maior frequência de manutenção. Nem todos os materiais de cobertura pictórica aceitam bem a lavagem e a sucessiva sobreposição de camadas de tinta pode acarretar outros problemas às obras. A começar pela deformação de um dado básico, que é a coloração da matéria utilizada.

Vasta pesquisa documental foi realizada, uma vez que os projetos de execução auxiliariam na compreensão das obras, tanto no que diz respeito ao *reconhecimento* quanto às proposições de restauro. Entretanto, nenhum arquivo pesquisado possuía tal material e o Instituto internazionale studi sul Futurismo (ISISUF)/ Archivio Belloli-Vieira, detentor do espólio da artista, em Milão, negou-se a colaborar com a pesquisa, não possibilitando a investigação em seus arquivos. A falta dessa documentação certamente limita as análises e proposições.²⁰⁸ De qualquer modo, para a futura elaboração de projetos de restauro, é imprescindível que sejam feitos levantamentos métricos e diagnósticos precisos, utilizando-se métodos e ferramentas avançadas, não destrutivas, como escaneamento 3D e análises multiespectrais. A esses novos levantamentos poderão ser somados os projetos executivos, que nem sempre correspondem à execução da obra, e que por isso não devem, de maneira exclusiva, embasar os projetos de restauro.

208 Esse fato é representativo, mas não é um empecilho, pois, de todo modo, a análise tem de se voltar, sempre, para a obra como está hoje. De modo geral, o difícil acesso à documentação de bens artísticos é marca da frágil estrutura destinada à preservação do patrimônio artístico tanto no Brasil quanto no exterior.



160-161 Notar a sujidade decorrente de reações entre o metal e, possivelmente, produtos utilizados na manutenção da obra.

Notar que quatro das lâminas estão emperradas, não sendo possível movê-las em torno do eixo central da peça.

Notar a sujidade generalizada, depósito de partículas sobre as lâminas.

Polivolume: ponto de encontro (Brasília, DF)

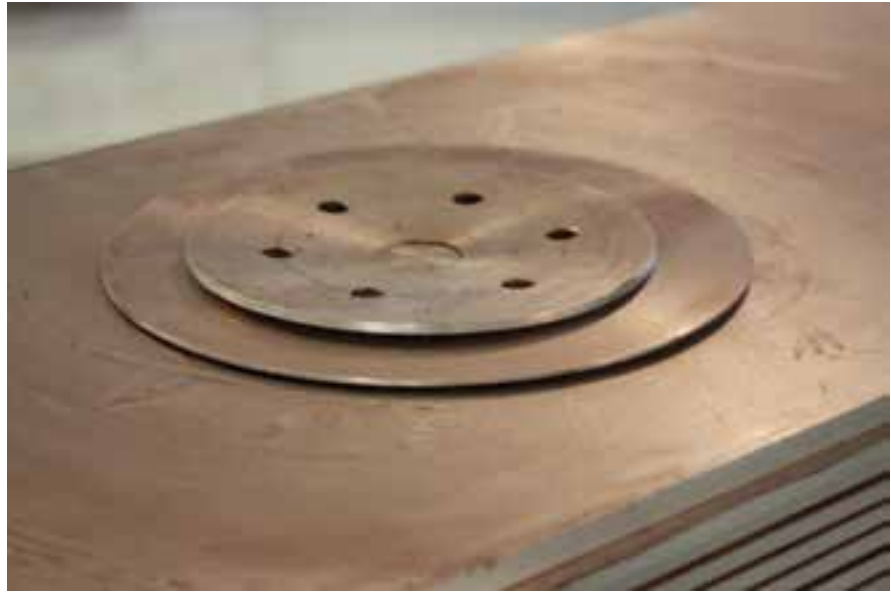
O polivolume do Itamaraty é, dentre as obras estudadas, a que apresenta melhores condições de conservação. O fato deve-se, certamente, ao maior controle ambiental oferecido pelo espaço, uma vez que está protegido de intempéries e possui um fluxo relativamente baixo, e monitorado, de pessoas.

Ainda assim, a obra apresenta algumas patologias. O maior problema, entretanto, diz respeito à falta de documentação da obra no próprio Itamaraty – o que impede não só a correta manutenção da obra como o entendimento dos processos pelos quais passou até chegar ao estado atual. Os bancos de mármore possuem alguns complementos em resina e a penúltima lâmina superior da coluna metálica é levemente deslocada do eixo. Não é possível afirmar, pela citada falta de documentação, se essas são características da peça desde sua instalação ou se passou por qualquer intervenção ao longo das últimas décadas. Isso denota, inclusive, a falta de tradição neste tipo de documentação sistemática no Brasil, ainda mais num acervo público tão importante como o do Ministério das Relações Exteriores (MRE).

No que diz respeito às patologias da obra:

- a coluna metálica apresenta sujidade (acúmulo de poeira em toda a superfície, especialmente nas áreas próximas ao eixo central, quando as lâminas estão sempre sobrepostas, impossibilitando a limpeza);
- as lâminas apresentam *pitting*, pequenos riscos e pequenas deformações, provavelmente ocasionados por choques mecânicos;
- as peças de mármore apresentam alguns pontos de desgaste e outras pequenas lacunas já preenchidas por resina (inclusive já amareladas pelo tempo);
- a penúltima lâmina superior da coluna metálica encontra-se levemente deslocada;
- a peça metálica, circular, que encerra o topo do eixo metálico aparenta estar oxidada;
- 04 lâminas estão imóveis, impedindo o manuseio total da peça e dificultando o manuseio das lâminas adjacentes.

Da maior importância é a sistematização da informação disponível sobre o acervo do Itamaraty, além da criação de uma documentação atual, ou seja, acompanhar, com alguma frequência, alterações e estado de conservação da obra, inclusive identificando possíveis causas para as degradações. Uma vez identificadas as causas, é possível combatê-las ou amenizá-las, pro-



162 Notar o acúmulo de resíduos na parte superior da peça e a oxidação do elemento que arremata o eixo central.



163 Notar a sujidade generalizada, depósito de partículas sobre as lâminas.



164 Notar o deslocamento das lâminas superiores em relação às demais.

Notar pittings e pequenas deformações por choques mecânicos.

longando a existência da obra. Uma ficha deve ser criada (como a citada no caso da Getty Foundation) para pautar a análise periódica da obra.

No que diz respeito ao estado atual: quatro lâminas estão emperradas, fixas em posições distintas entre si. Alguns blocos de mármore possuem pequenas fraturas, mas que foram cobertas com alguma resina, restituindo o volume. Não é possível precisar se essas adições foram feitas na instalação da obra ou posteriormente (afinal as peças podem ter sido danificadas já no transporte e instalação e completadas a mando da própria artista). Os quatro pontos de luz sobre a coluna foram instalados em data distinta da execução do conjunto. Essa instalação e até a estrutura montada para tanto podem ter colaborado para tais danos. Ainda que tenha sido prevista no projeto original, a iluminação não parece ser a mais adequada, uma vez que não está exatamente centralizada em relação à coluna metálica e acaba por criar mais sombras que jogar uma luz difusa sobre a peça (pela grande proximidade que o foco de luz possui).

De natureza distinta, mas não menos importante, é o registro do contexto em que a obra se encontra e do uso que se faz dela ou de seu espaço. Em junho de 2014, foram observados dois usos distintos em curto período: primeiro, a utilização do saguão para uma exposição de arte, ocupando o entorno da obra. Nesse caso, foi interessante perceber como a obra organiza a ocupação do espaço e a disposição dos cavaletes expositivos. No segundo caso, uma solenidade da Marinha, que não só delimitou o espaço em torno da obra com organizadores de fila para a cerimônia, como tomou a obra como cenário: oficiais manipularam a coluna metálica, dando a ela uma nova organização, uma nova forma, o que atesta seu caráter participativo.

Além do mais, deveria haver, no setor de Arquitetura ou no Departamento Cultural, dossiês sobre as obras do acervo. No caso da obra de Mary Vieira, por se tratar de uma instalação permanente, e não de obra móvel, a documentação proposta deve contemplar um manual para sua manutenção. Isso pode ser feito com base no projeto de execução da peça e também em um levantamento e diagnóstico acurado de seu estado atual, uma vez que nem sempre a execução corresponde ao projeto.²⁰⁹

209 O Departamento de Arquitetura foi consultado: ali são depositados todos os originais e/ou cópias das plantas do edifício, incluindo memoriais, plantas de arquitetura, engenharia, elétrica e hidráulica. O arquivo não é organizado e a busca nas dezenas de pastas é um jogo de azar. A única prancha de interesse encontrada possui uma informação relevante exatamente por sua ausência: a planta do térreo do edifício indica a paginação do piso (desenhado por Athos Bulcão), mas não possui a indicação da obra de Mary Vieira.



Dentre a documentação existente, é de grande interesse aquela da xxxv *Biennale di Venezia*. A representação nacional no evento é de responsabilidade do MRE e da Fundação Bienal de São Paulo. Em 1970, Roberto Burle Marx e Mary Vieira representaram o país. Além das obras tridimensionais e em papel levadas para o pavilhão brasileiro, foi exibido um vídeo sobre o polivolume do Itamaraty, por se tratar de uma obra então recente e, claro, por fazer menção ao próprio Ministério. O vídeo não foi localizado, nem nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo e tampouco no acervo do MRE. Felizmente, a pesquisadora Malou von Muralt teve acesso ao filme original, com seu autor, Rubens Richter, e fez sua digitalização. No vídeo, é possível constatar, por exemplo, que as quatro lâmpadas embutidas no forro para iluminação da obra não existiam. Ainda que não interfira na conservação dessa obra especificamente, a iluminação altera a percepção da obra. Pela falta de uma documentação sistemática, não seria possível ter acesso a esse dado se não fosse a descoberta do vídeo. A instalação desse sistema de iluminação pode ainda ter acarretado riscos à obra, como choques mecânicos decorrentes da montagem com escadas ou andaimes.

O Palácio do Itamaraty produziu, ao longo dos anos, uma série de publicações sobre seu patrimônio edificado e móvel. A obra de Mary Vieira aparece em todos esses materiais. Outras publicações sobre o patrimônio no Brasil citam o palácio do Itamaraty (que é tombado), sendo que vários incluem a obra da artista. A maneira como o polivolume aparece no conjunto do acervo do Itamaraty é uma questão para a historiografia da arte no país. Em visita ao edifício, fica clara a divisão que fazem do acervo entre “contemporâneo” e “antigo”, entendendo-se contemporâneo como um critério cronológico. “A única obra contemporânea exposta no palácio dos arcos é a obra de Carlito Carvalhosa”²¹⁰ – na Sala. D. Pedro I. Ora, o acervo do Itamaraty é composto por obras dos séculos XVIII ao XXI, mobiliário europeu e colonial brasileiro, arte sacra e, devido à sua construção durante o ápice da concretismo, uma fabulosa amostragem da produção de meados do século XX, com obras que se mesclam à arquitetura (como os painéis de Athos Bulcão [Figs. 60 e 65] e a grande parede de Sergio Camargo [Fig. 59]) ou móveis (como as esculturas de Weissman [Fig. 62] e Maria Martins [Fig. 64], ou as telas de Tomie Ohtake). Sendo as publicações fontes de informação e o

²¹⁰ A frase foi proferida por um funcionário do Ministério das Relações Exteriores durante visita ao Palácio do Itamaraty, em junho de 2014.

165-167 Notar as pequenas lacunas no mármore, preenchidas com resinas, que já apresentam coloração distinta da pedra pelo transcurso no tempo.

acervo tão significativo, deveria haver maior rigor na descrição – afinal, o palácio possui mais obras contemporâneas do que imagina.

Como exposto no primeiro capítulo em geral, a ficha técnica da obra, ou a maneira como é reproduzida sua imagem nas diversas publicações, também indicam fatos errôneos, uma vez que desconsideram os bancos de mármore que a formam. Finalmente, uma busca simples no próprio site do Itamaraty, inserindo as palavras Mary Vieira, resulta em zero entrada.

Desde 2011, o Itamaraty promove o Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea, visando reestabelecer a prática do colecionismo na instituição – as peças adquiridas são dispostas nos gabinetes, áreas comuns dos anexos e nas unidades externas do Ministério. Ainda assim, não há um inventário sistemático dessas obras, e tampouco a sistematização de sua conservação. O acúmulo dessas peças, sem um planejamento prévio, pode levá-las a uma deterioração ainda mais rápida do que o das obras já existentes, devido às características próprias da produção contemporânea, como exposto no capítulo anterior.

No que diz respeito a possíveis intervenções na obra, é o caso do MRE solicitar ao ISISUF toda a documentação relativa ao polivolume, para que possa ser desmontada e limpa, para então ser remontada sem prejuízo. Na impossibilidade de se ter acesso a esse material, a desmontagem da obra deve seguir um plano rigoroso de documentação, precedido de levantamentos métricos e scanner 3D; marcando-se as peças, procedendo à limpeza de cada uma, consolidando o eixo estrutural, sanando o problema da rotação das lâminas emperradas e, finalmente, procedendo-se à remontagem. Outra iniciativa necessária é a atualização dos dados da obra nas futuras publicações, impressas ou virtuais, inserindo os dados corretos em relação às dimensões e aos materiais empregados.



168 Notar a iluminação sobre a coluna metálica, não centralizada, criando zonas de sombra no lado direito da peça. Notar também a relação do conjunto com o espaço do vestibulo. As fotos foram realizadas no momento em que havia uma exposição com painéis que circundavam a obra – que por sua vez delimitava as áreas da exposição.



169-170 Notar a sujeira generalizada, o acúmulo de partículas e detritos sobre as superfícies, em especial sobre as lâminas móveis.

Notar pontos de oxidação, pittings e deformações devido a choques mecânicos.

Notar que a foto inferior, realizada em 2015, registra as pinturas do cilindro metálico e dos bancos de concreto.

Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo **(São Paulo, SP)**

A obra *Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo* foi objeto de pesquisa no Trabalho Final de Graduação apresentado por este autor para a obtenção do título de bacharel na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2009. O lamentável estado de conservação em que se encontrava e as então recentes depredações que havia sofrido a obra, levaram ao seu estudo. Além de questões físicas/materiais, urgentes para sua conservação, a obra apresentava uma série de questões conceituais das mais relevantes para a disciplina do restauro. Da sua correta manutenção, passando pelo tratamento de adições e lacunas, até a questão da inalienabilidade da peça ao espaço em que se encontra, foram deflagradas relações da obra com o seu lugar e com a própria trajetória artística de Mary Vieira – o que foi exposto no primeiro capítulo desta dissertação.

No que concerne ao atual estado de conservação, segue a indicação de suas patologias (os motivos de cada patologia e a discussão acerca de possíveis tratamentos serão apresentados na sequência).

- lâminas sofreram depredação antrópica, sendo 09 cortadas e outras drasticamente deformadas;
- a maioria das lâminas possui alguma deformação, em função do peso exercido pela própria peça de maneira desequilibrada sobre sua estrutura e também pela ação antrópica;
- sujidade generalizada, com acúmulo de poeira e fuligem em sua superfície, ainda mais intensa nas áreas próximas ao eixo central;
- pintura das superfícies dos cilindros metálicos com tinta de cor cinza;
- *pitting* e riscos nas lâminas e superfícies metálicas;
- oscilação do eixo estruturador, devido às altas cargas de vento;
- decomposição da manta que separa a coluna metálica do piso em concreto;
- trincas no piso de concreto revestido de seixos;
- desprendimento dos seixos que revestem o piso de concreto;
- deslocamento dos bancos de concreto;
- pintura das superfícies de concreto com tinta de cor branca;
- quebra de pedaços dos bancos de concreto;
- ferragens expostas nos bancos de concreto;
- desprendimento e desaparecimento dos arremates de concreto revestidos de seixos nas partes externas;
- vegetação entre os bancos de concreto e nas fendas abertas no piso;



171-174 Notar a sujidade generalizada das superfícies da obra, especialmente das lâminas da coluna metálica.

Notar o desprendimento dos seixos que revestem o piso e o crescimento de vegetação nas áreas que apresentam trincas.

As imagens da esquerda foram realizadas em 2013 e as da direita foram realizadas em 2015; notar a pintura dos cilindros metálicos e dos bancos de concreto. Notar que, ainda que a manipulação das peças seja difícil, ainda é possível mover as lâminas em torno do eixo central.

- problemas de acesso;
- problemas de iluminação.

Como exposto no primeiro capítulo, o monumento a Pedro de Toledo é composto por uma coluna metálica inserida em um trajeto espiralar, demarcado por bancos de concreto. Esses elementos possuem problemas distintos em relação à conservação. Portanto, cada um será discutido separadamente, ainda que, para o autor, não se trate de partes que formam um total, mas um inteiro, uma unidade.²¹¹ Mais uma vez, a impossibilidade de acessar os projetos executivos da obra restringem a análise, tanto de sua constituição material e estrutural, bem como de proposições mais assertivas para seu restauro. É imprescindível que a Prefeitura Municipal, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, solicite ao ISISUF toda a documentação referente à obra. Recentemente, foi constatada a pintura das superfícies de concreto dos bancos e também dos cilindros que conformam a coluna metálica. A pintura dificulta o diagnóstico de patologias, que podem se desenvolver sem que sejam monitoradas e cria uma nova etapa na execução do restauro, que é a remoção dessa camada de tinta. As análises a seguir documentam essa intervenção mas também levam em consideração o estado do monumento antes de recebê-la.²¹²

COLUNA METÁLICA

A coluna metálica possui um eixo estruturador central, em que são articuladas as lâminas móveis de alumínio e os cilindros metálicos da base e do coroamento da obra. Desconhece-se o modo de fixação/articulação entre as peças, e mesmo sua extensão interna e fixação no piso. Fato é que o eixo estruturador parece não resistir às cargas de vento às quais se submete a obra. As lâminas conformam um vazio na coluna, o que cria uma instabilidade em sua estrutura estática. O vento faz oscilar a parte superior do cilindro, gerando

211 Brandi discorre sobre a “unidade potencial da obra de arte” no terceiro capítulo de sua *Teoria*: “devemos, de início, sondar se é impreterível atribuir o caráter de unidade à obra de arte e, precisamente, a unidade que concerne ao *inteiro*, e não a *unidade* que se alcança no *total*. [...] Essa especial atração que a obra de arte exerce sobre suas partes, quando se apresenta composta por partes, já é a negação implícita das partes como constitutivas da obra de arte.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 42.

212 É necessário registrar que toda a análise realizada para essa obra aconteceu antes da pintura ser constatada, o que se deu às vésperas do depósito da dissertação. Assim, foi acrescentado às patologias registradas anteriormente, as pinturas dos bancos e da coluna metálica, sem que fosse possível uma análise mais detalhada dessa última intervenção.



175-177 Notar a sujidade generalizada das superfícies da obra, especialmente das lâminas da coluna metálica.

Notar os vazios criados pelo corte de algumas das lâminas.

Notar o emperramento e deformação de algumas das lâminas, que dificultam que todo o conjunto seja "moldado" livremente.

Notar que o vazio criado por algumas composições formais cria instabilidade no eixo estrutural da peça que por sua vez oscila deformando outras lâminas.

Fotos de 2013.

a deformação das lâminas (uma vez que a carga é distribuída de forma heterogênea, pesando ora mais sobre algumas lâminas, ora sobre outras), e também pode, com o passar do tempo, levar a fratura do eixo estruturador.

Uma primeira intervenção deve prever, pois, a desmontagem dos elementos que constituem a obra e o reforço do eixo, bem como a revisão de sua conexão com as demais partes. A desmontagem deve ser criteriosamente documentada, bem como cada elemento marcado de maneira provisória, a fim de se proceder à remontagem sem prejuízo para a obra.

O reforço do eixo deve levar em conta a carga de vento e o peso da obra. Os materiais acrescidos, se for o caso, devem ser identificados e datados, através de inscrições na matéria e ainda registrados em documentos pertinentes. Uma vez que se trata de uma estrutura invisível, há maior liberdade no que diz respeito ao tratamento estético da intervenção.²¹³ Ainda assim, a premissa é o reforço e não a substituição do eixo, o que deve ser considerado como opção apenas se constatada a ineficiência do eixo existente. Na impossibilidade de se guardar os elementos descartados, eles devem ser devidamente documentados. A conexão entre o eixo e as demais partes da coluna deve ser reforçada, tendo especial atenção aos materiais utilizados: reações químicas e físicas (mecânicas) poderão ocorrer e aflorar à superfície da coluna, passando a intervenção de solução a problema. A conexão com as lâminas móveis deve ser ainda mais cuidadosa, uma vez que é a única secção do eixo que fica visível, ainda que minimamente.

Cada elemento deve ser limpo, respeitando as características de cada material e também preservando seus acabamentos. Para os elementos estruturais, como as arruelas que permitem a rotação das lâminas, deve ser estudada a melhor forma de mantê-los lubrificados e móveis (no caso de se constatar a existência primária de lubrificantes). No caso das lâminas móveis, abre-se aqui uma nova chave de problemas. Sabe-se que o alumínio é um material de difícil trabalhabilidade, uma vez que seu manuseio dá-se exclusivamente em ambiente industrial e não aceita fundição.²¹⁴

Em relação aos *pittings* (decorrente de oxidação), riscos e pequenas incisões, não representam por si uma grande interferência estética. A limpeza

213 O segundo princípio: maior liberdade para a intervenção na matéria que é estrutura, não imagem. BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 48.

214 A fundição do alumínio é um processo altamente complexo e caro, e exige instalações de alta tecnologia para se concretizar. É comum observar peças de alumínio que são ligadas por rebites e encaixes, e não por fundição, desde latas de refrigerantes, passando por perfis de portas e janelas até carcaças de aviões.

e reanodização das peças, entretanto, pode renovar a camada de oxidação natural que as protege. O maior problema está nas lâminas deformadas e cortadas. No primeiro caso, além da limpeza, a planificação das lâminas deve ser a primeira opção. No segundo caso, como exposto, não há como proceder a planificação e fundição de partes faltantes – o que seria o tratamento mais adequado, preservando a matéria original e tratando as lacunas através de complementos minimamente distinguíveis (seja pela cicatriz da fundição, seja pela tonalidade distinta, devido à diferença de idade entre os materiais). É o caso, pois, de executar novas lâminas e substituir aquelas que não podem ser recuperadas. Essas lâminas, ainda que idênticas no que diz respeito à forma, ao material, à coloração e ao acabamento, seriam distintas das originais, uma vez que não apresentariam marcas de desgaste do tempo; podem, também, receber um acabamento superficial ligeiramente diverso, marcando a diferença entre os elementos originais e os acrescentados. Ainda assim, devem receber inscrição com a data de produção, documentando a intervenção. Essa marcação pode ser feita na parte central das lâminas, junto ao eixo, evitando interferências estéticas, sendo visíveis apenas quando desmontada a obra. As peças descartadas devem ser armazenadas ou devidamente registradas. Respeita-se, assim, os princípios de mínima intervenção, distinguibilidade²¹⁵ e retrabalhabilidade.

Os cilindros metálicos também devem ser limpos, tanto interna como externamente. A remoção da pintura que receberam recentemente é inquestionável, ainda que acarrete em um novo trauma à obra, pelo uso de produtos químicos que alterem sua anodização ou choques mecânicos que alterem o acabamento de suas superfícies. Devido ao tamanho, a reanodização torna-se mais complexa, mas deve ser considerada. Para todos os casos, en-



178-179 Notar a pintura realizada no cilindro metálico, apenas nas superfícies verticais. As superfícies horizontais, não receberam pintura e tampouco foram limpas.

Fotos de 2015.

215 Vale a observação de Papa sobre a distinguibilidade, que pode ser menos rígida para alguns casos: "Nel primo gruppo rientrano anche le opere di prevalente natura formativa, non effimere, che includono ad esempio i lavori di Rothko, quelli di De Kooning, i collage di Rotella, le combustioni di Burri, i tagli di Fontana, le gomme di Carol Rama e i ricami di Boetti. Queste opere, che possono essere assimilabili a quelle eseguite con tecniche tradizionali, devono essere restaurate seguendo i principi di Brandi, e quindi recuperate quando il degrado ne comprometta la fruizione estetica. L'unico principio brandiano non condiviso è quello della riconoscibilità, da cui in passato sono derivati una congerie di 'inutili esercizi grafici', così come li definisce Alessandro Conti che per anni, in accordo con le tendenze estere, ha insistito sulla futilità di rendere evidente le integrazioni, se l'intervento di ritocco viene comunque documentato e realizzato con materiali reversibili." PAPA, Mauro. "Per una teoria del restauro dell'arte contemporânea". *Exibart_studi*, 2007, p. 7, disponível em <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>. Último acesso em janeiro de 2015.



180-181 módulo em concreto armado com a inscrição das frases de Pedro de Toledo. Notar a exposição das ferragens, a erosão de fragmentos do concreto, inclusive das partes que conformam o texto.

Notar a erosão do arremate em 45° entre os módulos de concreto e o piso. Notar que os módulos possuem um recuo na parte coberta pelo piso/arremate e que repousam sobre uma fundação.

Fotos de 2013.

tretanto, deve-se respeitar a pátina impressa pelo tempo à obra, ainda que isso impeça o tratamento da superfície como o era originalmente (no que diz respeito ao polimento e brilho).²¹⁶ Por se tratar de um material sensível, ainda que resistente, deve-se evitar polimentos que resultem em marcações físicas (lineares ou circulares), o que pode gerar um dado novo e incoerente com a obra.²¹⁷ Assim, a limpeza, no momento do restauro, e durante a manutenção programada da obra, deve levar em conta o uso de materiais não abrasivos.

Por fim, a obra está fixada no piso, provavelmente, pelo eixo estruturador e pelo cilindro inferior. Entre o cilindro e o piso, é possível reconhecer uma manta sintética, já em decomposição, que deve atuar como isolante entre o metal e o concreto. A troca dessa manta, bem como o reforço da fundação da estrutura, consolidando o eixo metálico, é fundamental para a permanência da obra no local atual.

TRAJETO ESPIRALAR

Elemento fundamental para o monumento, é aqui que se concretiza a homenagem a Pedro de Toledo, por meio da inscrição, em baixo relevo, de frases de sua autoria e do seu nome. As 42 peças de concreto armado que formam o trajeto possuem diferentes patologias: desde o acúmulo de sujeira, desprendimento de algumas partes, exposição e oxidação de ferragens até o deslocamento dos elementos, devido ao crescimento de vegetação entre as peças, além da recente (e tosca) pintura em tinta branca que recebeu. A vegetação e a mudança de temperatura/dilatação também causaram fissuras e trincas no piso, bem como o desprendimento dos seixos que o revestem. O mais grave, entretanto, não diz respeito aos danos causados pelo tempo, mas à intervenção que os baixos-relevos sofreram: foram cobertos com massa cimentícia (ou argamassa), anulando a mensagem ali inscrita. Por sorte, as frases se repetem e ainda é possível reconstituir os textos. Essa intervenção, bem como a pintura, deturpa a obra; não é uma adição que se



182-183 Notar o deslocamento dos módulos de concreto.

Notar a cobertura com argamassa dos baixos-relevos que confirmam os textos nos módulos de concreto.

Notar o desprendimento dos seixos das partes revestidas do piso.

Fotos de 2013.

216 “Mas, para a Estética é também legítima a conservação (da pátina)? Deve-se sublinhar que, nessa sede, deve-se poder deduzir tal legitimidade de modo absoluto, isto é, independente do fato de o autor possa ou não ter contado com esse estrato quase palpável que o tempo teria depositado sobre a sua obra.” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 85.

217 Eventuais riscos ou marcas resultante da fricção entre a superfície metálica e outros materiais são facilmente reconhecíveis como pátina. Já o polimento que resulte em “imagem” pode ser confundido como elemento visual criado pelo autor, como nas obras de George Rickey. Cf. CONSIDINE, Brian (et. al.). *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010.



184-185 Notar a pintura dos módulos de concreto, que desconsidera as patologias existentes e qualquer cuidado com o recobrimento das superfícies. Notar que, apesar de recente, já apresentam sujidade generalizada. Comparar com as figuras 180-181.

Fotos de 2015.

incorpora e oferece uma nova conformação; apenas oblitera o original e por isso é inquestionável sua retirada.

Hoje, a pintura encobre patologias, que podem se desenvolver sem que sejam monitoradas. O tratamento de superfícies de concreto é tarefa complexa e deve levar em conta não somente os componentes utilizados em sua execução como também a interação das adições com o material existente e mesmo sua performance visual, em relação, por exemplo, à incidência de luz ou depósito de partículas ao longo do tempo, que podem alterar sua coloração e textura. A remoção de uma nova camada de tinta, por meios mecânicos ou químicos (ou os dois somados) é mais um trauma para a obra. Ainda assim, a pintura integral da obra não deve ser uma opção, tanto por descaracterizar seu dado material (estético e histórico), como por demandar manutenção tão frequente quanto à do concreto aparente.

A intervenção mais delicada recai sobre a recuperação dos textos e a manutenção adequada – uma vez que a retirada da argamassa pode fazer erodir outras partes adjacentes ao baixo-relevo. Uma possível reconstituição deve atentar para a compatibilidade dos materiais a serem utilizados, evitando novos desprendimentos e garantindo a leitura dos textos. A limpeza das ferragens expostas e o tratamento da oxidação devem preceder o completamento das lacunas nas peças de concreto. A mesma atenção, em relação à compatibilidade de materiais, não apenas físico-química, mas também visual (cor, textura, etc.), deve ser observada. Em relação ao deslocamento das peças, o mais indicado é desmontá-las integralmente, para que uma nova fundação fosse feita, garantindo que a oscilação da temperatura e o crescimento da vegetação não promovam, no futuro, o deslocamento das peças.

O restauro do revestimento do piso abre duas possibilidades, levando em conta a manutenção da matéria original ou sua substituição. A retirada do piso existente é a opção mais radical, desconsidera a matéria original e por si trai o princípio de mínima intervenção e retrabalhabilidade. Entretanto, conduz a uma intervenção mais eficiente em termos mecânicos: pode ser criado um contrapiso adequado, com juntas de dilatação e uma camada inferior isolante e então o refazimento do revestimento, no intuito de torná-lo mais resistente às patologias constatadas. O simples completamento do revestimento nas partes faltantes é opção menos traumática, mas há de se considerar a possível dilatação dos materiais, rachaduras e o futuro crescimento da vegetação, ou seja, as intervenções de manutenção devem ser mais frequentes do que na opção anterior. É necessário ponderar os traumas e a real possibilidade de manutenção, visando uma solução definitiva e



186-187 Notar a pintura dos módulos de concreto, que desconsidera as patologias existentes e qualquer cuidado com o recobrimento das superfícies. Notar que, apesar de recente, já apresentam sujidade generalizada. Comparar com as figuras 182-183.

Fotos de 2015.



188 Richard Meier. Museu Ara Pacis, Roma, 2006.



189 Térreo do MAC USP Nova sede.

de maior controle. Para qualquer uma das opções, o plano de manutenção deve contemplar o controle da vegetação e a reposição esporádica dos seixos soltos. Faz parte desse sistema, ainda, os arremates que ligam o piso aos bancos de concreto, e que vencem o desnível existente em todo o piso. Como muitos desses arremates não existem mais, não resta outra alternativa que o completamento das partes faltantes.

LUGAR

Dentre as possibilidades para a melhor preservação do polivolume, poderia ser aventada aquela de transferência da obra para outro local, em que o controle atmosférico e de acesso sanassem os danos causados pelo vento, poluição e deprecação, descritos acima. Haja vista a relação que a obra possui com o território do Ibirapuera, descrita no primeiro capítulo, a transferência para alguma das instituições ali localizadas seria a mais indicada, como o MAC ou o MAM (ambos, inclusive, possuem outras obras da artista em seus acervos). Entretanto, essa hipótese é refutada por este autor, uma vez que a originalidade e autenticidade da obra não está apenas em sua matéria, mas nos dados histórico e estético que ajudou a construir. A preservação da obra, em sua totalidade, exige que esses dados, representados em sua matéria, sejam também respeitados.

Outra possibilidade seria a criação de um abrigo que protegesse todo o complexo (como acontece em sítios arqueológicos), o que alteraria profundamente as relações da obra com o lugar e sua própria percepção – e por isso é aqui apresentada, porém refutada. No mais, uma intervenção desse vulto acaba por disputar a atenção do público, como acontece com o projeto de Richard Meier para a *Ara Pacis* em Roma²¹⁸ [Fig.188]. Essa opção sanaria a questão do controle atmosférico e de segurança, possibilitaria a inclusão de informações sobre a obra, a artista e seu homenageado; porém, anularia a relação que a obra possui hoje com os frequentadores da praça.

O fato da coluna metálica, parte do monumento a Pedro de Toledo, ser uma peça já existente – foi executada em 1966 e exposta em Arhem, na Holanda –, posteriormente transferida para São Paulo, a fim de conformar, junto ao caminho espiralar, a homenagem a Pedro de Toledo, é um dado

218 Em relação a essa comparação, deve-se ter em mente que a *Ara Pacis*, desde sua reconstituição, na década de 1930, era protegida por um abrigo. O projeto de Meier coloca duas novas questões: a criação de um Museu Ara Pacis (que extrapola o simples abrigo do monumento), e novos dados, em escala urbana (uma vez que substitui uma estrutura existente por mais de 50 anos por um edifício novo de linhas marcantes).

que não deve ser deturpado. Poder-se-ia dizer que a obra original é aquela exposta em Arhem, transgredir no tempo e “restaurá-la” como coluna metálica isolada. Essa solução apresenta dois erros fundamentais: (1) nega o fato da obra só existir no Brasil pela homenagem prestada a Pedro de Toledo; (2) nega o acréscimo que sofreu, o caminho espiralar, que em si já foi historicizado e é digno de preservação. Recai no erro, descrito no capítulo anterior, de tomar o tempo como reversível, o que é impossível, tacitamente.

Essa mudança poderia apresentar duas variações: a transferência da obra completa para um espaço aberto ou semi-aberto; e a transferência apenas da coluna metálica para um espaço fechado, sendo musealizada.

A primeira hipótese sanaria um dos problemas (dependendo do novo local), que é o do controle de acesso, e abriria uma nova discussão, acerca da possibilidade ou impossibilidade de manuseio da obra. Mauro Papa defende a preservação dos esquemas de fruição não passivos em algumas obras de arte, o que significa garantir o funcionamento de suas estruturas, mas, principalmente, a preservação de suas mensagens artísticas:

“In molti casi, poi, le opere d’arte contemporanea non prevedono una fruizione passiva, ma la manipolazione da parte dello spettatore e una interattività che costringe i manufatti a essere sempre perfettamente funzionali, pena la perdita del messaggio artistico principale. Infine la considerazione più rilevante: in molte opere i materiali scelti dall’artista non sono assemblati da lui, ma da assistenti o collaboratori (opere “di traduzione”).”²¹⁹

Se instalada em um ambiente aberto, os problemas atmosféricos não seriam sanados (talvez mitigados, em função do novo local); se instalada em um ambiente semi-aberto (como no térreo livre do MAC [Fig. 189], por exemplo), o controle atmosférico seria maior. Entretanto, nesse último caso, as relações espaciais seriam totalmente deturpadas, uma vez que, por mais alto que fosse o pé-direito do suposto espaço, a expressão de verticalidade, de coluna infinita da obra, seria tolhida por uma obstrução do plano superior, achatando-a. No catálogo da exposição *Mary Vieira: o tempo do movimento*, Carlo Belloli e Damir Zubcic falam da importância que o espaço aberto possui nas pesquisas plásticas de Mary Vieira:

219 PAPA, Mauro. *Op. cit.*, 2007, p. 6, disponível em <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>. Último acesso em janeiro de 2015.

“No que diz respeito, enfim, às possibilidades da ambientação, a escultura de Mary Vieira pede ‘ar livre’ onde pode obter aquela integração natural à pureza da sua mensagem que só existe no absoluto cósmico.”²²⁰

“formas eletrorotatorias... era sob o signo do espiral. Uma espiral gigante, leve e vertical, um ‘zigurat’ vibrante a Céu aberto (...) na espiral logarítmica de Vieira há fé na imortalidade, provavelmente não no sentido pessoal, corporal, mas na imortalidade de sua obra, das esculturas monumentais situadas no espaço aberto, na imensidão da natureza urbanizada. (...) Do espaço fechado, ao céu aberto, para o alto.”²²¹

No que diz respeito à homenagem a Pedro de Toledo, ainda que permanecesse dentro de um território legítimo, a obra teria seu papel invertido: deixaria de ser homenagem política, materializada por uma expressão artística contemporânea e que pontua um lugar comum, de acesso livre e irrestrito, e passaria a ser mais uma obra dentro de um espaço especializado, que é o do museu, em que a homenagem deixaria de ser protagonista para ser dado histórico. Em última análise, é a preservação do monumento, e não apenas da obra de arte, que interessa.

A segunda hipótese é ainda mais problemática. Negaria a adição dos bancos, que por si já foi historicizada e deve ser respeitada e, conseqüentemente, apagaria o suporte material da homenagem a Pedro de Toledo. Seria um sequestro, à moda dos grandes museus europeus e americanos no pós-guerra, a um monumento político que passa a ser descontextualizado para se tornar objeto de fetiche para a história da arte e seu público. As relações espaciais, como descrito acima, seriam ainda mais prejudicadas, uma vez que os espaços expositivos citados (do MAC e do MAM) possuem pé-direito bastante baixos.

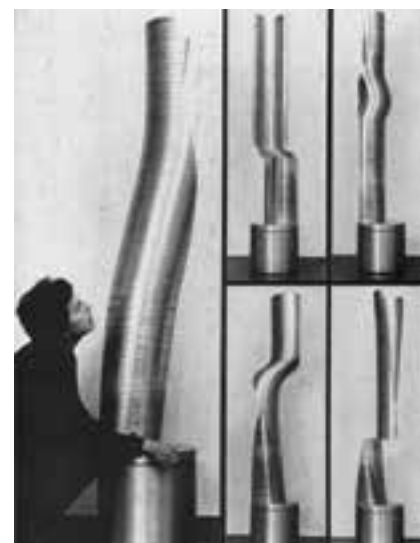
A questão do manuseio, nesse caso, passa a encarar regras ainda mais rígidas, próprias das políticas de conservação de museus. Os polivolumes e outras obras cinéticas da artista raramente podem ser tocados em exposições e museus (exemplos recentes da impossibilidade de interação tátil com as obras incluem o *Disco plástico*, do acervo do MAC USP (exposto em 2014)

220 BELLOLI, Carlo. *Apresentação*. In: MATTAR, Denise (curadoria). *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 7.

221 ZUBCIC, Damir. Citado em MATTAR, Denise. *Op. cit.*, 2005, p. 9.

[Fig. 11]; e do *Polivolume: côncavo-convexo* (1948-1967) [Fig. 190] da Faap, exposto pela última vez na mostra *30 x Bienal*). O polivolume do Itamaraty é a exceção, exatamente por não se tratar de um espaço musealizado.²²² A obra em São Paulo é, pois, das poucas obras cinética da artista, no mundo, localizada em um espaço público ao e ao ar livre, o que por si é um dado a ser considerado e mantido.²²³ Ademais, retomando a questão da materialidade da obra e o fato de se tratar de obra seriada, não se pode pensar na preservação de um modelo, como explica Carbonara: “In campo rigorosamente storico, e non tipológico, non interessa la conservazione d’un modelo, quindi, ma d’uno specifico oggetto; ne in quello storico-artistico le cose stanno diversamente.”²²⁴ – senão bastaria preservar um deles. Trata-se da preservação daquela obra única e de sua autenticidade.

O enaltecimento do lugar em que se encontra a obra não diminui as críticas que deve receber, inserindo-o na pauta do restauro. Ao longo dos anos, a Praça Eisenhower foi alterada e perdeu uma das características mais caras à obra em questão: o livre acesso. Com a mudança do relevo (fruto da construção do complexo viário Ayrton Senna, e a instalação do gradil no entorno da praça, os acessos e a relação entre figura e fundo, para utilizar um esquema pictórico, foram alterados. Antes a espiral localizava-se na margem da praça, acompanhando seus limites circulares e oferecendo-se aos transeuntes de maneira irrestrita, possibilitando diferentes pontos de vista. Marcava, sutilmente, o dentro e o fora, sem para isso criar qualquer barreira, física ou visual. Atualmente, o gradil coloca-se como fronteira, física e visual – não se trata de ver dentro ou fora, mas sempre atrás, seja para quem olha a obra da calçada, seja para quem olha a partir da obra para o exterior, reproduzindo o encarceramento do espaço público a que se submetem as cidades



190 Mary Vieira. *Polivolume: côncavo-convexo*, 1948-1967.

222 As políticas de preservação dos museus é aqui enaltecida uma vez que faz parte de suas atribuições a salvaguarda do acervo para a sociedade e para o futuro. Também é destacado o fato da obra em Brasília poder ser tocada, ainda que isso seja fruto, aparentemente, não do entendimento artístico da obra, mas de um descuido generalizado com o acervo moderno e contemporâneo ali existente.

223 Vale citar, entre suas obras cinéticas em espaços públicos não musealizados: o polivolume do Itamaraty, no Brasil; o *Polivolume: itinerário hexagonal, metatriangular de comunicação tátil* (1968); o *Polivolume: função de forças opostas* (1968), na Universidade de Basiléia (1975) (na Biblioteca e no Instituto de Anatomia Patológica, respectivamente); o *Polivolume: contato* (1979), na parte externa da fábrica Rero, em Waldenburg, todos na Suíça.

224 CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997, p. 587.



191 Diagrama de acessos.

Praça cercada de grades com apenas dois acessos em suas extremidades. Dificuldade de acesso ao monumento e mesmo limitação de sua relação com o Obelisco e com o MAC USP.

- direção Obelisco e MAC USP
- grade
- acesso/circulação

no Brasil. A entrada da praça, distante da obra, não só dificulta o acesso ao monumento como designa uma nova localização: o fundo da praça, não mais sua margem, que era oferecida à cidade. Desde 2013, uma das entradas (a da Rua Mal. Maurício Cardoso) foi fechada, restringindo ainda mais o acesso, agora possível apenas pela Rua Curitiba. A seleção dessa entrada é bastante curiosa, uma vez que a Rua Curitiba é conhecida por ser um dos endereços mais exclusivos e valorizados da cidade, havendo ali poucos prédios residenciais, o Clube Círculo Militar e uma Escola pública (EMEI Heitor Villa Lobos) [Fig. 191].

Uma revisão do projeto paisagístico da Praça Eisenhower, ao tratar do restauro preventivo, é ponto de partida para a recuperação da obra. A vegetação, a forração do piso, o calçamento e a iluminação são pontos cruciais na preservação do monumento. Mais grave é o tratamento do gradil: ainda que seja necessário, pelas atividades desenvolvidas no clube de aeronauti-modelismo, seu desenho e localização poderiam ser repensados no intuito de melhorar as relações descritas anteriormente.

No processo de restauro do monumento, um novo projeto paisagístico deve entrar como elemento primordial, até mesmo ser executado antes do restauro da obra, como parte de um plano de conservação preventiva. Nesse processo, devem ser considerados: projeto de iluminação, calçamento, vegetação, sinalização, novos acessos e gradil. A iluminação deve garantir não apenas a visibilidade da obra, mas também considerar os acessos que levam até ela e mesmo a criação de um ambiente com mais segurança ao público. A criação de uma iluminação geral, em um primeiro momento, seria suficiente, atentando-se para o posicionamento das fontes de luz, que não devem concorrer com a própria coluna metálica. De maneira mais sofisticada, uma iluminação cênica, que valorize as inscrições em baixo-relevo e a verticalidade da coluna metálica, também pode ser considerada. Entretanto, exige uma sensível leitura do projeto e utilização de equipamentos sofisticados, para que não interfiram na estética do conjunto (evitando que as instalações elétricas sejam executadas dentro do próprio monumento). O provimento de infraestrutura para a própria manutenção da obra também deve ser levada em conta, como pontos de água e luz, drenagem e também local para armazenamento de materiais específicos para sua manutenção, racionalizando um procedimento que, espera-se, seja realizado com uma frequência programada.

Hoje, o acesso ao monumento dá-se pelo piso forrado com grama. Traçar caminhos não significa pavimentá-los. A simples manutenção do

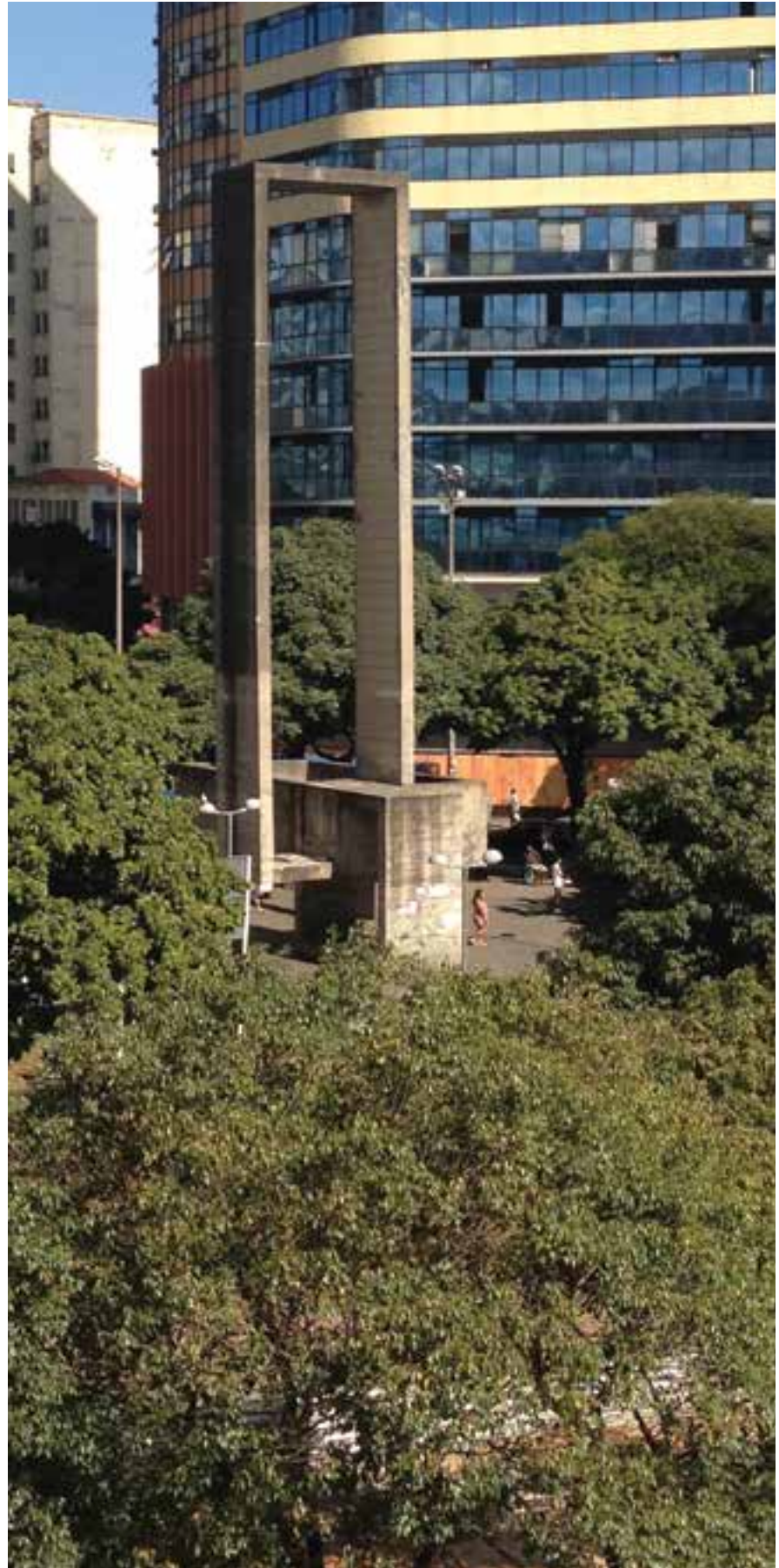
corte da grama, a planificação de caminhos, uma sutil variação de forrações adjacentes e, por fim, a marcação luminosa dos trajetos, são suficientes para indicar os acessos à obra. O calçamento existente no lado externo da praça, junto ao complexo viário, pode ser ampliado, e redesenhado em função da criação de novas entradas (levando em conta o deslocamento do gradil e a abertura de novas aberturas para o parque).

A vegetação, principalmente arbustos, podem ser dispostos de maneira a valorizar a relação dentro/fora e as diversas possibilidades visuais que se tem a partir do monumento para o exterior e do exterior para a obra. Podem, ainda que de maneira menos eficiente, ser pensadas também para a diminuição da carga de vento exercida sobre a escultura.²²⁵

Em relação à sinalização, ainda que a obra possua os créditos registrados em baixo-relevo, é de grande utilidade providenciar placas que indiquem sua existência e mesmo um breve descritivo de sua história, tanto nas proximidades do monumento quanto nos portões de acesso à praça. A conservação do patrimônio passa por um constante processo de informação ao público. A localização privilegiada que ocupa – próximo a parques de esculturas como o do MAM e da Assembléia Legislativa, ao MAC e à Fundação Bienal, bem como a outros elementos rememorativos da revolução de 1932 – é favorável à criação de percursos de contemplação e conhecimento, para a história e para as artes. Tirar proveito das diversas camadas históricas dessa obra é intrínseco ao monumento; “mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas”,²²⁶ o que pode ser visto, por exemplo, na homenagem a Pedro de Toledo, uma vez que conjuga a década de 1930 (Revolução de 1932), as décadas de 1950, 1960 e 1970 (quando a obra foi criada, exposta e instalada, respectivamente) e o sempre presente de quem a frui. Conjuga, ainda, a memória individual, de Pedro de Toledo, àquela coletiva (dos cidadãos paulistas) e novamente à memória individual, de quem a desfruta.

225 A vegetação poderia funcionar como barreira se fosse densa e disposta nas proximidades da obra. Entretanto, a manutenção das visuais e da sensação de amplidão parecem ser mais relevantes para a obra que o controle das cargas de vento, que seriam apenas amenizadas pela vegetação.

226 FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, p. 55.



192-193 Notar a sujidade generalizada da escultura, além de pixações, colagem de cartazes. Notar que o acúmulo de resíduos sobre a obra varia de superfície para superfície, de acordo com a exposição de cada porção às intempéries e talvez alguma manutenção.

Fotos de 2013.

***Monovolume: liberdade em equilíbrio* (Belo Horizonte, MG)**

A obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, localizada em Belo Horizonte, insere um novo dado para as discussões acerca do restauro de obras em espaços públicos nesta dissertação: não se trata de uma obra localizada em uma praça pré-existente, mas sim de uma praça-monumento, sendo toda a sua área a própria obra artística. Disso, deriva que seu restauro não se limita a um objeto escultórico, mas a uma situação urbana mais complexa. A degradação da obra enquanto objeto, mas também a desconfiguração de toda a praça e sua situação urbana, passam a ser objeto de análise. Sendo assim, é necessário identificar as patologias em suas duas escalas, a do objeto escultórico e a da praça.

No que diz respeito à escultura em si, é possível apontar:

- ferragens expostas na estrutura de concreto;
- adições e complementamentos indevidos, na superfície de concreto;
- pintura de partes de suas superfícies de concreto (com tinta de cor concreto)
- sujidade generalizada;
- inscrições com tintas e adesivos na superfície de concreto;
- fissuras, trincas e rachaduras na superfície de concreto;
- uso indevido das superfícies da obra (para fixação de outdoor e decorações festivas).

No que diz respeito à praça, todo o projeto paisagístico sofreu intervenção, não restando nenhum traço do projeto original, sendo alterados:

- relevo;
- paginação/revestimento do piso;
- iluminação;
- mobiliário urbano;
- identificação;
- vegetação;
- relação com o entorno por meio do redesenho dos acessos.

O *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, em Belo Horizonte, possui, desde o projeto, características formais acentuadas. O desdobramento das formas geométricas gera não apenas a escultura em si, propagava-se naquela parcela de solo que a recebe, projetando-se no piso como sombra e delimitando o seu revestimento e até a localização do mobiliário urbano.



194-196 Notar os diversos usos da praça: aglomeração de pessoas em torno de apresentações; ocupação da própria escultura como abrigo e uso do mobiliário urbano disponível.

Notar a pintura sobre a superfície do concreto, limitando-se à altura do segundo módulo da escultura.

Fotos de 2015.



Com a perda dessa parcela significativa do monumento, já que o tratamento paisagístico inicial foi todo alterado, restando do monumento original apenas a escultura em concreto armado, o entendimento da forma proposta foi alterado e, mais grave, também as possibilidades de interação, passagem ou permanência do público.

Sobre este aspecto, do próprio uso da praça, é curioso confrontar a ideia que as pessoas²²⁷ têm do espaço com o que se vê no espaço. O consenso é: a situação de contemplação da obra é prejudicada, pois a praça seria um espaço de passagem, defronte à rodoviária, alvo de um grande fluxo de pessoas, mas, na praça, permaneceriam apenas mendigos, moradores de rua. No início de julho de 2013, durante visita ao local, o que se podia observar era uma presença e permanência intensa de pessoas, somada à passagem de outras tantas. Permanência de um grupo em círculo, espectadores de um pregador religioso; permanência das pessoas nos bancos que circundam a praça, em repouso; permanência da própria viatura da polícia civil e seus agentes (no caso, sob a própria escultura). Negar que há permanência ali é negar a condição humana das pessoas que ali estavam.

Para além das relações formais e geométricas, é necessário compreender quais informações o lugar da Praça Rio Branco oferece. Os usos, os frequentadores, e as variáveis imateriais²²⁸ – não para alterá-las, pelo contrário, valer-se delas para que intervenções futuras estejam de acordo. Uma rodoviária é, por si, um lugar de desenraizamento, de transitoriedade.²²⁹ De onde se parte e também por onde se chega. Não é estranho pensar que o público da Praça Rio Branco seja igualmente transitório e desenraizado – ou que encontre dificuldades para se relacionar com um monumento, que é, por si, um suporte material de permanência. A leitura inversa também poderia ser feita. Para algumas das milhares de pessoas

227 Tomo a liberdade de citar opiniões colhidas ao longo dos anos e também por meio da imprensa, ainda que não tenha sido feita uma pesquisa empírica com bases metodológicas, mas uma simples coleta, não sistematizada, de opiniões de pesquisadores, arquitetos, artistas e moradores em geral na cidade de Belo Horizonte, de maneira esparsa, nos últimos cinco anos.

228 “Da qui la necessita di estendere la compressione critica anche al senso del luogo, cercando di cogliere la ‘vocazione architettonica’, Le connessioni con l’intorno e quelle relazioni spaziali con l’ambiente che, al di fuori e prima di una concezione geometrica, matematica o, comunque, razionale dello spazio, si pongono come intuitive ed emotivamente più incisive.” CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, p. 424.

229 Agradeço a Profa. Simone Cifoni pela sensível leitura que fez, durante o exame de qualificação, dos lugares em que as obras se localizam.



197-198 Notar a relação entre a escultura e o acesso no sentido rodoviária-praça: antes (à esquerda) ausência de canteiros e o plano inclinado, sem obstruções ou hierarquização; agora (à direita) canteiros limitam o acesso, a escada e a rampa criam hierarquias e criam outra relação com a escultura.



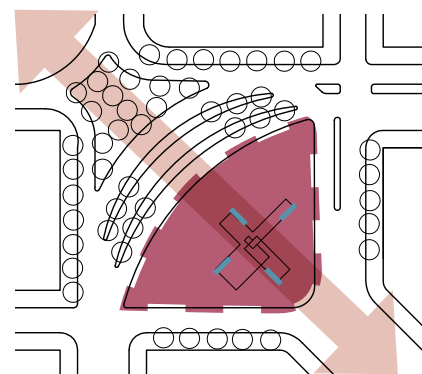
199-201 Notar a delimitação dos acessos: bancos circulares que afunilam a passagem, canteiros laterais e rampa.

que passam por ali, o monumento de Mary Vieira talvez seja uma referência de segurança e estabilidade.

Por outro lado, vale refletir se o desenho original não poderia suscitar outro tipo de uso ou permanência: os bancos, hoje, encontram-se bastante afastados da escultura e são limitados por canteiros de flores, criando relações de frontalidade antes inexistentes e determinando acessos, os quais foram reduzidos e hierarquizados (rampa, escada e acessos em nível por algumas porções da calçada), enquanto antes era total, por toda a periferia da praça. A própria alteração da topografia gera mudanças na leitura da obra e da paisagem circundante. Originalmente, a praça formava um pequeno cume, vencendo as diferenças de cota entre o acesso à rodoviária, mais baixo, e a Avenida Afonso Pena, pouco mais elevada. O piso vencia essa diferença como um tecido repousando sobre esse cume, criando pequenas inclinações até o ponto em que se encontra a escultura. Hoje, parte da área foi aplainada e os desníveis são vencidos por rampas e uma escadaria, pretensiosamente monumental. Essa mudança altera, inclusive, o tempo e fluidez de deslocamento e de apreensão desse espaço.

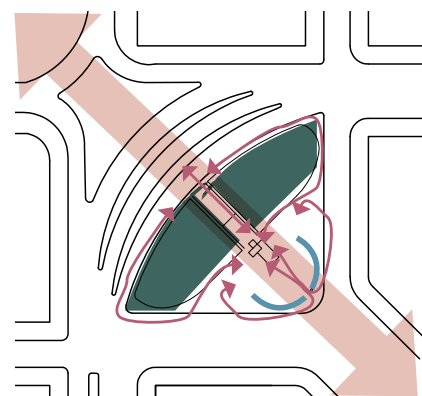
Para a construção de uma crítica sobre essa obra é fundamental, pois, entendê-la não apenas como peça escultórica e o contexto espacial em que se insere, mas como obra monumental-paisagística, de maneira indissociável, que não apenas marca visualmente o ponto em que se insere como designa e desenha esse espaço. É o desenho do solo a intervenção mais significativa ali, ainda que para muitos invisível (tanto que foi ignorado e alterado). Assim sendo, para além de uma análise que contemple todo o jogo formal, de gênese de forma e subsequentes projeções estritamente geométricas, é preciso avançar para uma situação de intervenção urbana, de criação de ruído, em contraposição a uma situação urbana estabelecida e confortável.

Um último comentário, que indica quão diversa pode ser a abordagem, diz respeito ao plantio das árvores na praça, que não faziam parte do projeto original. Criar um campo aberto, de passagem fluida e ininterrupta, física e visualmente, não foi uma ideia aceita pela população após a construção da praça – ideia que se coloca, inclusive, de maneira imaterial. Não se pode afirmar que, para Mary Vieira, a concepção desse espaço passava por uma intervenção no espaço urbano,²³⁰ como conhecemos nas últimas décadas, obras com o vulto do *Tilted Arc*, (1981) de Richard Serra [Fig. 204], mas é obrigação da crítica colocar a questão, para além da concepção formal da



202 Diagrama de acessos.

Antes: acesso por toda a periferia da praça, e circulação ampla, sem hierarquização de caminhos. O mobiliário urbano não se colocava como barreira.



203 Diagrama de acessos.

Hoje: Acessos e circulação hierarquizados, pela existência de canteiros para vegetação e mobiliário que distingue área de circulação/acesso e permanência.

-  eixo rodoviária-afonso pena
-  mobiliário
-  acesso/circulação
-  canteiros para vegetação



204 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.

230 Cf. citação na página 99, Nota 102, *Jornal de Minas*, 17 de julho de 1982. Acervo MAC USP.



205-207 Notar a pintura sobre a estrutura em concreto aparente, apenas até a altura do segundo módulo da escultura.

Notar a erosão do concreto em algumas porções da escultura e a conseqüente exposição das ferragens (em alguns pontos encoberta pela nova pintura).

Notar que a pintura não se estende a toda superfície da obra e dificulta a identificação de complementos e fissuras.

Fotos de 2015.

própria obra. No caso dos estudos de restauro, tais análises implicam interpretações distintas, no que diz respeito desde a recuperação de soluções adotadas originalmente até a manutenção daquelas que se apresentam hoje, levando em conta de maneira aprofundada as questões históricas e estéticas, e as diversas formas de percepção e apreensão.

Como analisar o que hoje encontramos na Praça Rio Branco é problema conceitual dos mais complexos: o que se enxerga são adições? lacunas? ruína? Cada elemento desconfigurado pode levar a uma resposta diferente. Entretanto, há que se buscar uma leitura única no que diz respeito aos procedimentos, para que as soluções não se tornem incoerentes entre si. A própria escultura em concreto armado possui suas patologias e deverá ser analisada, separadamente, mas também é ela que exigirá as respostas mais complexas para cada situação a ser descrita na sequência. Para todas as proposições abaixo, é necessário respeitar o transcurso da obra pelo tempo e avaliar as alterações que sofreu, evitando falsos estéticos e históricos. Por ser um caso extremo, do qual muitas características foram perdidas, é necessário tratá-la, no futuro, como reinterpretação, jamais como reprimatização, como aponta Carbonara.²³¹ Em relação aos refazimentos (que nesse caso não significa fazer o idêntico, mas tratar uma obra lacunosa e transformá-la) Brandi manifesta sua possibilidade, excetuando-a, porém, do campo da restauração:

“[o segundo caso, aquele em que] o refazimento quer absorver e transvasar sem resíduos a obra preexistente, *apesar de não entrar no campo da restauração*, pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico, porque é sempre testemunho autêntico do presente de um fazer humano, e, como tal, monumento não dúbio de história.”²³²

De maneira pontual, vale registrar as patologias das superfícies de concreto da escultura. O acúmulo de sujeira, proveniente da poluição atmosférica e também dos detritos deixados pelos transeuntes, causam marcas

231 “In architettura assai spesso ritmi, iterazioni e matrici geometriche permettono di restituire, con un ragionevole grado di sicurezza, aspetti che nella più libera e complessa articolazione della figura in un quadro sarebbero improponibile; volumetrie, pieni e vuoti, cavità luminose od oscure, effetti spaziali possono essere riproposti e contribuire efficacemente Allá ricostruzione mentale dell’immagine originale, anche se non accompagnati dalla restituzione di tutti gli altri più minuti tratti. Sempre di reinterpretazione, comunque, dovrà trattarsi e mai di ripristino.” Grifo meu. CARBONARA, Giovanni. *Op. cit.*, 1997, pp. 408-409.

232 BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 74.

nas superfícies, às quais se somam intervenções humanas, como grafites, pixações, e colagem de anúncios. Pela reação entre os materiais ou por choques mecânicos, algumas partes da superfície apresentam trincas e fissuras, e algumas delas ruiam, culminando na exposição das ferragens. Em 2014, as superfícies da porção inferior da escultura (até aproximadamente 2,4 m de altura) foram cobertas de tinta cor de concreto. Se visualmente tem-se uma superfície mais limpa, a pintura cria na verdade problemas distintos: encobre patologias, que podem se desenvolver sem que sejam monitoradas; divide, visualmente, a escultura em duas porções, quebrando a união que os elementos que a constituem conformam em seu núcleo; e cria uma nova etapa na execução do restauro, que é a da remoção dessa camada de tinta. O tratamento de superfícies de concreto é tarefa complexa e deve levar em conta não somente os componentes utilizados em sua execução como também a interação das adições com o material existente e mesmo sua performance visual, em relação, por exemplo, à incidência de luz ou depósito de partículas ao longo do tempo, que podem alterar sua coloração e textura. A remoção de uma nova camada de tinta, por meios mecânicos ou químicos (ou os dois somados) é mais um trauma para a obra. Ainda assim, a pintura integral da obra não deve ser uma opção, tanto por descaracterizar seu dado material (estético e histórico), como por demandar manutenção tão frequente quanto à do concreto aparente.



208 Notar a pintura sobre a estrutura em concreto aparente, apenas até a altura do segundo módulo da escultura.

Notar o acúmulo de resíduos no restante do concreto.

Foto de 2015.



209-211 Notar o estado da obra antes da pintura, em que são visíveis os complementamentos das partes erodidas do concreto, pixações, ferragens expostas, fissuras e trincas.

Fotos de 2013.

Em relação ao relevo da praça, um primeiro levantamento deve mostrar se o arruamento em seu entorno sofreu grandes alterações de cotas. Havendo ou não alteração, é necessário compreender se a solução original (o desnível do piso seguir o relevo) atende às necessidades de acessibilidade. Padrões (como inclinação e existência de patamares planos) podem ser incorporados sem problemas ao desenho original do piso. Consequentemente, o acesso irrestrito à praça pode ser restituído, não havendo passagens, entradas, mas um campo aberto.

As árvores plantadas ali deturpam radicalmente a composição da obra. Uma vez que as polêmicas ambientais são sempre muito apelativas, um estudo de transferência dessas árvores para os arredores (principalmente as mais próximas da escultura) pode ser uma solução menos radical. Na impossibilidade de se transplantar a totalidade das árvores para as ilhas que cercam a praça, as remanescentes devem ser agrupadas nas extremidades, deixando livre o eixo que conecta a rodoviária à Av. Afonso Pena.

O mobiliário urbano e outros sistemas de infraestrutura (como lixeiras, postes de iluminação), podem acompanhar a mesma lógica da disposição das árvores, deixando livre o referido eixo. Ademais, podem tirar proveito dos próprios canteiros para se instalar de maneira mais discreta. O mobiliário e a iluminação original devem ser reconsiderados, e a iluminação reforçada, ainda mais com a existência das árvores, buscando aumentar a segurança para o público da praça. O provimento de infraestrutura para a própria manutenção da obra também deve ser levado em conta, como pontos de água e luz, drenagem e local para armazenamento de materiais específicos para sua manutenção, racionalizando um procedimento que deve ser realizado com uma frequência programada. Todo e qualquer objeto a ser inserido na praça deve respeitar o princípio da distinguibilidade, valendo-se, pois, de materiais ou acabamentos distintos daqueles empregados originalmente. O concreto armado, por exemplo, pode ser utilizado, desde que receba um acabamento superficial ou até mesmo uma coloração distinta. Madeira ou aço, pela coloração que podem adquirir, são boas alternativas, além de aceitar a marcação de datas e informações mais elaboradas sobre a intervenção, ou até mesmo pedras, disponíveis em grande variedade e quantidade na região.

A paginação do piso, por fim, é o elemento que deve alinhar toda a intervenção. Cuidar para que as proporções originais sejam respeitadas, e para que a modulação organize todos os elementos citados acima. Certamente, o desenho original, em virtude da inserção das árvores e mobiliário, jamais poderá ser retomado por completo, mas um desenho cuidadoso e o

uso de elementos que o sugeriram, ainda que em um segundo plano (como o rebaixamento ótico funcionaria para as lacunas de pinturas), pode facilitar a leitura da obra. No exercício de restituição de uma unidade potencial, vale lembrar que “o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, quanto o que se insere de modo indevido.”²³³

Pensando, ainda, em novas possibilidades de uso, é interessante dotar a praça de infraestrutura para receber os mais variados eventos ou intervenções artísticas – ao invés de servir como suporte de outdoor publicitário, as faces da obra podem receber *videomappings*, por exemplo, ou exibições de filmes durante os festivais de cinema realizados em Belo Horizonte.

Ainda que não seja comum na cultura urbana no Brasil, é fundamental identificar a localização de banheiros públicos nos arredores, buscando evitar que a escultura seja alvo desse uso (com o que o projeto de iluminação também pode auxiliar), afinal, em um espaço de grande circulação, defronte à rodoviária, a questão sanitária é um dado real. Finalmente, valendo-se do novo mobiliário (e das diversas técnicas de impressão hoje disponíveis), o histórico da praça e a documentação da intervenção podem ser disponibilizados ao público, aproximando-os da obra.

Vale ainda comentar sobre duas propostas já existentes de intervenção na praça. A primeira [Fig. 215] trata da instalação de um espelho d'água e fonte ao redor da escultura. Projeto absolutamente incoerente e oportunista – foi elaborado pela própria empresa de instalação de fontes. Além desse dado, vergonhoso, o projeto possuía intensões claramente higienistas, uma vez que visava afastar o público da própria obra. Com frequência, no Brasil, os problemas não são encarados em suas bases: não se trata de retirar os desabrigados da Praça Rio Branco, mas de saber para onde levá-los, ou o que os levam até lá. Em relação aos aspectos formais, a proposta inseriria um elemento curvo numa composição absolutamente ortogonal, e não propunha qualquer solução para as questões de acesso e mobiliário. Tratava-se mais de uma única e desconexa adição que de intervenção em si.

A segunda proposta²³⁴ não se refere à praça em si, mas ao terreno que lhe é contíguo, que a conecta à rodoviária, e que hoje é usado como estacionamento. O concurso realizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB MG),²³⁵

233 BRANDI, Cesare. Idem, 2004, p. 49.

234 As pranchas relativas aos projetos apresentados para o concurso estão no Anexo 1 desta dissertação.

235 Propostas disponíveis em: <http://portalpbh.pbh.gov.br> Último acesso em novembro de 2014.



2012-2013 Notar o estado da obra antes da pintura, sendo visível a exposição das ferragens.

Foto de 2013.



214 Notar o uso da praça que desconsidera a existência da escultura e da dinâmica de circulação da praça, com a instalação de outdoors, por exemplo.



215 Reportagem sobre a possível reforma da praça e a instalação de fontes.

em 2014, selecionou três projetos finalistas para a nova sede da administração pública municipal, que deverá ocupar a área do estacionamento da rodoviária municipal, vizinha à Praça Rio Branco. Os projetos preveem uma alteração significativa da paisagem e também a integração com áreas adjacentes, no caso, a praça Rio Branco, na qual se localiza a obra de Mary Vieira. O projeto vencedor, se executado, altera ainda mais a situação atual da obra da artista, o que também será analisado neste capítulo.

Mary Vieira é citada em apenas duas propostas:

Na proposta premiada em 3º lugar, o projeto cita, na prancha nº 2:

“Praça Rio Branco – Simbolicamente, esta praça funciona como portal de entrada para o acesso ao complexo do Centro Administrativo Municipal. Nesta proposta, compreende-se que o Centro Administrativo seja não apenas o edifício e seus subsolos, mas as esplanadas contíguas, uma vez que estas possuem a clara função de promover articulação urbana. Assim sendo, a ideia foi redesenhar a praça, de maneira que a escultura da artista Mary Vieira – Monovolume Liberdade em Equilíbrio – fique em evidência, bem como o desenho urbano enfatizasse o direcionamento para os principais pontos de caminamento do complexo, notadamente o acesso principal à torre. A consideração de tal caminamento foi fundamental para a proposta, uma vez que se interpretou esta praça como ponto simbólico com função simultânea de passagem, assumindo que a praça lateralmente ao RISP funciona melhor com vistas à apropriação.”

E na prancha nº 3:

“PATRIMÔNIO – O reconhecimento do patrimônio material é um dos princípios norteadores da proposta, que possui uma de suas características no redesenho urbano deste importante ponto nodal da cidade. Neste mesmo contexto, estão localizados o edifício eclético que abriga o RISP, a escultura concretista de Mary Vieira, os edifícios Art Déco Hotel Madrid e Centro dos Chauffers e o TERGIP – Terminal Rodoviário Governador Israel Pinheiro, modernista.”

Na proposta premiada em 2º lugar, o projeto cita, na prancha nº 3:

“ARQUITETURA – Formalmente, o CABH divide-se em dois, como que partido pelo eixo da Afonso Pena e como que ocupando e liberando este eixo simultaneamente. O edifício parte de uma linguagem geométrica que explora linhas reversas: em resposta ao eixo, abre-se uma fenda diagonal entre as duas partes,

como é diagonal a linguagem abstrata tão recorrente das esculturas neoconcretas de artistas como Amílcar de Castro e Franz Weissman que permeiam a cidade. Nessa leitura de um contexto situado entre a arte pública e o desenho urbano, não menos importante é a escultura “Liberdade em Equilíbrio” (1982) da também neoconcreta Mary Vieira. Enquadrando a avenida, esta obra é um elemento que materializa o vazio do eixo e insinua a importância da Serra do Curral na cidade, sendo ambas – a serra e a escultura – referências fundamentais na concepção do edifício.

Sua linguagem diagonal é feita basicamente pelo deslocamento de quatro vértices do volume principal (ver diagrama acima). É este deslocamento que delimita um vão triangular entre os dois edifícios, remetendo a iconografia do CABH à uma outra escultura no eixo da Afonso Pena (“Monumento à Paz”, a escultura vertical na Praça do Papa), à plasticidade dos eixos a 45° do Plano Urbano original de Aarão Reis, ao triângulo emblemático da bandeira do Estado.”

O projeto vencedor não cita a artista Mary Vieira e sua obra, mas faz menção à palavra “patrimônio”, logo em sua primeira prancha:

“Ao inserir-se no perímetro do Conjunto Urbano Avenida Afonso Pena e Adjacências, englobando edificações que integram o patrimônio cultural local, qualquer intervenção na área do projeto demanda a adoção de diretrizes especiais. Nesse contexto, merecem tratamento especial e destaque no projeto de implantação do Centro Administrativo a Praça Rio Branco (tombada pelo patrimônio estadual em 1994 e conhecida como a “Praça da Rodoviária”, sendo, como tal, associada à ideia de entrada da cidade); o edifício da antiga Secretaria de Estado da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, que abriga hoje a Região Integrada de Segurança Pública da Capital - RISP (protegido por tombamento estadual); e o edifício da Rodoviária (tombado pelo patrimônio municipal em 1994).

Belas Horizontais: as linhas que unem as pessoas e a cidade – Sem interromper a visibilidade entre o edifício da Rodoviária e a Praça Rio Branco e respeitando a presença e a volumetria do edifício onde funciona a RISP, o Centro Administrativo exemplifica seu respeito ao patrimônio circunvizinho e às visadas a eles relacionadas. Considerando as delimitações das vias públicas e os intervalos entre as edificações, as linhas de força do terreno e as referências geométricas da malha urbana tornam-se elementos compositivos da arquitetura. A volumetria horizontalizada do edifício dialoga com as edificações do entorno sem se impor a elas verticalmente e otimiza os deslocamentos e a comunicação entre pavimentos.”

Pelas imagens existentes na proposta apresentada, é possível afirmar que o tratamento destinado à Praça Rio Branco no projeto vencedor é o mais “neutro” entre os três. Mas o que sugere essa neutralidade? Ainda que indique, pelo desenho, a retomada da paginação do piso, o corte mostra a praça como um plano sem qualquer inclinação, acessível por escadas – o que por si difere do projeto original e da situação existente hoje. A implantação do edifício também trai um princípio básico da obra, que é reforçar a perspectiva da Avenida Afonso Pena, no sentido serra da Mangabeira, e conectar-se ao edifício da rodoviária – que passará a ser invisível.

Mais que problematizar a proposta apresentada, torna-se necessário entender como a obra de Mary Vieira será incluída no escopo desse projeto, no que diz respeito (1) ao restauro da escultura em si; (2) à compreensão de sua obra como praça-monumento. No primeiro caso, devem ser observadas as questões mencionadas anteriormente, no que diz respeito à intervenção direta sobre a obra, mas também em relação à sua proteção durante as demais intervenções na região e mesmo assegurar que as obras de infraestrutura (a escavação dos solos e do sistema subterrâneo de transporte) não afetem a integridade da escultura. No segundo caso, uma negociação sensível com as partes envolvidas pode indicar novas soluções para a praça-monumento dentro do escopo do projeto, partindo, como discutido em toda a dissertação, do reconhecimento da obra, em sua consistência física e na sua dúplice polaridade, estética e histórica.



216-217 *Boate Azul* em processo de demolição: as paredes curvas, o bar e o palco já demolidos. Notar o desenho em granilite no interior do bar. Durante o processo de decisão entre a manutenção da *Boate Azul* e sua demolição, foi recomendada a proteção do piso da pista de dança: retiraram a cortina (que era em si um testemunho, ainda que da intervenção de 1992) e não protegeram o piso. Foto de 2011.

***Boate Azul* – um capítulo à parte (Poços de Caldas, MG)**

Tratar da *Boate Azul* em Poços de Caldas requer um exercício digressivo, afinal, a obra foi demolida e todos os esforços em torno de sua preservação, se antes visavam seu futuro, agora atestam reflexões sobre um futuro impossível. Pedem-se a permissão, pois, para que essa parcela da pesquisa seja tratada em tom de crônica, uma vez que, ainda que houvesse alguma vontade de sistematização e método na pesquisa, isso não pôde ser concluído, principalmente pela falta de interlocução com os envolvidos no processo administrativo.

Ainda assim, é necessário deixar registrado o processo de demolição e refletir sobre suas causas e possíveis efeitos. Para tanto, apresenta-se aqui, brevemente, um histórico do edifício e, posteriormente, das ações empreendidas para a sua salvaguarda.

O Palace Cassino de Poços de Caldas foi projetado por Eduardo Pederneiras, em 1928, e teve suas obras concluídas entre 1929 e 1930. O edifício, eclético, de planta retangular, possui uma ala central e duas alas adjacentes. A ala central, originalmente, abrigava um salão de jogos no térreo e outro salão em seu segundo pavimento, circundado por galerias. A ala oeste apresentava a mesma configuração e a ala leste era ocupada por um cine-teatro.

Em 1942, por circunstâncias político-administrativas, o cine-teatro foi demolido, dando lugar a uma área de serviços/cozinha no térreo e uma boate no segundo pavimento. Em 1947, após um incêndio, a boate foi reconfigurada, a partir do projeto da artista Mary Vieira. Em 1968, o salão de jogos do térreo, na ala central, foi demolido para a instalação de um auditório. Em 1992, todo o edifício passa por uma reforma, com intervenções pontuais de conservação e instalação de novos sanitários e áreas de serviço. Em 2009, todo o edifício passa, mais uma vez, por uma reforma, que visa restituir ao edifício sua configuração original. Essa intervenção, ainda em andamento, é o foco das reflexões que se seguem.

Em 2005, a proposta para o restauro do Palace Cassino encontrava-se em andamento, e apontava para a restituição das características e configurações originais do edifício. Isso significava, naquele momento, a reconstrução do cine-teatro na ala leste do Cassino, e a consequente demolição da *Boate Azul*. Reconhecido²³⁶ o valor artístico e histórico da *Boate Azul*, empreen-

236 Tomo emprestado o termo utilizado por Cesare Brandi para a conceituação do res-



218-221 *Boate Azul* em processo de demolição: as paredes curvas, o bar, o palco e o forro já demolidos.

Fotos de 2011.

deu-se uma pesquisa visando a manutenção da boate, baseada em critérios teóricos-conceituais consolidados.²³⁷

O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) foi procurado, dando início a um diálogo que pressupunha o real entendimento da situação do cassino e a análise dos projetos apresentados. Rubem Sá Fortes, então arquiteto do IEPHA, generosamente acolheu, desde o início, os relatos e comentários sobre o caso.²³⁸ Disso resultou a instrução, ao Conselho Municipal de Patrimônio Histórico e Artístico, de Cultura e Turismo de Poços de Caldas (CONDEPHACT), da permanência da *Boate Azul* e construção de um auditório no pavimento térreo da mesma ala. Entre 2005 e 2009, foi-se constituindo, por meio da pesquisa, bases para a intervenção que o salão deveria receber. Concomitantemente, os projetos de reforma do edifício – incluindo o projeto do novo teatro no térreo da ala leste – foram elaborados pela equipe da Nexo Engenharia, que venceu a licitação, de menor valor, para o projeto.

Em 2009, já com as obras iniciadas, o CONDEPHACT solicita ao IEPHA permissão para alterar o projeto, notadamente a demolição da boate, alegando problemas estruturais na laje e a demanda por um teatro na cidade. Nesse momento, foi enviado aos dois órgãos documentação sobre a *Boate Azul*, com informações sobre o Cassino, a boate, seu estado de conservação e valor histórico-artístico e considerações relativas ao seu restauro.

Em um curto espaço de tempo, de maneira problemática, a *Boate Azul* teve vários de seus elementos destruídos, o que colaborou para a justificativa de sua demolição total. Em dezembro de 2009, foi redigido um ofício, pelo então arquiteto do IEPHA, Renato César Souza, autorizando a mudança nos projetos do cassino e a conseqüente demolição da *Boate Azul*. As justificativas utilizadas serão descritas e problematizadas a seguir.

Para que se possa compreender a gravidade da questão da qual se fala, é necessário pontuar alguns dos diversos problemas constatados em todo o

tauro, sendo este “o momento metodológico do *reconhecimento* da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica” BRANDI, Cesare. *Op. cit.*, 2004, p. 30.

237 Refiro-me a uma ampla bibliografia, da qual destaco a *Teoria da Restauração*, de Cesare Brandi, e a *Carta de Veneza*, documento oficial e válido, inclusive para o ambiente brasileiro. Para bibliografia sobre o tema, ver KÜHL, Beatriz Mugayar. “Notas sobre a Carta de Veneza”. In: *Anais do Museu Paulista*. v. 18, n° 2. jul - dez, 2010; *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

238 Relatos e comentários elaborados por este autor, acerca da *Boate Azul* do Palace Cassino.

processo que envolve a proteção e intervenção no Palace Cassino.

A começar pelo inventário, realizado em 1989, de proteção estadual do “Parque José Afonso Junqueira e seu conjunto arquitetônico”, no qual se inclui a boate. No que se refere à *Boate Azul*, o documento diz:

“Primitivo cine-teatro, reformado em _____ [data não informada], eliminando-se seu primeiro nível (transformado em cozinha) e os dois níveis restantes compostos de frisas e camarotes, transformado na boate em questão. Reforma absurda, pois descaracterizou completamente o espaço original, de elevado valor arquitetônico e funcional para suprir o Cenacón de uma boate sem nenhum valor arquitetônico, de decoração de gosto duvidoso sem nenhum vínculo com o restante do edifício.”

O inventário não cita a autoria do projeto, da artista Mary Vieira, e embasa-se, quando muito, na opinião própria do redator, ignorando as conjunturas político-administrativas e mesmo o estado de arte da época. Independente de registros oficiais que confirmem a autoria de Mary Vieira, esse é um dado que colabora para a preservação do bem, mas não pode ser a justificativa – claro que a preservação de uma obra da década de 1940 da artista é um dado singular e de inestimável valor, mas a *Boate Azul* em si, pelas características estéticas e pela sua própria inscrição na história, seria digna de ser preservada, ainda que sua autoria fosse anônima ou desconhecida. O que, entretanto, não é o caso. Em direção oposta, há de se lembrar que a destruição é que deve imperiosamente ser justificada.

O mesmo arquiteto que realizou a suposta pesquisa para o inventário, João Neves Toledo, foi o responsável pelo projeto de intervenção no Cassino em 1992. Quando procurado para esclarecer quais intervenções teriam sido executadas na *Boate Azul* (e o grau das intervenções, ou seja, o que teria sido alterado ou o que teria recebido manutenção), o arquiteto afirma não ter documentação disponível. Da mesma forma, nenhum dos órgãos municipais pesquisados possuía documentação sobre as obras empreendidas.

Uma série de entrevistas foram realizadas, inclusive com o então gerente do Cassino na década de 1940, Milton Vinci – depoimento que reafirma a autoria do projeto e que possibilita a análise do grau das intervenções sofridas, também por meio de documentação fotográfica. A partir de então, passou-se à elaboração, por parte deste pesquisador, de sugestões para as intervenções a serem feitas na reforma de 2009.

Em setembro de 2009, a Companhia de Desenvolvimento de Minas



222-224 *Boate Azul* em processo de demolição: as paredes curvas, o bar e o forro já demolidos.

Imagem do pavimento inferior, com escoras apoiando o piso da *Boate Azul*, supostamente com problemas estruturais.

Fotos de 2011.



225-227 Boate Azul já demolida, sendo possível ver as frisas do antigo teatro sob a laje construída para o espaço.

Fotos de 2014.

Gerais [CODEMIG], proprietária do imóvel, solicitou por meio de ofício ao IEPHA a revisão do projeto,

“tendo por fundamentação, que durante as obras de remoção e demolições iniciais fora detectada a existência de ‘diversos elementos construtivos da época da construção do prédio, em 1928, notadamente no volume do Cine Theatro.’”

No mesmo ofício, foi encaminhado laudo que comprovaria problemas estruturais na laje/piso da *Boate*. Para que fosse constatada a “descoberta” de rastros do antigo teatro não seria necessária a demolição da *Boate*, sendo que as partes remanescentes não estavam cobertas por alvenaria ou qualquer outra adição sofrida ao longo das décadas, e que a iconografia disponível somada a uma visita ao local seriam suficientes para comprovar sua remota existência.

A justificativa passa a ser a volta ao original, baseada em uma equivocada leitura da Carta de Veneza:

“[...] a Comissão quer fazer valer a Carta de Veneza, que propõe a situação original de uma edificação como prioridade. ‘Tenho fé que o teatro vai voltar de modo que cumpra com a manifestação de todas as pessoas’ [Osmero Pelegrinelli, presidente do CONDEPHACT]”.²³⁹

Neste ponto, já com as demolições em processo, houve uma última tentativa de elucidação do caso. A partir de uma leitura acurada da Carta de Veneza e de outras consolidadas bases teórico-conceituais, tentou-se, perante o Conselho, justificar a importância da permanência da *Boate Azul*, e a necessidade de se apresentar justificativas plausíveis para o retorno do cine-teatro. A solução do Conselho, displicente, foi afirmar que a memória do espaço não era bem quista, sendo a boate um local de meretrício e imoral.

O lamentável quadro que se constrói deflagra a necessidade de se inventar uma tradição. Mas que tradição é essa? É compreensível que critérios científicos não sejam facilmente aceitos (ou compreendidos), e são cada vez mais bem-vindas justificativas preservacionistas embasadas em valores

239 *Jornal da Mantiqueira*, Poços de Caldas, 2 set 2009. A frase contradiz o documento citado, especialmente os artigos 9 e 11. Para um exame detalhado da Carta de Veneza, ver KÜHL, Beatriz Mugayar. *Op. cit.*, 2010.

sociais, afetivos, memoriais.²⁴⁰ A questão é que nem um nem outro critério foi respeitado. O cine-teatro teve sua duração e sua memória, e foi intencionalmente destruído. A boate tinha sua duração e sua memória, ainda em processo, composta pelos agentes mais diversos que por ali passaram. Como nos lembra Ulpiano B. de Menezes, “o valor cultural não está nas coisas, mas é produzido no jogo concreto das relações sociais”;²⁴¹ jogo esse abortado abruptamente em 2011.

Teria sido a população informada da gravidade de se forjar sua identidade, memória, em detrimento de sua própria vivência? Teria sido o cine-teatro local menos “imoral”, “de meretrício”, que a *Boate*, tendo funcionado durante 12 anos ao lado do cassino – equipamento inclusive proibido no país, devido à sua natureza? Mais uma vez, vale citar que Mary Vieira nasceu em Poços de Caldas, e a preservação de sua obra ali poderia ter sido trabalhada, junto à população, de maneira mais consciente, respeitosa e exaltada. A incoerência das justificativas demonstra que o critério político, a opinião individual e de setores restritos ainda dominam as decisões acerca do patrimônio no país. “Cultura e política, nesse caso, pertencem à mesma categoria porque não é o conhecimento ou a verdade o que está em jogo, mas sim o julgamento e a decisão”.²⁴²

Ademais, em momento algum houve, por parte do Conselho, perante a sociedade, a intenção de reconhecer os valores estéticos e históricos da *Boate*. O fato de ser considerado um corpo estranho dentro do edifício poderia ter sido utilizado como justificativa para sua permanência e, a partir disso, criar narrativas que explorassem as relações de diferença, que tornassem “inteligíveis as relações entre eles, [propusessem] hipóteses sobre o que significam para a gente que hoje os vê e evoca”.²⁴³

Necessário também é questionar quais são os agentes envolvidos, que memória querem construir e que legado querem transmitir. Poços de Caldas guarda na memória tempos áureos do turismo, alavancados pelos tratamentos termais e pelo jogo, hoje decadente. Não aceita sua posição economicamente inferior às cidades vizinhas e, talvez por isso, agarra-se à imagens de



228 Imagem do balcão do bar (o mesmo balcão presente na fig. 146, p. 108).

240 SCIFONI, Simone. “Os diferentes significados do patrimônio natural”. In: *Diálogos – Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá*. v. 10, n° 03, Maringá, 2006, p. 69.

241 MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Op. cit.*, 1996, p. 93.

242 ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 277.

243 CANCLINI, Nestor. “O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n° 23, 1994, p.113.

uma “alta-cultura” que não sustenta mais. É sintomático que sua escolha seja retroceder à década de 1930 ao invés de enaltecer as contribuições de vanguarda que hospedou ou repensar as relações sociais que se costuraram no decorrer do século xx.²⁴⁴ “Preservar ou destruir são duas formas de atribuição de valor, valor esse que, no segundo caso, é negativo”.²⁴⁵ A escolha por destruir a *Boate Azul* é resultado, pois, de uma valoração negativa da obra. Mostra um pensamento restrito e pouco inclusivo em relação à diversidade de contribuições ao longo do tempo; pouco prospectivo, por se voltar a um passado idealizado, em vez de se centrar em um presente que se projete no futuro, que poderia trazer consigo estratos mais variados do passado.

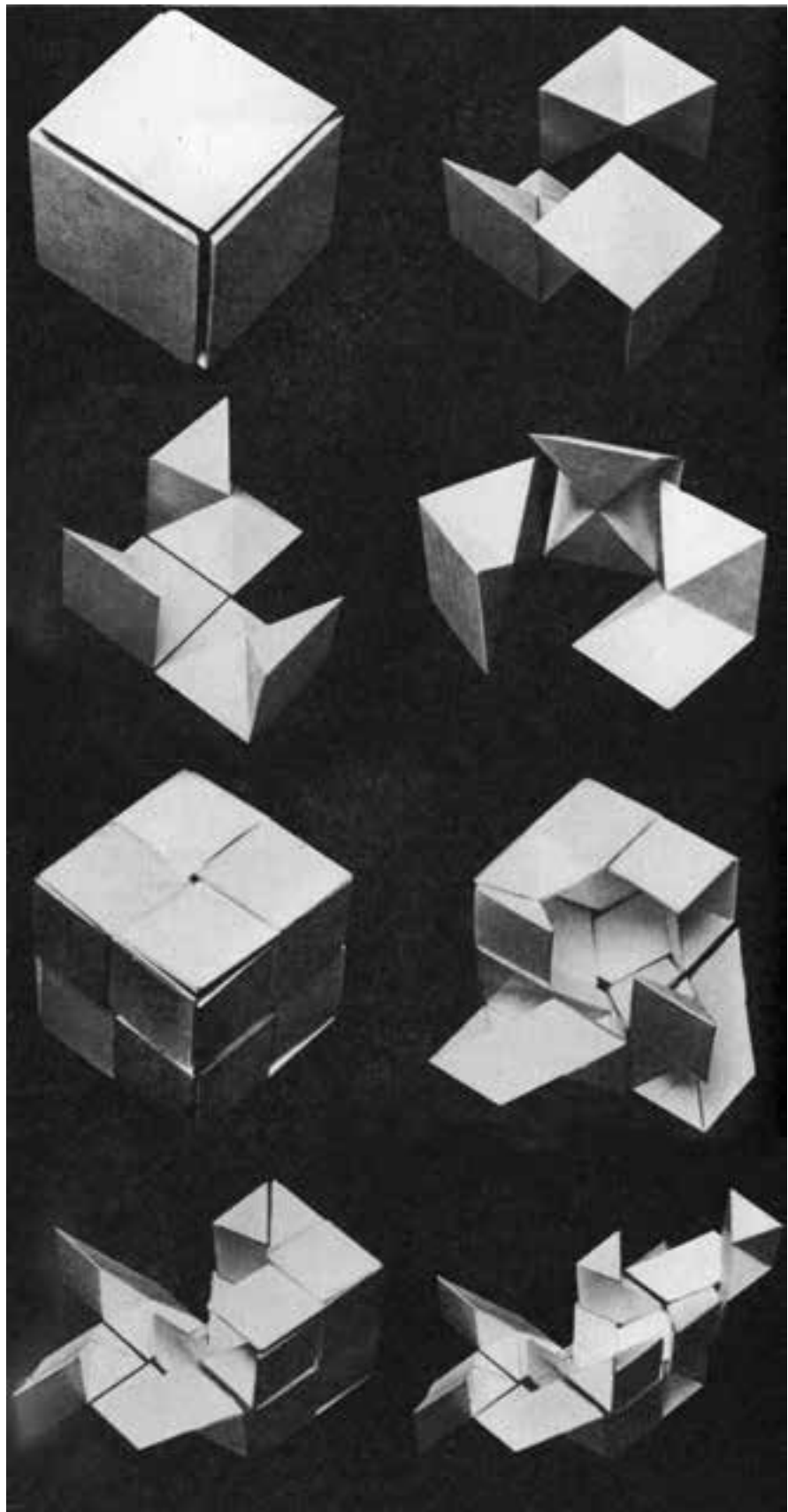
Por fim, fica a dúvida da qualidade do novo projeto a ser desenvolvido para o teatro, uma vez que o orçamento inicial para a obra não foi alterado e que o projeto não foi alvo de um exame qualitativo.

Assim, a perda desse patrimônio, única obra dessa natureza até então existente realizada pela artista na década de 1940, deverá ser lamentada e repensada, a fim de que outros suportes materiais de nossa memória social não sejam aniquilados. Registrar nesta dissertação o processo que levou à destruição da *Boate Azul* serve de alerta para a frágil situação em que se encontra grande parte do patrimônio brasileiro. Essa fragilidade dá-se por diversos fatores, como um reduzido envolvimento da sociedade; as dificuldades, dos órgãos competentes, de atuarem de modo mais rigoroso e fundamentado (por razões como orçamento restrito, corpo técnico em número insuficiente, problemas estruturais, etc.); e também por existirem interesses que superam os princípios de atuação desses órgãos, tratem-se de obras pertencentes ao poder público ou ao poder privado.

244 Agradeço à professora Simone Sifone pelas observações feitas em sala de aula, dentre as quais esta que cito e outras que permeiam o texto, o que abre uma nova possibilidade para a condução das reflexões acerca do caso.

245 FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, 1997, p. 162.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



229 Imagens das "Exercitações construtivo-espaciais sobre sólidos regulares, durante o curso de 'Raumgestaltung' levado a cabo por Mary Vieira na Kunstgewerbeschule de Basileia, 1966-67."

Fonte: MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70, 1968, pp. 200-201.

Para apresentar o texto que encerra esta dissertação, que orbitou em torno dos temas do restauro e da produção de Mary Vieira, valho-me da relação entre dois excertos que considero como abreviações das discussões apresentadas:

“As ilustrações [Fig. 229] mostram como um corpo cúbico pode ser subdividido em três partes, iguais entre elas. É difícil, ao princípio, imaginar um cubo dividido em três partes iguais, por causa das suas faces quadradas que sugerem uma divisão em quatro partes. Mas, se se pensar que o cubo tem seis faces, então resulta evidente que seis é divisível em três grupos formados por dois quadrados cada, unidos por um lado.

Mas o interessante destes exercícios do curso de Mary Vieira é que a pesquisa é feita sobre o volume todo do cubo e não sobre a superfície, pelo que, explorando o andamento das diretrizes espaciais interiores à forma cúbica (linhas que unem os vértices opostos ou outros pontos pré-estabelecidos na forma) se chega à determinação de outros volumes em relação exata com a forma global inicial.”²⁴⁶

“[...] a restauração, que é um campo disciplinar autônomo (algo diverso de campo disciplinar isolado), que necessita da articulação de variados domínios do saber. Restauração que tem suas raízes no Renascimento e se vem conformando como campo do saber, num contínuo intercâmbio entre teoria, prática e propostas legislativas, desde finais do século XVIII, assumindo uma paulatina e devida autonomia há cerca de um século; possui, assim, referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais que lhe são próprios.”²⁴⁷

As investigações levadas a cabo nesta dissertação mostraram-se tais como o cubo utilizado por Mary Vieira em seus exercícios espaciais. É de suma importância reconhecer a autonomia do campo disciplinar do restauro e garantir-lhe as mais variadas interfaces, com a História, a História da Arte, a Geografia, a Arquitetura e o Urbanismo, as Ciências Exatas, as Ciências Sociais, a Política, a Filosofia, e outras disciplinas. As decisões envolvidas numa intervenção prática do restauro, portanto, não podem ser tarefa para um só indivíduo.

Decomposto o cubo – ou a dissertação –, fica mais fácil compreender seus vértices e encontrar as linhas que os unem, ainda que pareçam opostos.

246 MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70, 1968, p. 200.

247 KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, pp. 23-24.

Pequenos volumes, que podem até não ser percebidos, conformam o que foi apresentado. A *Teoria da Restauração*, de Cesare Brandi, mostrou-se, aqui, atual e imprescindível para alinhar todos os assuntos que permearam a pesquisa, e esteve presente em cada uma de suas arestas.

Um texto que encerre esta empreitada pode ser construído, pois, por breves comentários sobre esses volumes e suas subdivisões que se articularam nas páginas precedentes: a obra de Mary Vieira e a produção artística no Brasil; as pesquisas acerca do restauro, especialmente de obras de períodos recentes; a cidade, com suas políticas públicas, sua arquitetura e seus cidadãos. Também relacionando esses assuntos à metodologia utilizada, baseada em pesquisas bibliográficas, pesquisas de campo e pesquisas documentais, é possível avaliar não o fim em si, mas os meios pelos quais a dissertação se desenvolveu.

A complexidade dos assuntos e a variedade das contribuições existentes impede que cada tema seja esgotado – sempre haverá, e isso é uma vantagem, novas abordagens a serem feitas. A ausência de algumas referências bibliográficas ou a abundância de outras é escolha consciente, e que levam a uma (e não à única) construção de reflexões sobre o tema proposto: *preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*.

No que se refere às políticas públicas de preservação, ainda há muito a ser feito, não apenas no campo da criação legislativa, mas também no que se refere a legitimidade e eficácia. Os órgãos responsáveis, nas esferas municipal, estadual ou federal, carecem de infraestrutura e corpo de funcionários adequados às atividades que desempenham perante à sociedade e aos bens por eles tutelados. Ainda que fora de qualquer esfera oficial de preservação, as obras aqui tratadas ligam-se de alguma maneira ao poder público e aos seus órgãos, que apresentam problemas similares em relação ao monitoramento de seu patrimônio protegido.

A ineficiência das políticas de preservação, no caso dos monumentos de escala urbana aqui estudados, decorre, também, da falta de interlocução com outros órgãos e políticas mais amplas – como de habitação, saneamento, planejamento, trânsito, meio-ambiente e cultura. Afinal, o que prevalece: manter árvores em uma praça? Redesenhá-la em função do novo centro administrativo? Investir em sua manutenção? E a população de rua dessa praça? Erguem-se grades para protegê-la dela? Ou constroem-se casas para que as habitem? Um novo teatro deve ser construído em um espaço vago ou ocupar o lugar de um bem existente? Questões reais e prementes, que envol-

vem planejamento político e orçamentário. Mas volta-se a um dado inicial: o restauro como ato de cultura, que não deveria ser manipulado ou deturpado por outros interesses.

As cidades, decorrente de suas decisões políticas, tem os seus usos, a apropriação de seus espaços, alterados, assim como as relações entre indivíduo e coletivo, privado e público. A arquitetura, nesse sentido, é um grande cúmplice, e a relação entre causa e efeito já não é mais sequer questionada. Se um programa utópico foi abandonado, por admitir que sozinha a arquitetura não seria capaz de resolver parte das mazelas urbanas e sociais, os arquitetos não deveriam desistir de sua função inicial, de projetar espaços. Em diferentes escalas, o abandono da arquitetura como disciplina crítica e criativa revela-se na cidade: em função de novas demandas (ou problemas), quais seriam as mais belas e eficazes soluções? Se uma praça deve receber bancos, que os receba, mas que sejam projetados. Se uma cidade precisa de um novo teatro, que o construa, mas que seja projetado. Se o patrimônio clama por restauro, que o restaure, mas que seja projetado. O ato de projetar, *ex novo*, deveria ser calcado em leituras do lugar, do programa, das tecnologias disponíveis, de um repertório estético e histórico. O mesmo vale para o ato do restauro, mas é fundamental ter clareza de que, tratando-se de intervenção em um bem pré-existente, outros cuidados e responsabilidades entram em jogo – sendo a unidade metodológica imprescindível para o alcance de bons resultados nessa prática.²⁴⁸

No decorrer da pesquisa, mormente a partir da fruição das obras e das análises de seus projetos (incluindo não apenas a análise documental mas principalmente a elaboração dos desenhos para o estudo), verificou-se em Mary Vieira esse espírito crítico e criativo, em relação ao lugar e à cidade. Em polos opostos, a *Boate Azul* e o *Monovolume: liberdade em equilíbrio* são exemplos disso. No primeiro caso, Mary Vieira faz uma intervenção absolutamente contemporânea em um bem pré-existente, de natureza eclética, valendo-se das tecnologias disponíveis, de um repertório estético e da adequação ao programa solicitado à época. No segundo caso, resolve seu problema em diferentes escalas, projetando os bancos, para repouso e contemplação; a paginação do piso, alterando a percepção da travessia da praça; e a vegetação (e sua ausência), sugerindo um respiro na malha construída da cidade. Todas as soluções sempre em relação à obra escultórica, que se conecta à escala

248 KÜHL, Beatriz Mugayar. "Restauração hoje: método, projeto e criatividade". In: *Designio*. São Paulo, v. 6, 2007, pp. 19-34.

urbana não apenas pelas dimensões, mas pela relação direta que estabelece no eixo conformado pela rodoviária e Av. Afonso Pena. Assim, Mary Vieira não se restringe ao modernismo mineiro ou ao construtivismo suíço. Foi artista que enfrentou problemas sempre contemporâneos.

Se o ato de projetar, como citado acima, conta com um repertório estético e histórico – constituído a partir da formação nas escolas de arquitetura e pela vivência espaço-temporal –, no restauro, a esse repertório, soma-se aquele imanente da própria obra que se quer restaurar. Mais uma vez, corrobora-se a definição de restauro de Brandi, como o “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”. Essa constatação é aqui retomada no intuito de justificar, dentro desta dissertação, o espaço destinado ao primeiro capítulo e, mais especificamente, à construção de leituras para se compreender as obras em questão, visando o embasamento de futuras intervenções nesses bens. Não se trata de revisar toda a crítica destinada à artista ou mesmo propor hipóteses acerca do tema – basta lembrar que questões centrais em sua produção, como o design gráfico e o ensino, tomaram poucas linhas da pesquisa.

Do mesmo modo, a bibliografia relativa ao restauro privilegiou o entendimento da disciplina como ato de cultura, de maneira geral; e as reflexões acerca do restauro de obras de períodos recentes, especificamente. A problematização de verbetes e definições da disciplina do restauro pode ser encontrada nos estudos dedicados ao tema – aqui apropriados diretamente para os estudos de caso. Ainda que muitas pesquisas tenham surgido e se consolidado ao longo dos últimos anos, não há, no cenário brasileiro, grande disponibilidade de fontes sobre o assunto, o que denota sua novidade, seja como teoria, seja como prática. Os estudos existentes, em sua maioria, são desenvolvidos dentro de museus ou restringem-se ao universo acadêmico. A cada filtro utilizado, menos acessíveis tornam-se as experiências e informações: restauro > obras de arte de períodos recentes > espaço público.

Ainda assim, um significativo grupo de contribuições foi reunido e referido ao longo da dissertação. De modo geral, todas essas referências trazem questões práticas, sobretudo no que diz respeito ao tratamento de novos materiais e às tecnologias empregadas, mas não se furtam à responsabilidade de reflexões teórico-conceituais. Exemplos a serem seguidos nos estudos em andamento no país.

As pesquisas bibliográficas, de campo e documentais, realizadas ao longo dos anos, foram editadas neste trabalho, buscando a seleção de registros

que foram julgados indispensáveis para a construção deste estudo. Uma pequena porção de um volume gigantesco de informações espalhadas por arquivos públicos e particulares (alguns deles inacessíveis ou de difícil acesso). Assim, buscou-se apresentar textos e imagens de períodos diversos, aos quais se somam, hoje, esta dissertação. O desenho, instrumento fundamental de projeto, foi utilizado aqui como ferramenta de análise das obras, e não como registro do que foi construído ou documento a ser utilizado em futuros projetos de restauro. As medidas utilizadas foram inferidas de estudos das formas geratrizes e módulos básicos apresentados por cada obra. Entretanto, deve-se frisar que, para os futuros projetos de restauro, as medidas devem ser corretamente aferidas de cada obra, valendo-se das informações colhidas diretamente do objeto construído, com instrumentos adequados, e não de seus projetos executivos (se possíveis de ser consultados) ou suposta modulação. As leituras das obras de Mary Vieira, apresentadas no primeiro capítulo, não se encerram ali. As reflexões desenvolvidas no terceiro capítulo, proposições para o restauro, também valem como leitura crítica e devem colaborar para a atualização do olhar sobre a obra da artista. Nesse sentido, não há uma distinção, aqui, entre história e crítica de arte e restauro. As disciplinas não se sobrepõem, mas nutrem-se umas das outras para a elaboração de dados novos.

Essa coletânea de informações e suas análises, somadas à revisão bibliográfica apresentada, tem em vista colaborar para futuros estudos acerca da obra de Mary Vieira, para o restauro de suas obras e, de alguma maneira, para a reflexão sobre o restauro de obras de arte de períodos recentes, principalmente aquelas inseridas no espaço público.

ÍNDICE DE FIGURAS



p. 18

1 Vista da exposição *Mary Vieira: o tempo do movimento*, no CCBV São Paulo, 2005.
Fonte: Arquivo Denise Mattar.



2 *Boate Azul*, Palace Cassino de Poços de Caldas, MG.
Foto do autor, 2005.



pp. 20-21

3 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Brasília, DF. Foto de 1970.
Fonte: ARAÚJO, Emanuel (et al.). *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997, p. 88.



4 Mary Vieira, *Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. São Paulo, SP. Foto da década de 1980.
Fonte não identificada.



5 Mary Vieira, *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, 1982. Belo Horizonte, MG. Foto da década de 1980.
Fonte: Arquivo biblioteca MAC USP.



p. 31

6 Capa do catálogo *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, concebida por Amilcar de Castro.
Fonte: AMARAL, Aracy. *Op. cit.* 1970.



pp. 32-33

7 Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer* [Porta do Inferno], 1880-1917.
Fonte: www.musee-rodin.fr



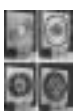
8 Max Bill, *Endless Ribbon from a Ring I*, 1947-1949, executada em 1960.
Fonte: www.hirshhorn.si.edu



9 Naum Gabo, *Column* [Coluna], 1923 [reconstruída em 1937] Coleção Guggenheim.
Foto: David Heald © SRGF
Fonte: www.guggenheim.org



10 Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International* [Monumento à Terceira Internacional], 1919-1920.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin's_Tower



pp. 34-35

11 Mary Vieira. *Polivolume: disco plástico*, 1953/1962 (protótipo para produção serial). Col. MAC USP.
Fonte: AMARAL, Aracy. *Op. cit.* p.185.



12 Abraham Palatnik. *Cinecromático*.
Fonte: IDEM. p.169.



13 Ivan Serpa. *Formas*, 1951.
Fonte: Idem, p.175.



14 Almir Mavignier. *Cartaz em Ulm*, 1963.
Fonte: Idem. p.179.



p. 36

15 Mary Vieira, *Cartaz para a exposição Brasilien baut*, 1954.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



16 Mary Vieira, *Cartaz para a exposição Brasilien baut brasilía*, 1957.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



17 Capa do catálogo.
Fonte: Ministério das Relações Exteriores. xxxv Bial de Veneza. Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1970.



18 Mary Vieira, *Selo comemorativo do v Centenário do Brasil*
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



pp. 38-39

19 Ministério da Educação e Saúde – MES – no ano de sua inauguração, 1936-1945.
Fonte: nucleodememoria.vrac.puc-rio.br



20 Oscar Niemeyer, *Cassino da Pampulha*. 1940-1944.
Fonte: UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



21 Oscar Niemeyer, *Casa de Baile, Pampulha*, 1940-1944.
Fonte: Idem.



22 Mary Vieira, na parte superior, com Guignard.
Fonte: imagem do audiovisual *Raiz e dimensão de uma arte: Mary Vieira*, de Maurício Andrés, 1981.



p. 41

23 Mary Vieira, *Formas eletro-rotatórias, espirálicas, à perfuração virtual*, 1948.
Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.



24 Mary Vieira, *Formas eletro-rotatórias, espirálicas, à perfuração virtual*, 1948.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. cit.*, 1968.



25 Max Bill, *Unidade tripartida*, 1948-1949.
Foto: Hans Gunter Flieg, 1951.
Fonte: www.ims.com.br



pp. 42-43

26 Abraham Palatnik *Objeto cinético*, 1986. Col. MAM SP. Fonte: osorio, Luis Camillo. Abraham Palatnik. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 48.



27 Lygia Clark. *Relógio de sol*, 1960. Col. MoMA.
Fonte: www.moma.org



28 Helio Oiticica. *Relevô espacial (vermelho) REL 036*, 1959. Col. Tate.
Fonte: www.tate.org.uk/



29 Franz Weissmann. *Ponte*, 1958.
Fonte: Brito, Ronaldo. *Op. cit.* p. 46.



30 Amilcar de Castro. *Estrela*, 1948.
Fonte: www.artehall.com.br



31 Waldemar Cordeiro. *Jardim*, 1948.
Fonte: caiotarantinopaisagismo.blogspot.com.br/



32 Almir Mavignier. *Cartaz Brasília Burle Marx*, 1958.
Fonte: BRITO, Ronaldo. *Op. cit.*, 1999.



33 Alexandre Wollner. *Cartaz III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1955.
Fonte: BRITO, Ronaldo. *Op. cit.*, 1999.



p. 44

34 Lygia Clark. *Cartaz Diálogo de mãos*, 1966.
Fonte: BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luís. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014. p. 131.



35 Helio Oiticica. *Parangolé P4 capa 1*, 1964.
Fonte: Brito, Ronaldo. *Op. cit.* p. 95.



pp. 46-47

36 Esquema de construção da obra *Zeiten einer zeichnung* (Tempos de um desenho) (1952-53). Desenho do autor.



37 *Zeiten einer zeichnung* (Tempos de um desenho) (1952-53). Homenagem a Max Bil.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



p. 48-49

38 Detalhes de cartão-postal com a obra de Mary Vieira, *Intervolume: flexibeton*, 1974-1975, na Basiléia.
Fonte: Acervo MAC USP.



39 Sérgio Camargo, *Sem título*, 1975. Col. Fadel.
Fotos do autor.



40 Sérgio Camargo, *Coluna*, 1981. Col. Fadel.
Fotos do autor.



41 Constantin Brancusi. *A coluna infinita*, 1937.
FONTE: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 464.



42 Mary Vieira, *Cruzamento em direções opostas – sete condições de saturação cromática*, 1978
Foto do autor, 2014.



pp. 50-51

43 Mary Vieira, *Monovolume: cruz elevada*, 1958.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. cit.*



44 Mary Vieira, *Cuborama*, 1986.
Fonte: Catálogo da exposição 8^{ème} Exposition Suisse de Sculpture Bienne, 1986.



45 Mary Vieira, *Libertação: monovolume a ritmo aberto*, 1997-2001.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. cit.* 107.



46 Mary Vieira, *Luz-espaco: tempo de um movimento*. 1953-1955.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



47 Mary Vieira, *Polivolume: disco plástico*. 1953-1962.
Fonte: BRITO, Ronaldo. *Op. cit.*, 1999.



48 Mary Vieira, *Polivolume: itinerário hexagonal, metatriangular de comunicação tátil*, 1968.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. cit.*, 1968.

p. 52/53

49 Fonte: NETO, João Cabral de Melo. *Museu de tudo: poesia*, 1966-1974. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.



50 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Quadrato*, 1960.
Fonte: MUNARI, Bruno. *Il Quadrato*. Mantova: Corraini, 2010.



51 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Cerchio*, 1964.
Fonte: MUNARI, Bruno. *Il Cerchio*. Mantova: Corraini, 2010.



52 Páginas do livro de Bruno Munari, *Il Cerchio*, 1964.
Fonte: IDEM



53 *Raumgestaltung* (Estruturação do espaço). Publicado na revista *Graphis – International Journal of Graphic Art and Applied Art*. n. 146, p.560-561, 1969/1970.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.

p. 59



54 Vista da exposição *Artevida*, na Casa França-Brasil, setembro de 2014.
Foto do autor.

p. 60



55 Imagens da divulgação da participação de Mary Vieira na Art Basel 1978, com a Galeria de Arte Moderna da Basileia.
Fonte: Jornal do comércio, 6 ago 1978. Arquivo MAC USP.



56 Imagens da divulgação da participação de Mary Vieira na Art Basel 1978, com a Galeria de Arte Moderna da Basileia.
Fonte: Arquivo MAC USP.



57 Mary Vieira, *Coluna centrimental*, 1953.
Fonte: LOURENÇO, Maria Cecilia França. *Museus acolhem o moderno*. Sao Paulo: Edusp, 1999.

pp. 66/67



58 Bruno Giurgio, *Meteoro*, 1966-1967.
Fonte: www.ovodecodorna.com/niemeyer-o-monumental/



59 Sérgio Camargo, *Muro estrutural*, 1965-1966.
Fonte: foto do autor, 2014.



60 Athos Bulcão, *Treliça*, 1967.
Foto Tuca Reinés.
Fonte: adrianocodato.blogspot.com.br



61 Pedro Corrêa de Araújo, *Revoada dos Pássaros*, 1967-1968.
Fonte: arquiteturaamovel.blogspot.com.br



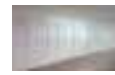
62 Franz Weissmann, *Metamorfose*, 1957-1958.
Fonte: www.flickr.com/photos/ingeborgkuhn



63 Alfredo Ceschiatti, *Duas Amigas*, 1967-1968.
Fonte: historiadartenobrasil.blogspot.com.br



64 Maria Martins, *Canto da Noite*, 1968.
Fonte: poltronalivre.com



p. 68
65 Athos Bulcão, *Parede de mármore*, 1966.
Fonte: clarafavilla.blogspot.com.br/



66 Milton Ramos e Joaquim Cardoso. *Escada helicoidal*.
Fonte: www.flickr.com/photos/ingeborgkuhn



67 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970.
Fonte: MRE. *Op. cit.*, 1970.



pp. 70-71

68 Esquema de composição formal de algumas das obras de Mary Vieira.
Desenhos do autor.



69 Indicação da localização do *Polivolume: ponto de encontro*, no térreo do Itamaraty.
Desenho do autor.



70 Planta do *Polivolume: ponto de encontro*.
Desenho do autor.



71 Mary Vieira, *Superfícies circulares, móveis, em seus espaços esféricos*, 1953-1958.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



72 Mary Vieira, *Círculos sobre planos opostos em direções espaciais*, 1955-1958.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. Cit.*

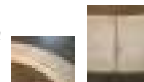


73 Mary Vieira, *Ritmo no espaço: 2: tensão-expansão*, 1953-1959.
Fonte: SARTORIS, Alberto. Idem.

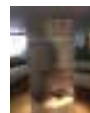


74 Mary Vieira, *Equilíbrio*, 1952-53.
Fonte: SARTORIS, Alberto. Idem.

pp. 72/73



75-77 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970.
Fotos do autor, 2014.



78 Corte do *Polivolume: ponto de encontro*, 1970.
Desenho do autor.



79 Detalhe do *Polivolume: ponto de encontro*.
Desenho do autor.



80 Detalhe do *Polivolume: ponto de encontro*.
Desenho do autor.



81 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970.
Foto do autor, 2014.

pp. 74/75



82 *Polivolume: momento elipsoidal*, 1967-1970.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



83 Interações do *Polivolume: ponto de encontro*.
Fonte: Ministério das Relações Exteriores. *Op. cit.* 1970.



84 Cartaz com a obra desenhada por Mary Vieira para o prêmio Josué de Castro, 1968.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. Cit.*, 2005.



85 Mary Vieira, *Coluna centripetal: ritmo 1*, 1953.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. cit.*



p. 76

86-90 Mary Vieira, *Polivolume: ponto de encontro*, 1970. Foto de 2014.



pp. 78-79



91 Localização do monumento a Pedro de Toledo e indicação de outros monumentos e edifícios de interesse.



92 Cartão postal da região do Ibirapuera.
Fonte: www.sampaonline.com.br/postais/obelisco2007set08.htm



93 Mary Vieira, *Polivolume: conexão interdesenvolvível*, 1953-1966, instalada em Arhem, Holanda.
Fonte: Revista Alumínio, 1970.
Arquivo MAC USP.



94 Corte da coluna metálica do *Polivolume: conexão-livre*.
Desenho do autor.

pp. 80-81



95 Cartão postal da região do Ibirapuera.
Arquivo do autor.



96 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979.
Foto do autor, 2014.



97 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979.
Fonte: ANDRÉS, Maurício. Audiovisual., 1981.



98 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. Imagens da obra no ano de sua inauguração.
Fonte: Revista *Veja*, 8 de agosto de 1979. "Obra aberta ao povo". Arquivo MAC USP.

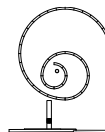


99 maquete.
Fonte: Catálogo da Exposição Sonsbek'66.
Arquivo do autor.



pp. 82-83

100 Esquema de composição formal de algumas das obras de Mary Vieira.
Desenhos do autor.



101-102 Planta e elevação do monumento a Pedro de Toledo.
Desenho do autor.



103 Plantas dos três diferentes elementos de concreto que compõem o trajeto espiralar do monumento a Pedro de Toledo.
Desenho do autor.



104 Corte dos elementos de concreto.
Desenho do autor.

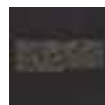


pp. 84-85

105 Mary Vieira, *Polivolume: conexão livre – homenagem a Pedro de Toledo*, 1979. Elemento de concreto com inscrição de frases de Pedro de Toledo:
Foto do autor, 2008.



106 Vista geral do monumento a Pedro de Toledo.
Foto do autor, 2014.



107 Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition"*, 1966-1968.
Fonte: www.moma.org



108 Jenny Holzer, *Truisms*, 1994.
Fonte: www.moma.org



p. 87

109 Monumento às Bandeiras. Foto: Cecília Bastos.
Fonte: www.imagens.usp.br



110 Homenagem a Tulio Fontoura.
Foto do autor, 2009.



111 Obelisco. Emendabili. Detalhe de cartão postal da região do Ibirapuera.
Fonte: www.sampaonline.com.br/postais/obelisco2007set08.htm



pp. 90-91

112 Mary Vieira, *Würfel aus offenen Räumen*, 1952.
Fonte: *Brasilien baut*. Catálogo da exposição no Kunstgewerbemuseum de Zurique, 1954.



113 Mary Vieira, *Cubo no cubo*, 1952-1962.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. Cit.*



114 Mary Vieira, *Urbanização do Cubo no cubo*, 1952-1962.
Fonte: SARTORIS, Alberto. *Op. Cit.*



115 Imagens do modelo para a obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Fontes: O Globo, 24 AGO 1981.
ARQUIVO MAC USP.



116 magens do modelo para a obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Fonte: Diário da Tarde, 20/07/1981.
Arquivo MAC USP.



117 magens do modelo para a obra *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Fonte: O Estado de Minas, 06/08/1980. Arquivo MAC USP.



pp. 92-93

118 Imagem do prédio da Feira de Amostras, em foto de 1967.
Fonte: Arquivo público da cidade de Belo Horizonte (Arquivo público de BH)



119 Imagem aérea da área ocupada pela Feira de Amostras (hoje a Rodoviária) e a futura Praça Rio Branco, indicada em vermelho.
Fonte: Arquivo público de BH.



120 Imagem da rodoviária recém-inaugurada.
Fonte: Arquivo público de BH.



121 Imagem de maquete do projeto da rodoviária e a indicação da praça Rio Branco como área circular.
Fonte: Arquivo público de BH.



122 Perspectiva isométrica do esquema de construção da obra *Cubo no cubo* (ver Fig. 91).
Desenho do autor.



pp. 94-95

123 Vista aérea da Praça Rio Branco, com a paginação do piso ainda preservada.
Fonte não identificada.



124 Cartão postal com a obra de Mary Vieira, *Monovolume: liberdade em equilíbrio*, 1982.
Fonte: Arquivo MAC USP



125 Elevações do elemento central do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Desenhos do autor.



126 Perspectiva isométrica do elemento central do *Monovolume: liberdade em equilíbrio* e de suas formas separadamente.
Desenhos do autor.



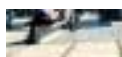
pp. 96/97
127 Planta e elevação do elemento central.
Desenhos do autor.



128 Implantação do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Desenhos do autor.



p. 98
129 Modelo do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Fonte: ANDRÉS, Maurício...



130 Detalhe do banco e paginação dos pisos do *Monovolume: liberdade em equilíbrio*.
Fonte: ANDRÉS, Maurício...



131 Imagem da Praça Rio Branco na década de 1980.
Fonte: Arquivo público de BH.



p. 100
132 Imagem da Praça Rio Branco na década de 1980.
Fonte: Arquivo público de BH.



133 Imagem da Praça Rio Branco
Fonte: Arquivo público de BH.



p. 104
134 Cine-theatro do Palace Cassino. Década de 1930.
Fonte: Jornal Poços de Caldas



135 Cine-theatro do Palace Cassino. Década de 1930.
Fonte: Jornal Poços de Caldas



136 Salão encantado do Palace Cassino. Década de 1940.
Fonte: Jornal Poços de Caldas



137 Planta do primeiro pavimento do Palace Cassino, com o cine-theatro à esquerda (bloco mais tarde ocupado pela Boate Azul).
Fonte: Jornal Poços de Caldas...



p. 106/107
138-140
Boate Azul.
Fotos do autor, 2005.



141 Jardins de Burlinghame na Pampulha.
Fonte: portallpbh.pbh.gov.br



142 Capela da Pampulha, com mosaicos de Paulo Werneck.
Fonte: orlandolisboa.blogspot.com.br



p. 108
143 *Boate Azul*.
Fotos do autor, 2012.



144-146
Boate Azul do Palace Cassino, circa 1948.
Fonte: Arquivo Milton Vinci.



p. 113
147
Edição especial do catálogo da mostra *brasileiro baut brasiliana*.
Fonte: Espada. Heloisa. Op. cit, 2012..



pp. 124-125
148 Ramos de Azevedo. Monumento a Ramos de Azevedo 1934. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Ramos_de_Azevedo



149 Nicolas Vlavianos. *Progresso*, 1976. Prieto. Sonia. Op. cit., 1980.



150 Alfredo Ceschiatti. *José Bonifácio*, 1972.
Fonte: saopaulonafoto.wordpress.com /praca-do-patriarca/



151 Paulo Mendes da Rocha. Cobertura de acesso, 1992-2002.
Foto: Pedro Kok.
Fonte: pedrokok.com.br



152 Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, 1977.
Fonte: ferraz, Marcelo Carvalho. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008.



p. 137
153 Imagem de obras da coleção Fran e Ray Stark no jardim do Getty Museum de Los Angeles.



p. 138
154 Imagem de obras da coleção Fran e Ray Stark no jardim do Getty Museum de Los Angeles.



p. 142
155 *L'Esprit Nouveau*, projeto de 1925, em Paris, de Le Corbusier.
156 *L'Esprit Nouveau* reconstruído em Bolonha, em 2009.



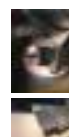
157 *Pavilhão da Alemanha*, projeto de 1929, em Barcelona, de Mies van der Rohe.



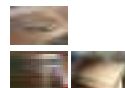
158 *Pavilhão da Alemanha* reconstruído na década de 1980, no mesmo local.



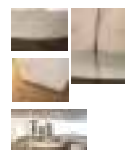
p. 145
159 Mary Vieira, *Polivolume: superfície multidesevolvível*, 1964.
Fonte: *Folha de S. Paulo*, 24/01/2005. "SP e Rio recebem mestres da arte cinética" arquivo MAC USP.



p. 148
160-161 Mary Vieira. *Polivolume: ponto de encontro*.
Fotos do autor, 2014.



p. 150
162-164 Mary Vieira. *Polivolume: ponto de encontro*.
Fotos do autor, 2014.



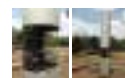
pp. 152-153
165-168 Mary Vieira. *Polivolume: ponto de encontro*.
Fotos do autor, 2014.



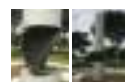
p. 154
169 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre*.
Foto do autor. 2009.



170 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre*.
Foto do autor. 2015



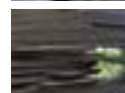
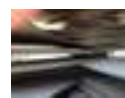
p. 156
171- 172 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre*.
Fotos do autor. 2009.



173-174 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre*.
Fotos do autor, 2015.



pp. 158-159
175- 177 Mary Vieira. *Polivolume: conexão livre*.
Fotos do autor, 2009.





178-179 *Polivolume: conexão livre.*
Mary Vieira.
Fotos do autor, 2015.

pp. 160-161

180-183 *Polivolume: conexão livre.*
Mary Vieira.
Fotos do autor, 2013.



p. 162/163

184-187 *Polivolume: conexão livre.*
Mary Vieira.
Foto do autor. 2015.



p. 164

188 Richard Meier. Museu Ara Pacis, Roma, 2006.



189 Térreo do MAC USP Nova sede.
Foto Mauro Restife
Fonte: casa.abril.com.br



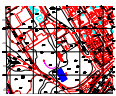
p. 167

190 Mary Vieira. *Polivolume: côncavo-convexo*, 1948-1967.
Fonte: MATTAR, Denise. *Op. cit.* 2005.



p. 168

191
Diagrama de acessos
Desenho do autor



p. 170

192-193 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Fotos do autor.
Fotos de 2013.



p. 172

194-196 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Fotos de 2015.



pp. 174-175

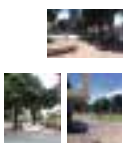
197 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Década de 1980.
Fonte: Arquivo público de vñ.



198 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Foto de 2015.
Foto: Rafael RG



199-201 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Fotos do autor.
Fotos de 2015.



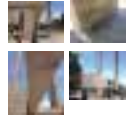
202-203 Diagrama de acessos.
Desenhos do autor



204 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.
Fonte: www.cavetocanvas.com/

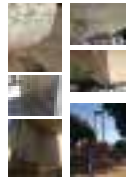
pp. 176-177

205-208 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Fotos do autor.
Fotos de 2015.



pp. 178-179

209-214 *Monovolume: liberdade em equilíbrio.*
Fotos do autor.
Fotos de 2013.



p. 180

215 Reportagem sobre a possível reforma da praça e a instalação de fontes. Fonte: Arquivo público de vñ.



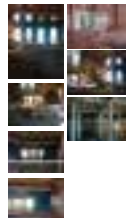
p. 184

216-217 *Boate Azul.*
Fotos do autor, 2011.



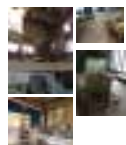
pp. 186-187

218-224 *Boate Azul.*
Fotos do autor, 2011.



p. 188/189

225-228 *Boate Azul.*
Fotos do autor, 2014.

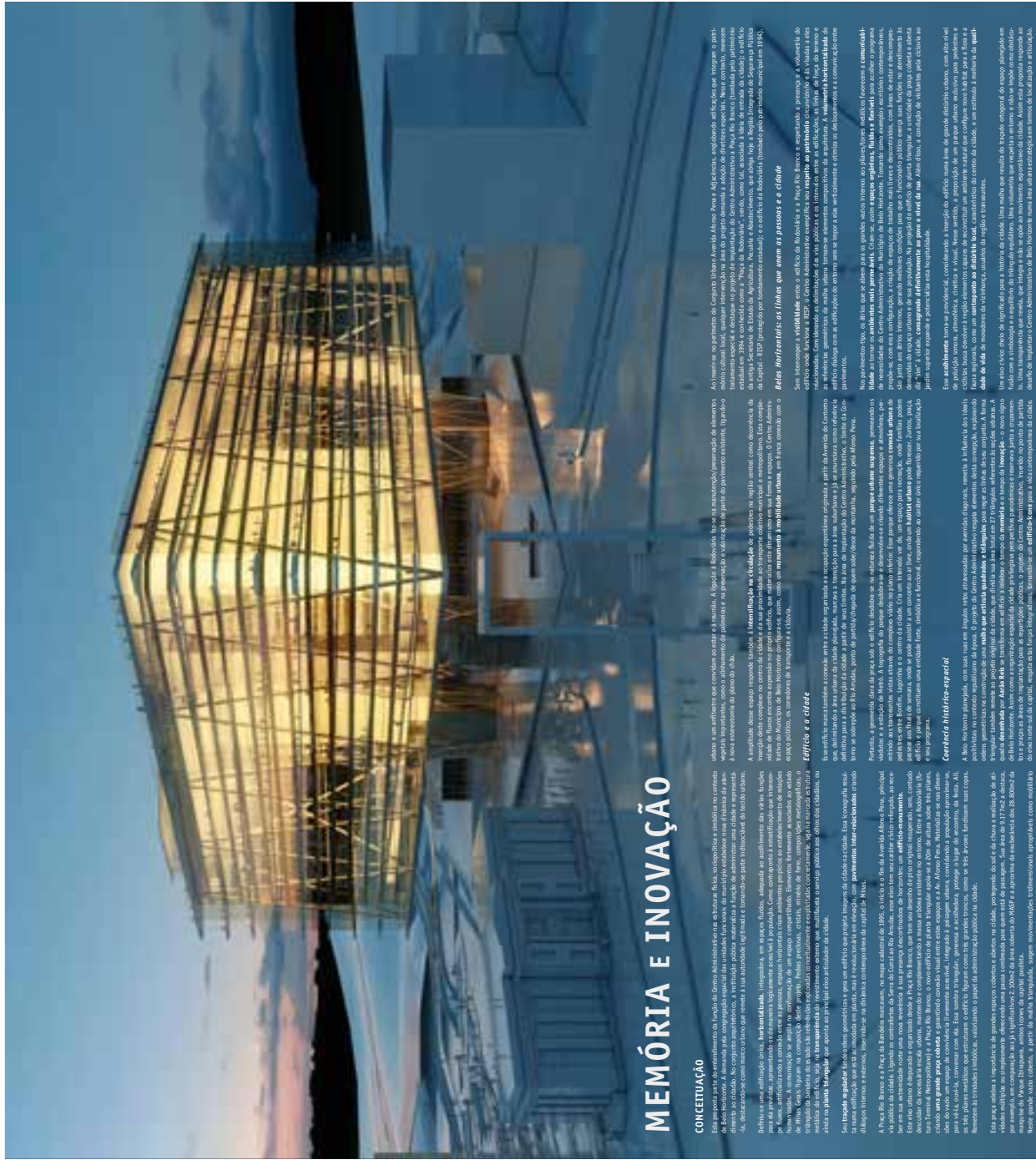


p. 194

229 Imagens das "Exercitações construtivo-espaciais sobre sólidos regulares, durante o curso de 'Raumgestaltung' levado a cabo por Mary Vieira na Kunstgewerbeschule de Basileia, 1966-67."
Fonte: MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual.* Lisboa: Edições 70, 1968, pp. 200-201.



ANEXO



MEMÓRIA E INOVAÇÃO

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

A ideia é criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

CONCEPÇÃO

Esta proposta para o empreendimento do Centro Administrativo de Belo Horizonte é baseada na ideia de uma nova arquitetura e inovação. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade. O projeto busca criar um novo espaço público, adaptado à função de administração pública e à memória da cidade.

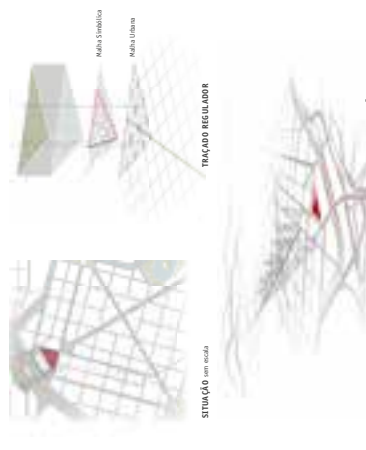


Foto: Paulo Pinheiro



O PARQUE SUSPESO

De baixo de uma unidade fluida e conciliadora de dois volumes, o Parque Suspenso eleva-se em direção à fachada de com a modernista e a parte do edifício, se transformando para acolher as infra-estruturas no nível inferior e as áreas interiores iluminadas por meio de fendas que permitem visualizar o verde imediatamente acima. O parque, acessível a todos, conecta a sua apropriação e

LEGENDA

1. REALIZAÇÃO DE PROJETO ESPORTIVO E CULTURAL DE DIFERENTES NÍVEIS DE DIFERENÇA DE ALTURA.
2. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
3. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
4. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
5. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
6. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
7. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
8. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
9. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
10. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
11. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
12. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
13. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
14. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
15. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
16. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
17. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
18. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
19. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
20. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.

1. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
2. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
3. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
4. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
5. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
6. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
7. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
8. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
9. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
10. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
11. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
12. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
13. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
14. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
15. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
16. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
17. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
18. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
19. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.
20. CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO DE QUALIDADE PARA A CIDADANIA.

PLANTA TERREO EDIFICAÇÃO (+0,00 = 846,40) / PARQUE SUSPENSO

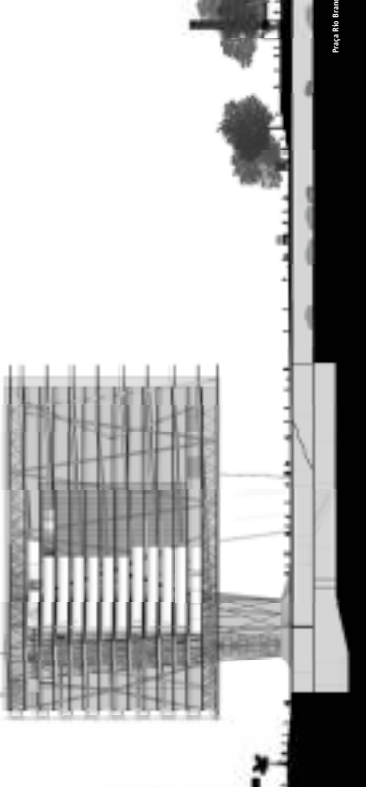
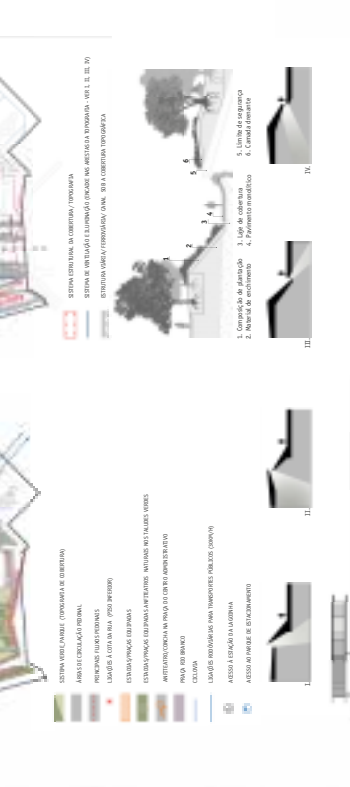
0 20 40 60 80 100

CORTE AA

CORTE AA

CORTE AA

CORTE AA



CONCURSO PÚBLICO NACIONAL DE PROJETOS DE ARQUITETURA PARA O CENTRO ADMINISTRATIVO DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE

CENTRO ADMINISTRATIVO DE BELO HORIZONTE

Como inserir o Centro Administrativo no mais simbólico dos eixos de Belo Horizonte? É possível eleger o vazio urbano da avenida Afonso Pena por meio de sua ocupação – e não de sua preservação? Pode este ponto de convergência de modais – metrô, BRT, terminal de ônibus – se transformar na solução de todas as desarticulações, congestões e falhas do Centro da cidade? Esta proposta assume uma postura que explora essa contradição: a hiperdensidade de um edifício de 100.000m² como elojo de um vazio urbano e como um meio de reestruturar um tecido urbano esgarçado.

PRAÇA COBERTA: UM CAMPO ATIVO
O CABH paira sobre um grande eixo de pedestres. O edifício está construído sobre um pilotes de nove metros de altura, o que permitirá o uso do solo como uma grande Praça Coberta inteiramente aberta ao público e à cidade. A Praça Coberta é uma espécie de distribuidor de movimentos: um campo ativo que organiza e catalisa uma ampla gama de atividades fixas ou transitórias, possibilitando diferentes arranjos e assumindo diversos aspectos de acordo com as circunstâncias. Fluxos de pedestres em direção permanente ao Terminal de Pedestres, ao Terminal de Ônibus, ao CABH, ao Metrô, à Estação da Lagoa (linha 3), à estação esteatim de Lagoa (linha 1) e ao Terminal Metropolitano, às estações de BRT, Centro, Alagoinha, a Praça do CABH etc.

O desenho do piso da Praça Coberta é, em si mesmo, o plano original da Praça Riba Branca. Como maneira de resgatar a importância da arte pública na cidade, aquele pavimento original foi incorporado nessa proposta, estendendo-se a toda

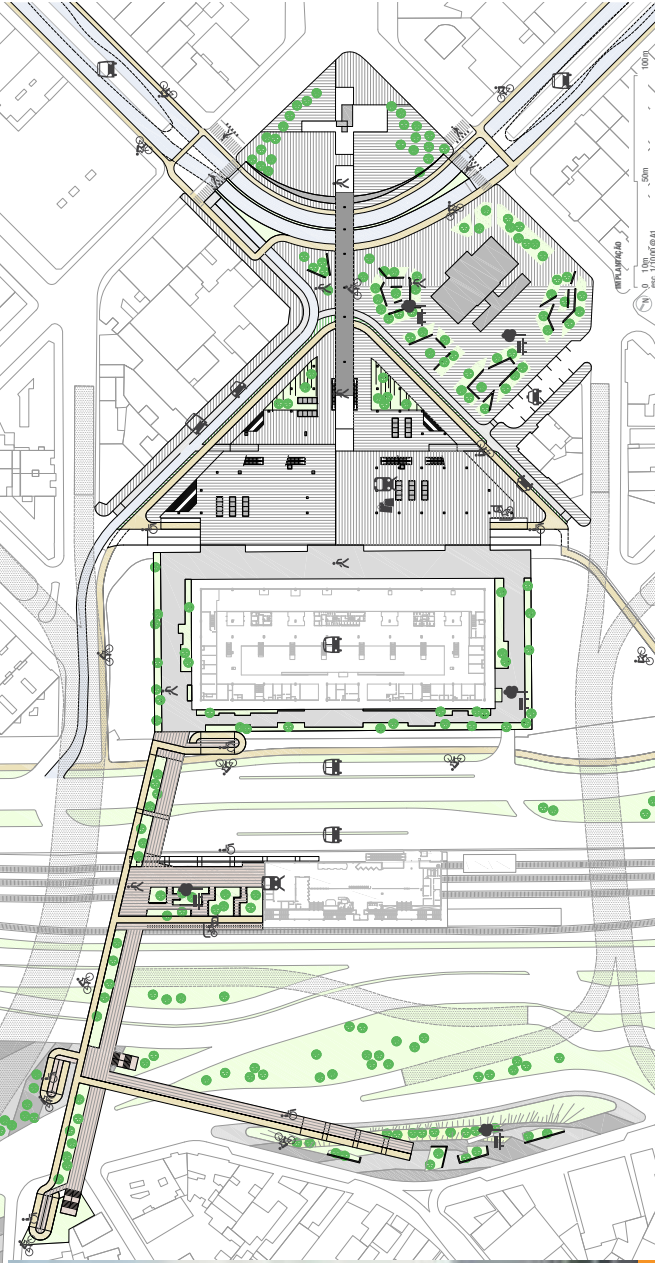
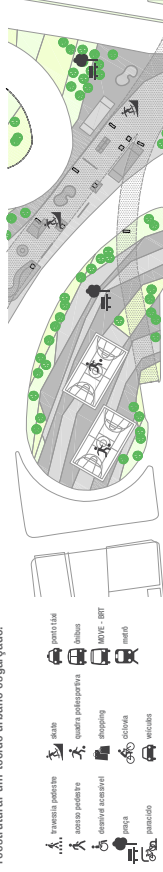
Praça do CABH. Assim, o padrão de listras original agora se repete e incorpora a Praça Riba Branca, o edifício onde funciona a RISP e incorpora as ruas Paulo Frontin e Salmimão de Brito à Praça Coberta – todos em um desenho de continuidade intermodal.

ESCALA

Apesar de sua grande área construída, o CABH busca a mesma escala de seus vizinhos. Ele será o prédio mais alto da cidade, mas ao mesmo tempo seu gabarito e sua transparência buscam mitigar seu impacto no paisagem urbana, afirmando-se mais por sua forma que por seu volume. Do ponto de vista da Lagoa, o edifício será visto através de seus próprios e transparentes, e sua forma será vista através de seus próprios e transparentes. A Praça Coberta, localizada entre a estação de BRT, Centro, Alagoinha, o Terminal Metropolitano, as estações de BRT, Centro, Alagoinha, a Praça do CABH etc.

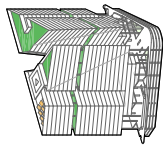
Os mesmos materiais (concreto e vidro) como maneira de criar semelhanças de texturas, padrões e transparências. E visto da Afonso Pena, o projeto anuncia o fim de um eixo sem bloques, assentando-se como um portal que recupera e atualiza o urbanismo neo-clássico que inaugurou a cidade.

VISTA COM O COMPLEXO DE BARRILLOS DA LAGOA NA DIREITA E OS DOIS EDIFÍCIOS DE UMA COMPOSIÇÃO DE DIAGONAIS E FRENOS.

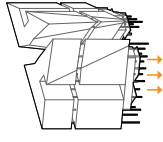


UMA SEQUÊNCIA DE PORTAIS VISTA DO VIZO DA PRAÇA DO CABH ENQUANTO SELO MONUMENTO - BARRILLOS E O GUILHERME

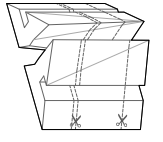
CONCURSO PÚBLICO NACIONAL DE PROJETOS DE ARQUITETURA PARA
O CENTRO ADMINISTRATIVO DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE



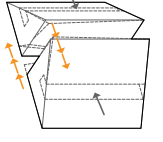
As áreas verdes são distribuídas em três níveis: no térreo, no mezzanino e no topo. O Pórtico da Paz, no nível do mezzanino, são duas áreas de convivência, e no terraço dos dois edifícios.



O mezzanino e as áreas superiores ficam nos dois edifícios, enquanto os parâmetros ficam em dois subedifícios abaixo do nível do mezzanino.



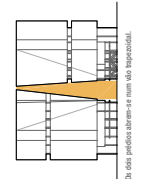
Para garantir duas áreas de convivência, foram criados dois programas parâmetros, áreas de estacionamento no público e no privado, e o volume foi criado na horizontal.



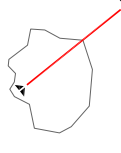
O pórtico triangular teve quatro níveis verticais para otimizar o aproveitamento de luz natural nos pavimentos tipo.



UMA MAPA, UMA ÁREA, CONTENDO AOS JARDINS DA PRAÇA PAZ, NO HORIZONTE E A MONTANHA QUE SEMA VISTA POR TODOS OS LADOS DO CARIÓTIPO.

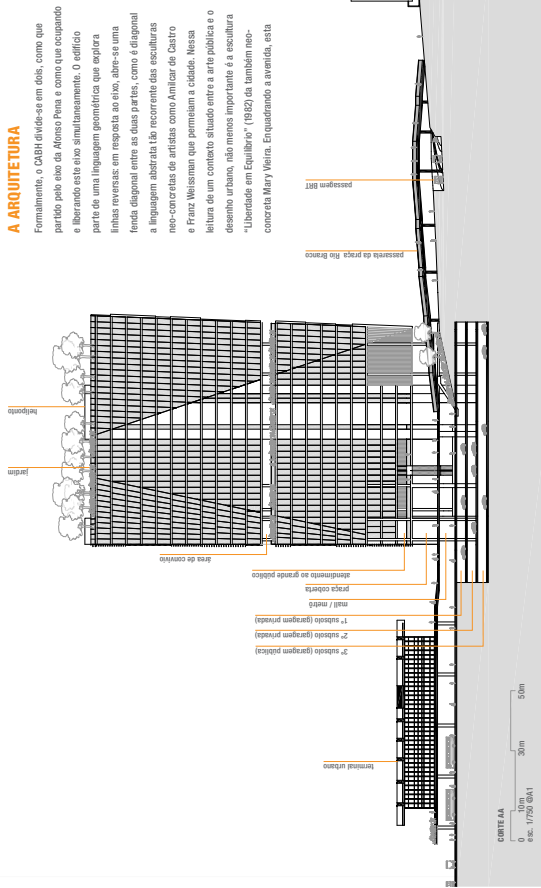


Os dois prédios foram-se em uma linha horizontal.

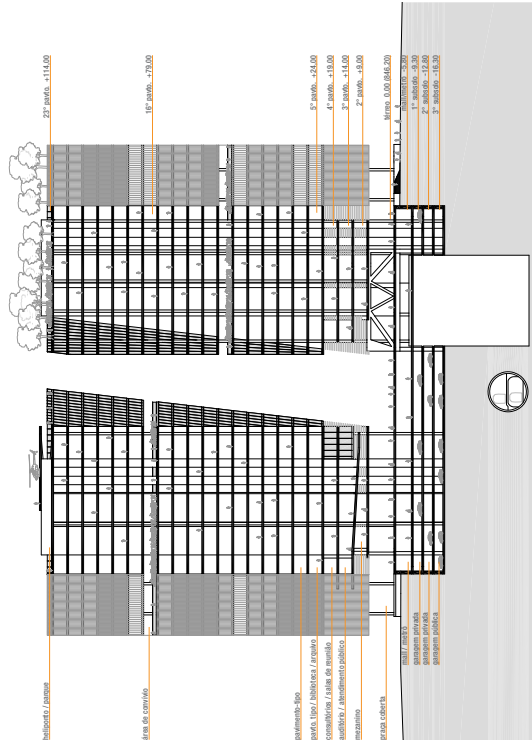


O edifício de CABH é uma referência à torre de Américo de Castro, com a mesma proporção de fachada em relação ao eixo, com o mesmo volume e a mesma linguagem, mas com um volume mais moderno e uma linguagem mais atual.

A ARQUITETURA
 Formalmente, o CABH divide-se em dois, como que partido pelo eixo de Alonso Pena e como que ocupando e liberando este eixo simultaneamente. O edifício parte de uma linguagem geométrica que explora linhas reversas em respeito ao eixo, abre-se em uma linha diagonal entre as duas partes, como se diagonal a linguagem abstrata da recorrente das esculturas neo-concretas de artistas como Amílcar de Castro e Franz Weisman que permeiam a cidade. Nessa leitura de um contexto situado entre arte pública e o desenho urbano, não menos importante é a escultura "Liberdade em Equilíbrio" (1932) da também neo-concreta Mary Weira. Enquadrando a avenida, esta



obra é um elemento que materializa o vazão do eixo e insinua a importância da Serra do Curuti na cidade, sendo ambas – a serra e a escultura – reflexões fundamentais na concepção do edifício.
 Sua linguagem diagonal é feita basicamente pelo deslocamento de quatro vértices do volume principal (ver diagrama acima). É este deslocamento que define um vão triangular entre os dois edifícios, remetendo a iconografia de CABH a uma outra escultura no eixo de Alonso Pena ("Monumento à Paz", a escultura vertical na Praça da Paz), à plasticidade das obras de 45º do Plano Urbano original de Aarão Reis, ao traçado emblemático da bandeira do Estado.



BIBLIOGRAFIA

- ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*.
Florença: Nardini, 1991.
- ALTHÖFER, Heinz (Ed.). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*. Madri: Akal, 2003.
- AMARAL, Aracy A. (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro: MAM: São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Textos do trópico de capricórinio*. São Paulo: Editora 34, Vol.1, 2006
- ANDALORO, Maria (org.). “La teoria Del restauro nel novecento. Da Riegl a Brandi”. In: *Atti Del Convegno Internazionale di Studi*. Florença: Nardini, 2006.
- ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporânea”*. Prato, 4-5 Novembre 1994. Fiesole: Nardini Editore: 1994.
- ANTINUCCI, Paolo. *Cesare Brandi, In situ*. Viterbo: Sette Città, 1996.
- ARENDE, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASILE, Giuseppe. “A atualidade da teoria da restauração de Cesare Brandi: alguns exemplos”. In: *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2004, n^o 16.
- _____. “A restauração sob a luz da Teoria de Cesare Brandi: o caso das pinturas murais da Basílica de São Francisco, em Assis”. In: *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2004, n^o 16.
- _____. “Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni”. In: *Atti Del Convegno*. Saonara: Il Prato, 2008;
- _____. *Cesare Brandi's though from theory to practice*. Saonara: Il Prato, 2008;
- BASILE, Giuseppe (et. al.). *Il tempo restaurato: recupero, restauro e prevenzione della Torre del Tempo di Emilio Tadini*. Palermo: F. Provenzani & C. Editore, 2013.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. “Macroestética numérica”. In: *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BONELLI, Renato. *Architettura e Restauro*. Veneza: Neri Pozza, 1959.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

- BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of movement*. Londres, Studio Vista; Nova York: Reinhold Book Corporation, 1968.
- _____. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CANCLINI, Nestor. "O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, nº 23.
- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori Editore, 1997.
- _____. "Brandi e a restauração arquitetônica hoje". In: *Desígnio*. São Paulo, 2006, nº 6.
- CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1992
- CASTELLANO, Maria Grazia. "Quando inizia il deterioramento di un'opera d'arte contemporanea?" In: ANGELUCCI, Sergio. *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al 'Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea'*. Prato, 4-5 nov 1994.
- CHERIX, Cristophe. "Breaking down categories: Print Rooms, Drawing Departments and the Museum" In: ALTSHULE, Bruce (ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005. pp 55-64.
- CHIATORE, Óscar; RAVA, António (org.). "L'evoluzione del dibattito internazionale". In: *Conservare l'arte contemporanea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milão: Electa, 2005, p. 60.
- Conservare l'arte contemporanea*, E. di Martino, Cassa di Risparmio di Venezia, 1996.
- "Conservazione e Restauro nell'Arte Contemporânea", In: *Arte e Conservazione*, numero speciale, 1996.
- CONSIDINE, Brian (et. al.). *Conserving outdoor sculpture: the Stark collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2010.
- CORDARO, Michele. "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea". In: *Arte contemporanea, conservazione e restauro*. Fiesole, Nardini, 1994.
- CHERIX, Cristophe. "Breaking down categories: Print Rooms, Drawing Departments and the Museum". In: ALTSHULE, Bruce (ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

- CHIATORE, Óscar; RAVA, António (org.). “L’evoluzione del dibattito internazionale”. In: *Conservare l’arte contemporânea: Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milão: Electa, 2005.
- D’ANGELO, Paolo. *Cesare Brandi. Critica d’arte e filosofia*. Macerata: Quod Libet, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DOCOMOMO. 8º Seminário Docomomo Brasil. *Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. 2009, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, Fiocruz, IPHAN, 2009.
- ESPADA, Heloisa. *As construções de Brasília*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2010.
- _____. “Brasil constrói Brasília, por Mary Vieira, 1959”. In: *Anais do xxx Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Outubro de 2010. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_espada_heloisa_art.pdf
- _____. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA USP 2011.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- FIALHO, Ana Letícia. “O IBRAM, o mercado de arte, os desacertos das políticas públicas e a salvaguarda do patrimônio cultural nacional”. In *Forum permanente*. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/ibram-mercado-de-arte-politicas-publicas-salvaguarda-patrimonio-cultural>.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. “A utilização de materiais não convencionais na arte contemporânea. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea”. In: *Conservar para não restaurar*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. Paper disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/ficha.htm.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Volume XIII (1913-1914). Disponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/cle000164.pdf.
- GULAR, Ferreira. “Mary Vieira: ideia e forma”. In: *Revista Continente*. Julho de 2005. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/>

- index.php/component/content/article/165-traduzir-se/1930.html.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HERNÁNDES, Ascensión Martínez. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.
- IPAHN. *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo. Reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP / Secretaria da Cultura, 1998.
- _____. “Questões teóricas relativas à preservação de edifícios industriais”, In: *Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: FAUUSP / Annablume, n. 1, mar/2004.
- _____. “História e Ética na Conservação e Restauração de Monumentos Históricos”. In: *Revista CPC USP 2005-2006* (online). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15579>.
- _____. “Cesare brandi e a teoria da restauração” In: *Pós – revista da Pós-Graduação da FAU USP*, São Paulo, n° 21, junho de 2007.
- _____. “Restauração hoje: método, projeto e criatividade”. In: *Desígnio*. São Paulo, v. 6, 2007, pp. 19-34.
- _____. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. “Notas sobre a Carta de Veneza”. In: *Anais do Museu Paulista*. v. 18, n° 2. jul - dez, 2010.
- KUNSTGEWERBEMUSEUM. *Brasilien baut (Modern brasilianische Architektur. Neue brasilianische Graphik. Plastiken von Mary Vieira)*. Zúriq: Kunstgewerbemuseum, Oktober – November, 1954.
- KRAUSS, Rosalind E. “A escultura no campo ampliado”. In: *Gávea* n° 1, Rio de Janeiro: 1984.
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1996.
- MATTAR, Denise (curadoria). *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1992, v. 34.

- _____. “Os usos culturais da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas culturais e políticas culturais”. In: YAZIGI, E.; CARLOS, A.F.A.; CRUZ, R.C.A. (orgs) *Turismo, Espaço, Paisagem e Cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Preservação de acervos contemporâneos – problemas conceituais” In: AJZENBERG, Elza (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP, 2004,
- MILLIET, Maria Alice. “As abstrações”. In: *Bienal Brasil século xx*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- Ministério das Relações Exteriores. *xxxv Bienal de Veneza*. Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1970.
- MOURA, Flavio. “Mário Pedrosa e o neoconcretismo – a centralidade de um projeto crítico”. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 99, jul 2014.
- MUSEUM MORSBROICH. *Brasilien baut*. Leverkusen: Museum Morsbroich, April – Mai, 1956.
- MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70, 1968.
- _____. *Il Cerchio*. Mantova: Corraini, 2010.
- _____. *Il Quadrato*. Mantova: Corraini, 2010.
- NAME, Daniela (cur.) *Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil*. São Paulo: Caixa Cultural, 2009
- PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana; São Paulo: região central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- PALLAMIN, Vera (org); LUDEMANN, Marina (coord). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- PANICELLI, Ida, “Presentazione”. In: ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell’arte moderna e contemporânea”*. Prato, 4-5 Novembre 1994. Fiesole: Nardini Editore: 1994.
- PAPA, Mauro. “Per una teoria del restauro dell’arte contemporânea”. *Exibart_studi*, 2007. Disponível em <http://www.exibart.com/ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>.
- PEDROSA, Mario. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. “A obra de arte-cidade” e “À espera da hora plástica”. In: *Acadêmicos e Modernos: textos reunidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.
- PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro. “Restauro Contemporâneo: Algumas abordagens”. In: *Revista CPC*, 2008, nº 7.
- PINACOTECA. *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo:

- Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
- _____. *Acervo em plástico da Pinacoteca: problemáticas de conservação e restauro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- _____. *Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- _____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- PRIETO, Sonia (pesquisa). *Situação atual da escultura na cidade de São Paulo*. São Paulo, IDART, 1980.
- RAVA, António. “Il restauro dell’arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento”. In: ANGELUCCI, Sergio (a cura di). *Arte Contemporânea – Conservazione e restauro. Contribuiti al “Colloquio sul restauro dell’arte moderna e contemporanea”*. Prato, 4-5 Novembre 1994. Fiesole: Nardini Editore: 1994.
- RESENDE, José. “Ausência da escultura”. In: *Malasartes* n. 3 abril/maio/ junho, 1976.
- RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos monumentos*. Goiânia: UCG, 2006.
- RIGHI, Luigi (org.). *Conservare l’arte contemporanea*. Florença: Nardini, 1994.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. “Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70)”. *Arquitextos*, ano 09, n° 106.02, mar 2009. São Paulo: Vitruvius, 2009. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>.
- SARTORIS, Alberto. *1 polyvolume de Mary Vieira*. Milão: Scheiwiller, 1968.
- SALVO, Simona. “Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração”. In: *Desígnio*, 2006 (2007), n° 6.
- _____. “Restauro e ‘restausos’ das obras arquitetônicas do século 20. Intervenções em arranha-céus em confronto”. In: *Revista CPC*, 2007, n. 4.
- _____. “A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro”. In: *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU USP*, 2008, n° 23.
- SCHINZEL, Hiltrud. “Restauracion e investigacion. Un intento de esquematizacion”. In: ALTHÖFER, Heinz. (Ed.). *Op. cit.*, 2003, p. 19.
- SCIFONI, Simone. “Os diferentes significados do patrimônio natural”. In: *Diálogos – Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá*. v. 10, n° 03, Maringá, 2006.
- SILLÉ, Dionne (editor). *Modern art: who cares?* Londres: Archetype Publications, 2005.

- UNDERWOOD, DAVID. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VALLADARES, Clarival do Prado (apresentação). In: Ministério das Relações Exteriores. *XXXV Bienal de Veneza*. Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1970.
- ZANINI, Walter. HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL. Vol. II. São Paulo, IMS, 1983.

PERIÓDICOS

- AULER, Hugo. *Correio Braziliense*, 22 ago 1976. Arquivo MAC USP.
- “Artistas falam sobre o monumento de Mary Vieira”, *Estado de Minas*, MG, 24 ago 1982. Arquivo MAC USP.
- Diário de Poços de Caldas*, terça-feira, 6 jan 1948. Arquivo PUC Minas Poços de Caldas.
- Diário de Poços de Caldas*, terça-feira, 10 jan 1948. Arquivo PUC Minas Poços de Caldas.
- Roberto Pontual. “Mary Vieira: o nascer da forma”. *Jornal do Brasil*, 27 ago 1977. Arquivo MAC USP.
- MARTÍ, Silas. “Mostra ‘Artevida’ vê ecos dos neoconcretos no mundo”. *Folha de S. Paulo*, 1 jul 2014. Arquivo da Folha.
- MAURÍCIO, José. “Mary Vieira: uma arte de pura participação”. *Estado de Minas*, MG, 11 ago 1976. Arquivo MAC USP.
- MAURÍCIO, José. *Estado de Minas*, 11 jul 1976. Arquivo MAC USP.
- “O manifesto dos intelectuais”, *Diário de Minas*, MG, 18 jul 1982. Arquivo MAC USP.
- SAMPAIO, Marcio. “Mary Vieira: a vanguarda internacional”. *Minas Gerais* (Suplemento literário), s.d. Arquivo MAC USP.
- TRISTÃO, Mari’Stella. “Mary Vieira: sua escultura na praça é o retorno às origens”. *Estado de Minas*, MG, 14 jul 1982. Arquivo MAC USP.

