

MARY VIEIRA: “CRIAR É ROMPER LIMITES E PARÂMETROS”

Almerinda S. Lopes
UFES/CNPq/ANPAP

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 Melo Neto (1967)¹

Resumo

Precursora e significativa representante do Concretismo e da Arte Cinética, Mary Vieira (1927-2001) produziu os primeiros Polivolumes, na metade da década de 1940, em Minas Gerais. Transferiu-se para a Suíça, aproximando-se de Max Bill (1952), e de outros membros do Grupo Allianz (Zurique). Transformou inúmeros protótipos de esculturas idealizadas no Brasil, em monumentos públicos, dotados de movimento por mecanismos eletromecânicos e por intervenção do espectador, chamadas pela autora de “estruturas táteis de flexibilidade politransformável”. Instaladas na Europa, América do Norte e no Brasil, algumas dessas esculturas foram solicitadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Inigualáveis pelo equilíbrio, precisão e síntese, nelas manteve viva a ideologia de uma arte interativa ou de caráter social, como Vieira preferia nomeá-las. Palavras chave: Arte Cinética, Arte Interativa, Mary Vieira, Polivolumes.

Resumé

Précurseur et significatif représentant du Concrétisme e d'Art Cinétique, Mary Vieira (1927-2001) a produit les premiers Polyvolumes, dans la moitié des années 1940, en État de Minas Gerais. Elle est allée en Suisse, où s'est jointe à Max Bill (1952) et à d'autres membres du Groupe Allianz (Zurich). Elle a transformée d'innombrables prototypes de sculptures en gigantesques oeuvres publiques, qui se meuvent par des mécanismes électromécaniques et par l'action du spectateur, que l'artiste a nommées structures tactiles de flexibilité polytransformable. Sculptures de cette nature sont installées en Europe, en Amérique du Nord et au Brésil, quelques-unes sur demande de l'architecte Oscar Niemeyer. Incomparables par leur équilibre, leur précision et leur synthèse, à travers ses oeuvres l'auteur fait vivre l'idéologie d'un art interactif ou de caractère social, comme Vieira a préféré les dénommer.

Mots clés: Art Cinétique, Art Interactif, Mary Viera, Polyvolumes.

A produção artística de formulação geométrica, iniciada por Mary Vieira na metade da década de 1940, parece balizar a premissa de Ronaldo Brito que o concretismo possibilitou aos artistas o encontro com a “recém-criada autonomia” e o desvendamento de “um método de produção artística que reuniu manipulação, inventiva das formas e equacionamento rigoroso”, no esforço de retirar a arte “do terreno do puro intuicionismo” (Brito, 1985:37-39). Basta citar que ela iniciou sua trajetória artística filiando-se logo ao

concretismo, sem ter ancorado sua praxe em um processo de representação, de simplificação ou de geometrização das formas do mundo natural. Além disso, sua linguagem iria manter-se estruturalmente concretista, mesmo quando a artista, de maneira inovadora e arrojada optou por criar, ainda na década de 1940, formas geométricas tridimensionais, dotadas de movimento, que a tornariam pioneira em todo o mundo da arte cinética e interativa.

A jovem paulistana, radicada no estado de Minas Gerais, começou a elaborar desenhos, pinturas e esculturas de tendência construtiva, antes de ocorrer a formulação dos preceitos conceituais e estéticos do concretismo, pelos membros dos grupos Ruptura e Frente. Embora isso a colocasse como precursora isolada da vertente geométrica no Brasil, ao contrário dos membros daqueles dois grupos que iriam afirmar sua herança do Concretismo suíço, propugnado por Max Bill e outros integrantes do Grupo Allianz, Mary Vieira nunca revelou apreço por teorias racionalistas ou por conceitos matemáticos. Atribuía a eficiência e a precisão incondicional de suas obras a uma “indispensável disciplina e liberdade de criação” e ao “aprofundamento da consciência pela observação e o pensamento”.

E curiosamente, a criação de desenhos e pinturas abstratas ocorreria quase simultaneamente à elaboração de projetos escultóricos, pois na maioria das vezes estes eram uma espécie de concreção espacial, volumétrica e dinâmica daqueles. Isso permite afirmar que a artista nunca estabeleceu qualquer hierarquia entre processos e meios planares e tridimensionais.

Diferentemente dos rumos empreendidos pela maioria dos artistas concretos, Mary Vieira iria atualizar e diversificar as possibilidades expressivas e cognitivas da escultura cinética, que plasmou com maestria e persistência ao longo de uma trajetória de mais de meio século de atividade criativa, sem abandonar ou se desviar da poética construtiva. A autora denominou genericamente de *polivolumes* tal gênero de esculturas dinâmicas, obras que causaram estranhamento e perplexidade aos interlocutores e à crítica, que preferiu não se pronunciar a esse respeito, antes da transferência da artista para a Europa (1952).

Desde a infância, essa filha de grandes proprietários rurais e amantes da arte, teve contato com as diferentes linguagens artísticas, sem contar que membros de sua própria família constituíam uma pequena orquestra que se

apresentava na região de Alfenas, no sul de Minas Gerais. A casa paterna era freqüentada por pintores, músicos e escritores, o que facultou a Mary Vieira uma vivência artística fundamental para o aprimoramento da sensibilidade e do senso estético. Mas ao contrário do que seria de esperar, desde a juventude Mary Vieira refutou as deformações expressionistas e os resquícios cubistas, equacionadas em diferentes calibres na pintura de Segall, Anita, Tarsila, Portinari, Di Cavalcanti. Afirmou em depoimentos manter profunda admiração e respeito por esses e por outros artistas figurativos, enfatizando, entretanto, que para ela “arte sempre significou fazer algo além da natureza” (apud Araújo, 1979:118).

Ao se decidir pela carreira artística a jovem instala-se na capital mineira para freqüentar o recém-criado Instituto de Belas Artes, do Parque Municipal, idealizado pelo então Prefeito, Juscelino Kubitschek de Oliveira. Tornava-se aluna da primeira turma de desenho e pintura de Guignard, em 1944, artista-professor, que embora elaborasse uma pintura que buscava na paisagem seu principal foco de interesse, não iria tolher a liberdade artística, nem interferir na tendência e na escolha pessoal da iniciante. A postura assumida por Guignard face aos exercícios de desenho e pintura abstratos elaborados por ela, já naquela época, não foi de descaso, nem de tentar convencê-la a mudar de rumo, segundo Mary Vieira. Considerou Guignard seu único e verdadeiro mestre e grande incentivador, por não pretender lhe “ensinar nada”, e por tê-la “estimulado a prosseguir”, e a equacionar melhor os problemas de espaço (apud Coutinho, 1988).

No Instituto de Belas Artes, a iniciante teria se identificado logo com as aulas de modelagem e de escultura ministradas por Franz Weissmann. Mantinha longas reflexões sobre arte com o colega e amigo Amílcar de Castro, na época estudante de Direito, mas também aluno do Instituto, onde fazia exercícios de desenho e escultura de tendência figurativa. Weissmann notou a desenvoltura e a liberdade com que a aluna elaborava as composições, pautando-se exclusivamente numa linguagem abstrata de formulação geométrica, e se mostrava preocupada com a organização espacial, e em obter perfeito equilíbrio e em imprimir certo ritmo às formas.

Foi como aluna de Weissmann que criou, no ano seguinte, as primeiras maquetes das futuras obras tridimensionais, como um processo decorrente das

pesquisas espaciais que efetuava, naquele momento, construções essas que prestavam tributo a Arp e Brancusi. Percebendo a determinação construtiva da jovem aprendiz, esse mestre também não iria interferir no seu processo de trabalho, afirmando mais tarde que sentiu logo ter diante de si uma “escultora nata”².

A obra escultórica de Mary Vieira, especialmente na metade da década de 40, seria vista, naturalmente, em razão de seu ineditismo, com estranhamento e indiferença fora do âmbito daquela instituição. Mas nem isso iria demovê-la de prosseguir no rumo da Arte Concreta, revelando convicção e perseverança na definição de seu projeto criativo, mesmo que no fundo se ressentisse do isolamento, e principalmente da dificuldade de interlocução com outros artistas. A artista afirmaria anos depois que na maturidade pode perceber mais conscientemente que o isolamento é necessário à transformação, à investigação e à busca da verdade, por todo “aquele que deseja criar e não apenas brincar com arte” (apud Tavares, 1980).

Inquieta e pesquisadora compulsiva de formas e meios, Mary Vieira logo se via diante de outro desafio: encontrar meios de imprimir às formas abstratas movimento real, e concebeu os primeiros protótipos de obras cinéticas entre 1945 e 1947, no ateliê que instalou em Sabará, na antiga capela de Nossa Senhora do Ó, então fechada para o culto. Essas esculturas foram executadas em metal na Usina da CSBM (Companhia Siderúrgica Belgo Mineira), empresa que possuía, então, as mais modernas instalações industriais do país. A empresa iria adquirir à artista algumas dessas esculturas, para a sua sede instalada naquela cidade mineira.

Deve-se considerar, ainda, que a propalada associação entre arte e ciência não passava de utopia para a maioria dos artistas, seja por não possuírem os conhecimentos técnicos necessários a tal empreendimento, seja pela incipiência da tecnologia disponível no nosso país. Esses e outros fatores ajudam a compreender melhor a perseverança e a determinação da artista para executar seus projetos, na época em que iniciou a produção de esculturas dotadas de movimento, sem contar o preço dos investimentos despendidos e a inexistência de mercado para esse gênero de produção artística.

Basta considerar que, Mary Vieira elaborou a primeira escultura de porte monumental, denominada por ela de *Formas Espirálicas, Eletro-rotativas de*

perfuração virtual, em 1948. Encomendada para a Exposição Nacional das Classes Produtoras Brasileiras e medindo seis metros de altura essa obra, movida acionada por um motor elétrico, a escultura foi instalada, depois do evento, no espaço externo do Grande Hotel de Araxá (MG). Foi considerada pela crítica internacional como a primeira obra cinética de dimensões monumentais.

Na mesma época, a artista elaborou trabalhos de programação visual para a cidade mineira de Lambari, ali produzindo também alguns importantes *Polivolumes* Ludo-táteis. Entre eles são citados, o *Polivolume circuito elipsoidal* e o *Polivolume Côncavo e Convexo nº 1*, que pertence hoje ao Museu de Arte Brasileira da FAAP (SP), entre outros que se dispersaram. Por encomenda do Prefeito Miguel de Carvalho Dias, Mary Vieira produziu para as termas estaduais de Poços de Caldas um polivolume de solução dinâmico-espacial. Durante o tempo em que permaneceu na cidade elaborou os desenhos para a primeira fase da sequência litográfica denominada *Tempos de um Movimento*, série que seria completada e editada em dois volumes, pela Casa Spiral Press, em 1953, na cidade de Berna (Suíça), com o incentivo e a colaboração de Max Bill. Segundo a artista, essa série constituía a afirmação da sua tese “de que a forma nada mais é do que um movimento no tempo” (Mary Vieira, depoimento a Gândara, 1978:18)

Salvaguardadas as diferenças quanto a proporções, técnicas, materiais e plásticas, os efeitos visuais produzidos pelas obras cinéticas da brasileira permitem estabelecer alguma relação com os efeitos visuais gerados pelas *Rotogravuras* de autoria de Marcel Duchamp. As pesquisas dos dois artistas constituem um desafio à percepção, produzindo perturbações no olhar do interlocutor. O movimento rotatório de uma forma cilíndrica seccionada faz com que o interlocutor tenha a sensação de visualizar elementos espiralados, elipsoidais, côncavos e convexos.

Embora esse gênero de escultura de difícil compreensão e assimilação e, conseqüentemente, as encomendas ocorressem de maneira muito esporádica no nosso país, a artista nunca desistiu bancar ela própria suas pesquisas e criações poéticas inovadoras. Assim, no final da década de 1940, Mary Vieira atuaria como organizadora de feiras industriais e designer de projetos visuais em estâncias hidrominerais do circuito das águas de Minas

Gerais. No Rio de Janeiro aceitou igualmente o desafio que lhe impôs o Hotel Quitandinha, elaborando um projeto inovador de programação visual para o mesmo. Durante o período em que permaneceu em Petrópolis, a artista trabalhava em seus projetos escultóricos no ateliê que ali instalou.

Para se entender melhor a ousadia das propostas cinéticas produzidas pela artista brasileira, deve-se considerar que até às décadas de 50 e 60, as obras produzidas por congêneres brasileiros e estrangeiros, a exemplo de Maurício Salgueiro, Abraham Palatnik e Jean Tinguely possuíam uma aparência insólita, lembrando geringonças mecânicas. Pautadas no excesso de elementos formais, no desperdício e heterogeneidade de materiais, diferenciavam-se das proposições de autoria de Mary Vieira, pautadas na clareza, elegância, objetividade, equilíbrio, precisão, economia de formas e materiais, bem como a capacidade de síntese, sejam nas esculturas de pequenas ou nas de grandes dimensões.

Determinadas obras elaboradas pela brasileira na década de 50 receberam títulos como *Luz-Espaço: tempo em movimento* (1953-5, pertencente ao MAM-SP), remetendo a antecedentes produzidos por europeus, a exemplo do *Modelador de Luz e Espaço*, de autoria de Moholy-Nagy (1923-30). Entretanto, esses dois naipes de objetos não mantêm similaridade, seja de natureza funcional, seja estrutural.

As formas escultóricas, cilíndricas ou prismáticas, construídas em metal ou mármore a partir de protótipos e com a supervisão da artista, mesmo possuindo avantajadas dimensões deixam transparecer, em especial no ato de se movimentar ou rodopiar no espaço, elegância, precisão e leveza.

O funcionamento das esculturas de pequenas ou grandes proporções, de autoria de Mary Vieira, não apresenta diferença significativa. Entretanto, as obras de dimensões mais reduzidas movem-se, na maioria das vezes, por meio de mecanismos eletromecânicos, a exemplo de *Momento* (década de 70). Construídas em aço cromado, aço inoxidável, mármore, alumínio anodizado e madeira, algumas por meio da hibridização desses e outros materiais, como concreto, bem se pode atinar para a dificuldade de fazer a manutenção e os altos investimentos dos mecanismos eletromecânicos para movimentar as obras monumentais.

Por esses e outros motivos a artista optou por recorrer, prioritariamente, a lâminas flexíveis de metal, que podem ser movidas e reordenadas pela ação do público interativo, não por motores. Por meio da secção da forma cilíndrica em duas partes e a inserção de um eixo, nesse intervalo, ao qual são conectadas lâminas de aço inoxidável, a escultura além de sugerir maior leveza, ganha fluidez, dinâmica e pode ganhar diferentes formulações helicoidais desse intervalo, pela vontade do público. A sinuosidade empreendida pelo reposicionamento das lâminas flexíveis atribui à escultura mobilidade e a sensualidade das formas do corpo de um bailarino. As lâminas paralelas giram independentemente em torno desse eixo igualmente de metal, possibilitando engendrar múltiplas soluções, tal como ocorre, por exemplo, com a *Coluna Centrípeta: Ritmo 2 Rotatório* (1954), *Ponto de Encontro* (1970) e com o *Polivolume Conexão Livre* (1979)³.

Essas e outras obras ensejam algum tipo de diálogo com a escultura de autoria de Naum Gabo, *Construção Cinética* (1920), ou com *Pássaro no Espaço* (1928) e *Coluna sem fim* (1938), de Brancusi. Mas se levamos em consideração a clareza e o despojamento das formas daquelas e de outras esculturas criadas por Mary Vieira, talvez se possa afirmar que elas anteciparam alguns anos as obras minimalistas de configuração similar, de autoria de Robert Morris, Carl Andre e Donald Judd. Mas para Mary Vieira tal semelhança se deve à universalidade da linguagem construtiva.

Mesmo elaborando esculturas de formas puras e absoluta precisão, a autora afirmava que lhes atribuía uma “espiritualidade brasileira”, o que pode parecer paradoxal, principalmente porque mencionou muitas vezes que adotou a linguagem construtiva por considerá-la de natureza universal. Entretanto, não se pode igualmente desconsiderar o seu empenho para encontrar uma possibilidade, mesmo que transversa, de esgarçar ou de quebrar a racionalidade e a frieza das formas concretas, seja por meio da sensualidade do movimento em rodopio, seja convocando o diálogo e a interação do público com suas obras. E parece ser nessa brecha do toque e da co-autoria do fruidor ativo que ela insuflava a tal “espiritualidade brasileira”, a que tantas vezes se referiu:

Os problemas de pesquisas de ideação estética, sendo universais, não possuem fronteiras geográficas. O real operador plástico possui uma linguagem internacional. A característica da própria origem nacional ou territorial se revela muito mais na escolha da linguagem do que na modalidade de comunicação. Considero-me uma artista de problemática internacional, mas de espiritualidade brasileira, o que poderá ser lido em minha obra, se analisada cuidadosamente (Mary Vieira, O *Globo* 1976).

Se, é possível desvelar nas propostas de outros artistas cinéticos brasileiros e europeus uma preocupação com a participação social, esse mesmo interesse que teria movido a escultora brasileira, antes mesmo de ter deixado o seu país de origem. Declarações da artista confirmam que naquela época já havia despertado para uma necessidade interior de compartilhar suas obras com a coletividade, colocando-a acima do interesse e da fruição individual, consciência que manteria viva até o final de sua trajetória criativa. E para concretizar esse ideal de transformar suas esculturas modificáveis pela participação interativa do público, em obras abertas ou inacabadas, Mary Vieira iria inseri-las ao ar livre “em jardins e edifícios públicos, indústrias e escolas”, e mais esporadicamente em museus.

A artista afirmava que sempre priorizou instalar suas obras em espaços coletivos, de diferentes continentes, retirando-as assim do confinamento dos museus, para mantê-las ao alcance do olhar e da participação de todos os indivíduos (Tavares, 1980). Para a escultora, a dinâmica das formas se processaria somente com a convocação do espectador à interação lúdica, a quem cabia acionar ou realinhar as lâminas articuláveis das esculturas, ou apenas tocar a pele macia dos materiais empregados por ela, com sua sensibilidade tátil. Em qualquer uma dessas proposições criativas, a obra abre-se generosamente à participação ou à re-elaboração coletiva de interlocutores iniciados ou não, o que não seria possível no espaço sacralizado do museu.

Esse ideário não deixava de mostrar igualmente a ousadia da escultora, pois naquele momento a *estética participacionista* (emprestando a expressão de Frank Popper) se constituía ainda em novidade no campo das artes visuais. Mary Vieira transpunha com uma atitude voraz para o concretismo e para a arte cinética, elementos da cultura brasileira que tem no toque, na sensualidade, no movimento dançante alguns de seus princípios primordiais. Para a artista, a vertigem do movimento não traduzia apenas a oposição ao

caráter estático da escultura convencional, mas encontrava seu pé de apoio na dinâmica natural da vida ou no transcurso inexorável do tempo, na espontaneidade e energia que emana dos movimentos dançantes e sensuais da gente brasileira.

Embora Mary Vieira afirmasse desconhecer, antes de se instalar na Europa, a obra cinética de Pevsner e Gabo, ainda assim os *polivolumes* remetem à herança formal e ao conceito de dinamismo proposto pelo construtivismo. Esses dois artistas europeus signatários do *Manifesto do Realismo*, que assinaram em 1920, época em que esses artistas construíram também as primeiras obras dotadas de movimento. Nesse Manifesto lançaram, ainda, a expressão “ritmos cinéticos”, para traduzir o que chamavam de “percepção do tempo real”, em contraposição aos “ritmos estáticos” que, segundo Pevsner e Gabo, caracterizavam as artes plásticas, desde sua origem (De Micheli, 1984: 401).

As raízes do dinamismo remontam, porém, ao futurismo, vertente que despertou nos artistas o interesse em produzir obras dinâmicas, a exemplo de Calder. Mas desde 1917 um artista como Mondrian, iria se interessar pelo ritmo da natureza e pelo marulho do mar, afirmando que preferia o desequilíbrio dinâmico ao equilíbrio estático. E foi pós visitar o ateliê de Mondrian em Paris na década de 1930, que Calder deu início à criação de formas abstratas e à elaboração de móveis (nome criado por Duchamp) que expôs na capital francesa. Parte desses móveis movimentava-se por meio de motores, enquanto o movimento dos demais ocorria de maneira natural, simples e inusitada, sem o emprego de artifícios mecânicos. Eram movidos apenas por uma corrente de ar, pelo vento ou pelo público interativo, que ao menor impulso nas hastes de metal que sustentam as formas geométricas, fazia com que elas vibrassem e se agitassem, lembrando um balé mecânico.

Respeitadas as devidas peculiaridades e concepções criativas das produções do americano e da brasileira, talvez se possa, ainda assim, estabelecer algum tipo de relação entre os *móviles* de Calder e determinadas obras de Mary Vieira, a exemplo do *Polivolume: Disco Plástico, Idéia para uma Progressão Serial* (1953-1960), pertencente à coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP. Vale ressaltar que a brasileira iria enfatizar a sua admiração pela obra do americano, além de existir similitude entre os materiais

que ambos empregaram na elaboração dos respectivos experimentos criativos. Somava-se a isso o fato de terem atuado de forma isolada e inusitada, contribuindo, cada qual à sua maneira para um novo conceito de escultura moderna.

A descoberta do dinamismo por Calder (que tinha conhecimento de engenharia mecânica) estimulou-o a produzir móveis monumentais e de cores puras, inseridos ao ar-livre em espaços públicos. Mary Vieira mesmo não tendo a mesma sorte de conhecimentos também se deixou seduzir pela intenção de imprimir movimento às formas, e pela vontade de transformar a obra escultórica num evento coletivo, encontrando soluções inéditas para ambos os fins, em obras de dimensões monumentais. A brasileira diferenciava, porém, a dinâmica de sua obra da dos empreendimentos criativos de Calder. Chegou a afirmar que ao menor toque no móvel, o público não tem nenhum controle sobre o movimento desordenado que ele empreende, enquanto que o movimento de suas obras pode ser perfeitamente controlado e comandado pelo interlocutor.

O decurso de tempo entre as experiências desenvolvidas por Mary Vieira no nosso país e a eclosão da arte cinética na Europa e nos Estados Unidos (1950-60) permite avaliar as dificuldades que ela e outros artistas tiveram de superar para levar a bom termo suas respectivas invenções. Basta citar que a expressão arte cinética seria adotada por Vitor Vasarely, por ocasião da exposição *Le Mouvement*, em 1955, organizada por Pontus Hulten (1924-2006) na Galeria Denise René, em Paris, na qual predominaram pinturas que produziam um efeito ligado à Optical Art. Embora não tivesse participado dessa mostra parisiense, quando de sua realização Mary Vieira já vivia e trabalhava na Suíça, dando continuidade à produção de esculturas cinéticas, iniciada no Brasil.

A exposição realizada pelo concretista Max Bill, no Museu de Arte de São Paulo (1950) à qual se seguiu sua participação e premiação na I Bienal, causou grande impacto sobre a brasileira. Através dessa mostra é que Mary Vieira tomou consciência de que não atuava sozinha, constatando que outros artistas internacionais já haviam demonstrado as mesmas preocupações construtivas. Os diferentes empreendimentos criativos do artista suíço teriam permitido que ela redimensionasse melhor o atraso cultural e tecnológico do nosso país e avaliasse em maior profundidade a incompreensão e a

indiferença relegadas a seu projeto poético. Fascinada diante das obras do suíço, a jovem artista brasileira desabafou à pintora Maria Leontina, que a acompanhava em visita àquela exposição: “Há gente no mundo procurando e fazendo o que eu também procuro e penso. Não estou mais sozinha. Se aqui não me compreendem, vou trabalhar na Europa, pois quero e preciso descobrir a origem da forma” (Mary Vieira, depoimento a Pontual, 1978). Segundo a artista, tal premissa não significava “criar uma forma atrás da outra, mas encontrar o ponto de origem de toda a forma”, que podia se desvelar no “movimento” que aspira ao infinito (apud Tavares, 1980, s.p).

Ao transferir-se para a Suíça (1952) levou as maquetes das esculturas cinéticas produzidas até então por ela, transformando-as, depois, em obras monumentais, instaladas em várias cidades européias, brasileiras e norte-americanas. Se isso mostra a contumácia da artista em manter-se fiel à rota trilhada precocemente, também atesta que ao aportar no Velho Mundo tinha consciência de que não iria romper ou modificar o seu projeto programático, nem tampouco com a linguagem que dava suporte ao seu projeto escultórico. Parecia movida antes de tudo pela vontade de se fazer compreender entre os pares, passando a ser Max Bill (1908-1994) o seu principal interlocutor e incentivador. A generosidade daquele artista facultou a inserção da brasileira meio artístico europeu, tendo participado pouco depois de sua chegada da exposição dos integrantes do respeitado grupo concreto *Allianz* (Zurique). Obras de Mary Vieira alinharam ao lado das de Max Bill e de outros integrantes daquele grupo: Richard Lhose, Leo Leupi, Walter Bodmaer, Camille Graesser, Verena Loewnsberg, que fundamentavam as respectivas produções em cálculos matemáticos e na não-objetividade da geometria.

Na Europa aproximou-se, ainda, dos escultores que mais admirava e com quem mantinha afinidade estética desde a juventude: Brancusi, Arp, Vantongerloo, Pevsner, Gabo, Lipchitz, além do teórico alemão Max Bense. Mas nunca deixou de enfatizar o significado da contribuição dos latino-americanos à arte construtiva internacional. Entre os brasileiros revelou interesse pela obra de conterrâneos como Amílcar de Castro e Lygia Clark, mas entre seus preferidos alinhavam também Franz Weissmann Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Sérgio Camargo.

Embora vivesse e trabalhasse no nosso país distante do eixo hegemônico, sem ter com quem dialogar e enfrentando a incompreensão do público e da crítica, Mary Vieira antecipou em mais de dez anos, as propostas participativas propugnadas pelos neoconcretistas cariocas. A crítica se mostraria conservadora e reticente na década de 40, não escondendo o seu desconforto diante de obras da jovem artista, que punha em xeque a escultura tradicional, o que não iria arrefecer o ânimo da artista em dar prosseguimento à sua praxe criativa, que se transformou em projeto de vida. Segundo mencionou a escultora, antes de se transferir para a Europa sua obra era ignorada e causava visível mal-estar até mesmo nas personalidades que alguns anos depois iriam se engajar na defesa do concretismo, encontrando algum respeito e interlocução do crítico Sérgio Milliet.

Em contraposição, após ter-se integrado ao ambiente artístico europeu a artista angariou uma respeitável fortuna crítica, em especial ao logo das décadas de 60 e 70, quando a Arte Cinética deixaria de causar tanto estranhamento. Mas caberia à crítica internacional pontuar a perseverança e avaliar o investimento e original da artista, reconhecendo sua precocidade e o arrojo inventivo de seus objetos dinâmicos. Destacou, ainda, o fato de Mary Vieira ter engendrado seu projeto construtivo num país fortemente apegado à tradição figurativa de caráter social, além de periférico e atrasado tecnologicamente, o que praticamente tornava inviável a absorção e a execução de suas invenções cinéticas.

Em depoimentos prestados por ela à imprensa, a artista iria afirmar que todas as vezes que retornou ao país de origem, para acompanhar a instalação de suas obras públicas, adquirida por governos municipais e estaduais, críticos e jornalistas continuariam a interpellá-la sobre a origem precoce de sua vocação construtiva. Mary Vieira foi sempre enfática nas respostas, observando que nunca se imaginou fazendo outra coisa, pois desde a infância refutava expressar-se de maneira convencional. Ao invés de desenhar ou recorrer ao léxico, como esperavam seus antigos professores, fazia construções tridimensionais, criando cenas e maquetes com diferentes materiais: argila, papelão, madeira, metal. Assim, poderia facilmente movimentar, modificar e renovar o cenário e a cena inventada, quantas vezes sua imaginação solicitasse.

Ao criar esculturas modificáveis ou interativas, a brasileira propugnou a criação de diferentes possibilidades rítmicas e formais, sem se desviar da relação estrita com a precisão da geometria e o rigor da tecnologia, às quais aliou uma função social, mesmo que tudo fosse previamente definido e programado por ela. Tal peculiaridade atesta que ela jamais se desvinculou da ideologia e da retórica propugnada pelos concretistas, que se potencializou em contato com o grupo suíço:

(...) os *polivolumes* envolvem uma arte social para uma sociedade sem ilusões coletivas; uma forma capaz de suscitar formas individuais; um ludo tátil para um evento visível e multiformal. Os *polivolumes* inauguram o conceito de *arte social* no quadro da participação direta do público na co-formação da obra de arte. Antes que os *polivolumes* pedissem ao espectador para agir pessoalmente sobre o evento formal, a escultura era monoformal, univolumétrica e pedia participação passiva à sua mensagem de beleza hedonística, áulica. Com a possibilidade de contínua renovação formal e espacial que a obra de arte oferece, o espectador torna-se protagonista ativo do espetáculo plástico e a própria escultura se transforma em evento de alcançada sociabilidade lingüística (Mary Vieira, depoimento a Hugo Auler, 1977)⁴.

Mary Vieira parecia empenhada descobrir soluções inéditas ou mesmo inalcançáveis, ao se debater ao longo de várias décadas com a problemática do dinamismo das formas, questão que muito precocemente a instigou. Essa aspiração levou-a a estabelecer para cada peça um gênero diferenciado de movimento, procedimento que parece encontrar correspondência na vertigem empreendida pelo corpo de um bailarino, no ato de deslizar e flutuar livre no ar. É como se toda a energia do movimento fosse gerada por um “impulso interior” e atingisse a sua máxima potência, culminando em um estado de aparente leveza e liberdade que emana do corpo/obra rodopiando no espaço. Almejava imprimir às suas formas escultóricas um movimento “que proporcionasse clareza e estabilidade”, capaz de apaziguar a tensão ou a “agitação interior”. Por meio do movimento queria domar “o movimento: com um gesto libertar a velocidade” para traçar e expandir a forma geométrica dos corpos escultóricos no espaço (Gil, 2005:13-15).

A artista iria demonstrar do início ao fim de sua trajetória construtiva, redobrado interesse pela volúpia ou vertigem do movimento em rodopio, que parece emanar do corpo helicoidal de suas esculturas verticais, o que permite estabelecer analogia com a opulência das colunas barrocas dos retábulos das

igrejas mineiras. O conceito de neobarroco, propugnado por Omar Calabrese, parece-nos adequado para explicar o contorcionismo, a instabilidade, a metamorfose das formas, produzido pelo ritmo labiríntico e pelo movimento ascendente das esculturas cinéticas de autoria de Mary Vieira. Esse movimento se repete infinitamente e se projeta num tempo e numa espacialidade abstrata, mas em efetivo diálogo com a paisagem que rodeia as obras. É também por meio do movimento que a obra introduz uma abrupta quebra da ordenação e do equilíbrio equalizador do tempo, “em troca da instabilidade, da polidimensionalidade e da mutabilidade” que a vertigem do dinamismo em rodopio introduz no espaço circundante. Essa mesma idéia de quebra e de compulsão pelo monumental tem a intenção de demover a repetição, a equalização, o conceito de homogeneização pela geometria, o que segundo o teórico italiano encontra explicação na eterna “procura da forma e na sua valorização”(Calabrese, 1987:10).

¹ Estrofe do poema *Polivolumes de Mary Vieira*, de autoria de João Cabral de Melo Neto, datado de 1967, publicado no *Jornal do Brasil*, 01 ago. 1970.

² Esse professor e escultor formado pela Escola Nacional de Belas Artes elaborava no ateliê que mantinha na capital mineira, figuras humanas alongadas, de formas geometrizadas e sintéticas, nas quais explorava a contraposição entre cheios e vazios, em obras que remetiam a Henry Moore e Alberto Giacometti. Mas as diferentes concepções criativas não constituíram obstáculo para que se estabelecesse entre Vieira e Weissmann uma admiração e respeito profundo, camaradagem e o compartilhamento mútuo de idéias. Não demoraria muito para que esse professor começasse a produção de obras concretas, que iria enveredar, no início da década de 1950, pela escultura abstrata de matriz construtivista, passos que seriam seguidos por Amílcar de Castro. E tal qual propugnara Mary Vieira esses dois escultores pleitearam, igualmente, produzir obras que sugerissem pelo menos um movimento virtual. Ambos buscaram também a participação interativa do público, integrando a escultura no espaço público, de maneira a estabelecer um diálogo com a paisagem, ou a quebrar abruptamente o seu ordenamento visual.

³ As duas primeiras obras foram encomendadas à artista por Oscar Niemeyer. Uma delas para ser integrada à Praça dos Três Poderes a outra destinada ao saguão do edifício do Ministério das Relações Exteriores (Itamarati), em Brasília, projetado por Sérgio Bernardes. A terceira escultura foi instalada no Parque do Ibirapuera, na confluência da Avenida 23 de Maio e Pedro Álvares Cabral. Executada em alumínio, pesa cerca de 230 quilos e mede 5 metros de altura por 22 metros de diâmetro territorial. Possui na parte inferior uma sucessão de placas móveis de aço que permitem que o público as movimente de diversas maneiras.

⁴ Foi com essa mesma intenção social que a artista facultou à Casa A. Furst, de Berlim, em 1955, a edição de série experimental de duzentos exemplares de uma de suas esculturas, na qual explorava o dinamismo óptico-visual, denominada *Luz-Espaço: tempo em movimento*, a partir de um protótipo. Em 1965 foi a vez da rede de lojas *Globus*, de Zurique, editar uma série de cinco mil exemplares do polivolume *Disco Plástico* (1953-1960), cujo protótipo foi incorporado à coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP. Entretanto, a Casa Spiral Press, de Berna já havia editado, em 1953, um álbum de litografias, elaboradas a partir de uma série de desenhos e guaches, elaborados um ano antes pela artista, nos quais tratava de problemas cinético-virtuais no espaço bidimensional. Tornava-se assim pioneira na adoção desse processo de arte múltipla ou serial, que seria também adotada posteriormente para alguns bichos, por Lygia Clark.

Referências:

AULER, Hugo, “Mary Vieira no espaço cultural”, *Correio Brasiliense* (Brasília-DF), 17 julho 1977, segundo caderno.

ARAÚJO, Olívio Tavares de, “Obra aberta ao povo”, São Paulo: *Veja*, 8 ago. 1979, p. 118-9.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1985.

COUTINHO, Wilson, “Mary Vieira criando beleza nas cidades”, *Jornal do Brasil* (RJ), 26 ago. 1988, s. p.

GÂNDARA, Nello P., “Mary Vieira, mas podem chamá-la de Juscelina”, *Jornal da Tarde* (São Paulo), 02 ago. 1978, p. 18.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PONTUAL, Roberto, *Mary Vieira: o nascer da forma*, *Jornal do Brasil* (RJ), 27 ago. 1976, s.p.

TAVARES, Célia L. “Mary Vieira: o movimento como origem da forma”, *O Estado de Minas* (Belo Horizonte), 15 jul. 1980, s. p.

VIEIRA, Mary, “Polivolumes: brinquedos plásticos do homem-criança”, *Jornal do Brasil*, 17 ago. 1976, s. p.

_____. “Mary Vieira: linguagem internacional e espiritualidade brasileira”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 de jul. 1976, s. p.

Almerinda da Silva Lopes é professora doutora de História da Arte no Brasil e Coordenadora Adjunta do Mestrado em Artes da UFES. Pesquisadora do CNPq e da FAPES – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Espírito Santo. Curadora Independente. Possui livros e outras publicações na área, com enfoque centrado no modernismo e na contemporaneidade.

e-mail: aslopes@npd.ufes.br