

# ARTE CONSTRUTIVA NO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

## CONSTRUCTIVE ART IN PAMPULHA MUSEUM OF ART

Marília Andrés Ribeiro\*

### RESUMO:

O texto propõe apresentar um novo olhar sobre a historiografia da arte construtiva no Brasil, focalizando a arte produzida em Minas Gerais. Discute a inserção dos artistas provenientes da Escola Guignard e as obras que se encontram no Museu de Arte da Pampulha (MAP).

**Palavras-chave:** Arte Construtiva. Obras de Arte. Minas Gerais/Brasil.

### ABSTRACT:

The text proposes to present a new look on the historiography of constructive art in Brazil, focusing on the art produced in Minas Gerais. It discusses the insertion of the artists coming from the Guignard School and the works that are in the Pampulha Museum of Art.

**Keywords:** Constructive Art. Works of Art. Minas Gerais/Brazil.

### INTRODUÇÃO

O projeto “*The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*” teve como objetivo analisar, na perspectiva da História da Arte Técnica (ROSADO, 2011), as obras dos artistas que participaram do movimento construtivo no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Propôs um estudo vertical das técnicas e suportes usados pelos artistas construtivos brasileiros que trabalharam com obras pictóricas, situadas no limite entre o bidimensional e o tridimensional. Fez um recorte visando pesquisar a pintura, desde a utilização das técnicas tradicionais de pintura a óleo e têmpera até as pinturas que utilizam novos materiais industriais, como a acrílica, o esmalte e a tinta automotiva, entre outras (FRONER, 2017). O projeto apontou ainda a importância de discutir a história da arte construtiva no Brasil, em diálogo com a América Latina, dentro de uma perspectiva da História Social da Arte, que considera a obra e a sua circulação no sistema de arte. Esta perspectiva levou em conta a pesquisa bibliográfica e arquivística, bem como os

---

\* Professora, doutora, curadora, crítica e historiadora da arte. Graduada em Filosofia pela Fafich/UFMG; Mestre em História da Arte pela State University of New York at Stony Brook/EUA e Doutora em Artes pela ECA/USP, onde defendeu a tese *As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60*. É presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Publicou os livros *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60* (C/Arte, 1997) e *Introdução às Artes Visuais em Minas Gerais* (C/Arte, 2013).

depoimentos e os comentários dos diferentes atores que participam do circuito (artistas, críticos, historiadores, filósofos, sociólogos, colecionadores), visando contribuir para o estudo interdisciplinar da História da Arte.

## **ARTE CONSTRUTIVA BRASILEIRA**

Compreendemos o movimento construtivo brasileiro aquele que se constituiu durante os anos de 1950, acompanhando a consolidação do industrialismo no Brasil e a euforia construtiva do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). Este culminou na construção de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960, seguindo o plano urbanístico de Lúcio Costa e a orientação arquitetônica de Oscar Niemeyer.

Adotamos o conceito mais abrangente de “Arte Construtiva”, que teve sua origem no construtivismo russo, introduzido na Europa pelos artistas dissidentes russos Naum Gabo e Antoni Pevsner, signatários do “Manifesto Realista”, e na América Latina, por Joaquim Torres Garcia, que propunha um “Universalismo Construtivo”. Esse conceito tem sido usado para denominar os projetos construtivos que ocorreram na América Latina a partir da segunda metade do século XX, adotado por Aracy Amaral, Frederico Moraes, Mari Carmen Ramirez, Héctor Olea, Roberto Pontual, Ronaldo Brito, Luiz Camillo Osório, entre outros estudiosos da arte latino-americana.

Compreendemos, ainda, que a “arte construtiva” engloba os movimentos de “arte concreta” e “arte neoconcreta”, bem como os seus desdobramentos e ressonâncias, que são consideradas por Frederico Moraes como uma “vocação construtiva” (MORAIS, 1978) própria da arte latino-americana, e por Roberto Pontual como uma “geometria sensível” (PONTUAL, 1978), que permeia a produção artística brasileira a partir da segunda metade do século XX. Esses conceitos foram discutidos por ocasião da exposição *América Latina. Geometria Sensível*, realizada no MAM/RJ, em julho de 1978, que apresentou uma retrospectiva de Joaquim Torres Garcia e contemplou a obra de 26 artistas latino-americanos, constituindo uma contribuição importante para o reconhecimento da arte construtiva na América Latina.

Consideramos a exposição antológica *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenada por Aracy Amaral, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1977, como um marco na discussão da história da arte construtiva brasileira. Embora o projeto de Aracy Amaral tenha deixado de focalizar as obras dos artistas independentes <sup>1</sup> (FERREIRA, 2006, p. 97-100), compreendemos sua importância por mapear a arte construtiva no Brasil, pautada pelo

concretismo e o neoconcretismo, buscando as genealogias europeias e os diálogos latino-americanos.

## **OUTRO MARCO TEÓRICO**

Dentro da perspectiva heterotópica<sup>2</sup> (MOTTA, 2009, p. 415), na linhagem do pensamento de Foucault, o qual abre a possibilidade de “pensar a criação de outros espaços, de novos lugares, pela mudança de perspectiva do olhar”, estamos elaborando um novo recorte na história da arte brasileira. No nosso caso, o conceito de “heterotopia” refere-se ao lugar da arte produzida em Minas Gerais dentro do contexto do movimento construtivo brasileiro, que propõe um novo posicionamento, para desvendar outro lugar, com características específicas, que tem sido colocado à margem da historiografia da arte.

Esse novo olhar inicia-se com a participação dos artistas de Minas na 1ª Bienal de São Paulo, realizada em 1951, marco da internacionalização e da consagração da vertente construtiva na arte brasileira, até o final dos anos de 1960, quando ocorreu no Rio de Janeiro o Salão da Bússola (1969) e em Belo Horizonte, o 1º Salão de Arte Contemporânea (1969/70), marcando a inserção da arte brasileira nas propostas de desmaterialização artística (RIBEIRO, 1977). Consideramos a importância da arte concreta e neoconcreta que foi articulada no eixo Rio-São Paulo (1951-1962), mas focalizaremos os diálogos, as ressonâncias e os desdobramentos desses movimentos em Minas Gerais. Portanto, faremos um breve resgate da instauração da arte moderna em Belo Horizonte.

## **ARTE MODERNA EM MINAS GERAIS**

O modernismo foi consolidado em Minas Gerais durante a prefeitura de Juscelino Kubistchek em Belo Horizonte (1940-1945). O projeto de modernização de JK englobava a construção do Complexo da Pampulha, que constitui um marco da arquitetura moderna brasileira e recentemente (2016) foi tombado pela UNESCO como Patrimônio Universal. A construção da Pampulha impulsionou um movimento que congregou artistas, arquitetos e engenheiros em torno da implantação de um projeto político desenvolvimentista que culminou na construção de Brasília (RIBEIRO, 1987).

Este projeto moderno de JK incluía também a construção do teatro e do museu da cidade e a criação do Instituto de Belas Artes (1944), dirigido por Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) (VIEIRA, 1988). Guignard introduziu um ensino novo pautado pela disciplina e liberdade de criação artística e propiciou o intercâmbio entre artistas e intelectuais

modernos.<sup>3</sup> Organizou várias exposições de seus alunos e a 1ª exposição de *Arte Moderna* na cidade, em 1944, apresentando aos mineiros artistas modernos do Rio de Janeiro e São Paulo (MATTAR, 2004).

## **A ESCOLA GUIGNARD**

A Escola de Guignard constituiu um núcleo de ensino, discussão e difusão da arte moderna em Belo Horizonte. Guignard dirigiu a Escola, entre 1944-1962, inicialmente com a colaboração dos professores Franz Weissmann e Edith Bhering, seguindo com a participação de seus alunos, que também atuaram como professores e diretores dessa Escola.<sup>4</sup>

Embora não tenha ocorrido em Minas Gerais um movimento de artistas e críticos que se organizaram em torno de exposições coletivas, assinaram manifestos e atuaram com ousadia no circuito artístico brasileiro; havia um grupo de artistas construtivos, provenientes da Escola Guignard, que atuava no meio artístico de Belo Horizonte e dialogava com seus pares do eixo Rio-São Paulo. Entre eles, apontamos a presença de Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Mário Silésio e Marília Giannetti Torres.<sup>5</sup>

## **ARTISTAS CONSTRUTIVOS INDEPENDENTES**

Os artistas de Minas Gerais são considerados pela historiografia da arte como artistas independentes, com exceção de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, que atuaram no movimento Neoconcreto do Rio de Janeiro, e de Mary Vieira, que se integrou ao concretismo na Suíça. Os artistas independentes foram aqueles que atuaram às margens do sistema hegemônico concreto/neoconcreto, produzindo um trabalho em sintonia com uma “vontade construtiva” ou uma “geometria sensível” que permeiam a arte construtiva na América Latina. Paulo Sergio Duarte situa esses artistas como “modernos fora dos eixos”, uma vez que eles trabalharam dentro da perspectiva construtiva, tiveram o concretismo e o neoconcretismo como referências externas e apresentaram uma diversidade de poéticas dentro do solo descontínuo e difuso da arte brasileira (DUARTE, 1998).

## ARTISTAS CONSTRUTIVOS DE MINAS GERAIS

Consideramos os artistas construtivos de Minas Gerais aqueles provenientes da Escola de Guignard que romperam com a arte figurativa e atuaram em Belo Horizonte nos anos de 1940-1950. Participavam dos salões, bienais e exposições coletivas e dialogavam sobre as tendências da arte moderna com os seus pares e os críticos da época. Faremos uma breve apresentação desses artistas, levando em conta seus depoimentos e sua fortuna crítica, chamando a atenção para as obras que fazem parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP).

### FRANZ WEISSMANN (1911-2005)

Na Escola de Arte Moderna, Guignard ensinava pintura e desenho de paisagem, e Franz Weissmann lecionava desenho de modelo vivo e modelagem. Ambos compartilhavam o mesmo ideal de disciplina e liberdade de criação, proposta educacional que se espelhava nos ensinamentos das escolas de arte moderna europeias. Ambos dialogavam com os alunos sobre seus trabalhos, propiciando uma troca de conhecimentos e experiências. Segundo Weissmann, “existia uma grande camaradagem entre professores e alunos” (RIBEIRO; SILVA, 2002, p.13) na Escola Guignard. Em Belo Horizonte, no início dos anos de 1950, Weissmann já experimentava fazer esculturas com fios de aço. Em 1951, enviou o seu primeiro *Cubo Vazado* para a 1ª Bienal de São Paulo e foi recusado, mas a nova versão foi selecionada na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953. Na 3ª Bienal, o artista recebeu o 2º Prêmio de Escultura, apresentando uma série de esculturas lineares, realizadas com fios de aço, que foi batizada por Mário Pedrosa como “desenhos no espaço” (RIBEIRO; SILVA, 2002). E na 4ª Bienal (1957) Weissmann foi premiado como o Melhor Escultor Nacional com a escultura *Espaço Circular no Cubo*, executada em aço policromado.

O artista nos mostra, em seu depoimento, como ele acompanhava as mudanças construtivas na arte e como foi importante pesquisar a forma vazia, “o vazio ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem”.

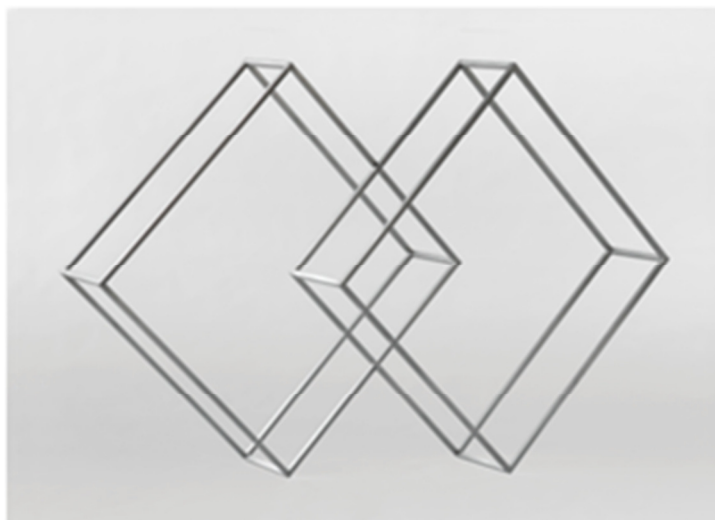
O *Cubo Vazado* foi o primeiro rompimento definitivo com a figura. Nessa época eu gostava muito do trabalho de Max Bill. Ele me estimulou muito e desse estímulo nasceu o *Cubo Vazado*. Parto do cubo como elemento tridimensional e parto do quadrado como elemento plano. O cubo foi o elemento original que me impulsionou a ir para frente. Quando fiz o *Cubo Vazado* também queria abrir as janelas e não fechar o mundo (RIBEIRO; SILVA, 2002, p. 19).

Com uma atuação constante no circuito artístico de Rio-São Paulo, Weissmann ainda permaneceu em Belo Horizonte até 1956, transferindo-se definitivamente para o Rio em 1957. Ali ele frequentou a casa de Mário Pedrosa, onde conheceu os artistas Milton da Costa, Maria Leontina, Lygia Pape e Lygia Clark. Em 1959, assinou o manifesto Neoconcreto, elaborado por Ferreira Gullar, e participou da *1ª exposição de Arte Neoconcreta*, realizada no MAM/RJ e Belvedere da Sé, em Salvador. Convidado por Max Bill, participou da *Exposição Internacional de Arte Concreta*, realizada no MAM do Rio de Janeiro e no MAM de São Paulo (1959). A mudança para o Rio de Janeiro propiciou maior visibilidade à obra do artista e o integrou ao movimento neoconcreto, mas Weissmann sempre manteve sua postura individual e solitária.

No Rio de Janeiro, Weissmann mantinha dois ateliês, o primeiro em sua casa, onde trabalhava as maquetes para as esculturas, e o segundo na fábrica de carrocerias Ciferal, pertencente ao seu irmão, onde construía as esculturas monumentais com a ajuda dos operários, experimentando materiais e tecnologias industriais.

Frederico Morais, ao desvendar *A Usina Criativa de Franz Weissmann*, aponta seu processo criativo, pautado pela experimentação com diferentes materiais e escalas. “Weissmann não desenha nem faz esboços gráficos para realizar suas esculturas. Faz ensaios sucessivos, considerando o material definitivo a ser empregado e a adequação da peça ao contexto arquitetônico ou urbano quando se trata de obra pública” (MORAIS, 2008, p. 11). Ainda segundo Frederico Morais, “em seu período concreto/neoconcreto, Weissmann atuou no sentido de anular a presença do material, de torná-lo secundário ou acessório. Para ele, então, o verdadeiro material não era o alumínio, o ferro ou a madeira, mas o vazio” (MORAIS, 1978, p. 11).

Selecionamos a escultura de Weissmann, *Sem Título* (Fig. 1), pertencente ao MAP,<sup>6</sup> para mostrar a pesquisa no campo da arte neoconcreta que o artista ainda estava fazendo nos anos de 1970. Essa escultura, realizada pela justaposição de quatro losangos de alumínio, é um verdadeiro “desenho no espaço” e representa o ponto culminante de sua pesquisa com o “vazio ativo”.



Franz Weissmann - *Sem Título*, alumínio, 126x190x57 cm, 1973, Museu de Arte da Pampulha.

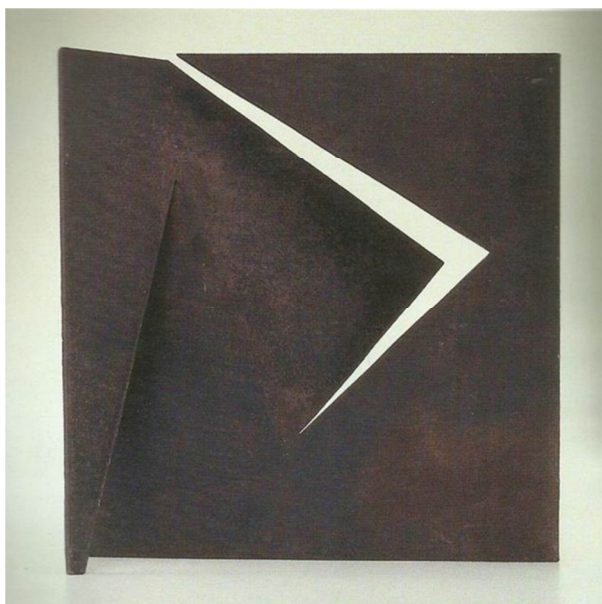
### **AMILCAR DE CASTRO (1920-2002)**

Amilcar de Castro foi aluno de Guignard e Franz Weissmann na Escola Guignard (1944-1950). Desde o início, interessou-se pelo desenho e pela escultura. Seu depoimento revela seu aprendizado e sua admiração por Guignard: “Guignard foi um desenhista genial e um excelente pintor. O ensino de Guignard foi o caminho certo. Era a prática, a pintura, o desenho do dia a dia. O desenho de lápis duro, quando errava, deixava o erro registrado no papel” (RIBEIRO; MELO; SILVA, 1999, p. 11).

Amilcar realizou suas primeiras esculturas concretas no início dos anos de 1950, apresentadas na 2ª Bienal de São Paulo (1953) e recebeu o 1º Prêmio de Escultura no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia (1955). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1953, onde foi diagramador das revistas *Manchete* e *Cigarra*. Coordenou o projeto de reforma gráfica do *Jornal do Brasil* (1957), trabalhando junto com Wilson Figueiredo, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim.<sup>7</sup> Integrou o grupo de artistas neoconcretos, participando de exposições no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Amilcar de Castro era um artista engajado no movimento neoconcreto e assinou o manifesto com convicção. O artista fala de seu processo criativo, enfatizando sempre a importância do desenho na construção da obra de arte:

Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois, se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se eu gosto, aumento o tamanho. O desenho é fundamental, é uma maneira de pensar. E, pensar em arte é desenhar, porque sem desenho não há nada (RIBEIRO; MELO; SILVA, 1999, p. 34).

A escultura *Sem Título* (Fig. 2) pertencente ao acervo do MAP,<sup>8</sup> mostra a pesquisa de Amilcar com o ferro, através do processo de corte e dobra, visando à construção de uma obra firme e imponente que revela a presença do minério de ferro, proveniente do solo de Minas Gerais.



Amilcar de Castro - *Sem Título*, ferro, 1963, Museu de Arte da Pampulha.

O crítico Rodrigo Naves salienta a tensão entre o rigor formal e a resistência da matéria como fundamental na construção das esculturas circulares de Amilcar de Castro. O corte e a dobra, realizados no sentido da tridimensionalidade, partem de um gesto contínuo que também está presente na pintura do artista. Naves explicita: “O que temos nas obras de corte e dobra? O artista parte de um retângulo (ou de um círculo), corta, dobra e chega à tridimensionalidade” (NAVES, 2010, p. 29). Ainda, segundo o crítico a decisão estética de Amilcar deixa aparecer a dimensão natural e pictórica da ferrugem na escultura, salientando que “há uma espécie de sedimentação da ação do tempo sobre o material do Amilcar que é admirável e que o diferencia de todos os outros construtivos” (NAVES, 2010, p. 28).

É interessante notar que Weissmann e Amilcar seguem uma trajetória semelhante: da vivência na Escola Guignard em Belo Horizonte ao trabalho engajado no movimento neoconcreto no Rio de Janeiro. Ambos criaram esculturas monumentais e experimentaram diversos materiais. Mas, para Amilcar, a linha, o desenho e o projeto eram fundamentais, e a cor, ele encontrava no próprio material – no ferro, no granito, na



madeira, no vidro –, materiais que têm a sua cor própria. Por outro lado, Weissmann fazia uma maquete em papel, arame ou ferro, enxergava uma cor específica em cada projeto escultórico e usava a tinta industrial aplicada ao aço para finalizar a construção das suas esculturas monumentais. Ambos foram artistas e professores exemplares, participaram do circuito artístico brasileiro e tiveram papel importante na consolidação da arte construtiva no Brasil.

### **MARY VIEIRA (1927-2001)**

Outra artista que teve uma importância fundamental nesse contexto construtivo foi Mary Vieira, que também estudou na Escola Guignard, participou de salões e bienais no Brasil (MATTAR, 2005) e do movimento concreto na Europa. Mary Vieira veio do Sul de Minas para Belo Horizonte, estudou com Guignard, pertenceu à primeira geração de artistas dessa Escola, onde teve a oportunidade de trocar experiências profissionais com seus colegas e de conhecer os intelectuais que frequentavam a Escola. Tinha uma grande admiração por Guignard, considerando-o um mestre revolucionário que sempre estimulava o potencial criativo de cada aluno. Nos anos de 1940, Mary já fazia experimentos com desenhos abstratos e esculturas concretas em movimento, antes mesmo de conhecer Max Bill e as propostas concretistas. Seus primeiros *Polivolumes*, que são esculturas dinâmicas em alumínio anodizado, constituídas por formas em semicírculos rotativas, foram realizados no seu ateliê em Sabará, com o apoio da Companhia Siderúrgica Belgo Mineira (1945-1947). Sua primeira escultura monumental – *Formas Esperálicas Eletroativas de Perfuração Virtual*, de 6 metros de altura, movida por um motor elétrico –, foi apresentada em Araxá, em 1948, na Exposição Nacional das Classes Produtoras Brasileiras. Esta é considerada pela crítica internacional como a primeira obra cinética de dimensões monumentais e mostra também o pioneirismo de Mary Vieira frente ao movimento de arte concreta instaurado em São Paulo na década de 1950 (LOPES, 2009). Mas foi em São Paulo que Mary Vieira conheceu a obra de Max Bill, com quem teve grande afinidade artística, e, por seu intermédio, decidiu viver na Europa. Frequentou a Escola Superior da Forma em Ulm, na Alemanha, onde foi aluna de Max Bill e de Joseph Albers e conheceu Geraldo de Barros, Almir Mavignier e Alexandre Wollner, artistas e designers brasileiros que estudaram nessa Escola (SCOVINO, 2008).

Mary Vieira participou da última exposição do Grupo Allianz<sup>9</sup> e instalou várias esculturas nos espaços públicos da Europa. Sua atuação se deu no circuito artístico europeu e sua obra só foi devidamente reconhecida pela crítica brasileira depois de legitimada pela

crítica europeia. Mary recebeu vários prêmios, entre eles o prêmio de Aquisição do MAM/RJ, na II Bienal de São Paulo, em 1953.

A artista foi convidada para construir esculturas em diversos espaços públicos brasileiros: *Polivolume Ponto de Encontro* no Palácio do Itamaraty, em Brasília (1970), *Polivolume Conexão Livre*, na Praça Eisenhower, em São Paulo (1975), e *Monovolume Liberdade em equilíbrio*, na Praça Rio Branco, em Belo Horizonte (1982). Mary Vieira sempre teve a preocupação de compartilhar sua arte com o público, por isso preferia fazer esculturas monumentais em espaços urbanos, abertas à participação visual e tátil do espectador/participante, como aponta a artista no depoimento ao crítico Hugo Auler.

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 coformação da obra de arte. 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 linguística.<sup>10</sup>

Podemos situar suas obras em duas escalas: na escala coletiva da cidade, dentro de cada contexto urbano específico e na escala individual do corpo, aberta à participação das pessoas que entram em contato com a obra (SANTOS, 2015).

A partir de 1966, durante mais de 30 anos, Mary Vieira foi professora da disciplina Estruturação Espacial na Escola de Artes Aplicadas, na Basileia, compartilhando com seus alunos os conhecimentos escultóricos e buscando despertar o potencial criativo de cada um. É importante destacar sua participação como designer na produção de diversos cartazes de exposições, como o cartaz *Brasilien Baut* (Fig. 3) para a exposição de arquitetura moderna brasileira realizada no Kunstgewerbemuseum, em Zurique (1954).

Esse cartaz, pertencente ao MAP,<sup>11</sup> mostra a sensibilidade e o conhecimento de Mary Vieira na criação de um desenho gráfico primoroso, realizado com linhas retas e formas geométricas em preto e branco colocadas sobre fundo verde e azul. Remete às cores da bandeira brasileira e revela o momento de construção da arquitetura moderna no Brasil.

A artista atuou também no *Brasilien baut Brasilia*, onde integrou seus conhecimentos de *design*, arquitetura e urbanismo, elaborando o cartaz, o catálogo e a expografia do pavilhão brasileiro para a exposição sobre a arquitetura moderna brasileira, realizada em Berlim, em 1957.<sup>12</sup> Dois anos depois, Mary publicou um livro de artista, apresentando seu trabalho de produção dessa exposição com desenhos, croquis, fotografias, depoimentos, recortes de jornais e fotogramas de um documentário sobre a mostra. Segundo a historiadora Heloisa Espada, o livro *Brasilien baut Brasilia*, dedicado a Juscelino

Kubitschek, revela ordem, beleza e harmonia, condizentes com a visão de progresso e utopia de construção de uma nova capital no Brasil (ESPADA, 2010).



*Brasilien Baut*, offset, 127,5x90,5 cm, 1954, Museu de Arte da Pampulha.

Essa visão otimista que a artista compartilha com o projeto construtivo brasileiro direciona-se também para uma busca espiritual de integração cósmica que está presente em sua vida e obra (MATTAR, 2005, p. 45).

No texto “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro” (PEDROSA, 1975), Mário Pedrosa aproxima as pesquisas de Lygia Clark, Mary Vieira, Franz Weissmann e Amilcar de Castro, chamando a atenção para o questionamento do objeto artístico tradicional (a dissolução da moldura na pintura e da base na escultura) presente nas propostas desses artistas.

### **MARIA HELENA ANDRÉS (1944)**

Maria Helena Andrés também pertenceu à primeira geração de alunos da Escola Guignard, e sempre buscou o espiritual na arte desde o início de sua atividade artística, nos anos de 1940. Tem uma grande admiração por Guignard, que foi seu professor de desenho e pintura; escreveu vários artigos sobre o mestre em seus livros e blogs. Maria Helena acentua que “a espontaneidade, a alegria, o entusiasmo pela vida, o prazer de

descobrir cores novas nos céus e nas montanhas, nos reflexos das águas, no corte das árvores, nas manchas de muros” (ANDRÉS, 2015b, p. 124-126) são inerentes à personalidade de Guignard. Ela mostra, ainda, como Guignard estendia esse entusiasmo a seus alunos, respeitando as escolhas de cada um.

Ela nos fala com muita convicção de um grupo de ex-alunos de Guignard que era formado por desenhistas e pintores, os quais participavam de exposições, salões, bienais e se reuniam no ateliê de Marília Giannetti Torres para trocar conhecimentos e experiências profissionais. Todos eles passaram pelo processo da figuração à abstração geométrica e aderiram à arte construtiva. Dialogavam com seus pares de São Paulo e Rio de Janeiro e buscavam soluções próprias para realizar seus trabalhos. Maria Helena aponta a especificidade do grupo mineiro: “O grupo de pintores de Minas, isolado nas montanhas, esteve fora dos manifestos, mas se empenhou com entusiasmo, procurando uma linguagem própria” (ANDRÉS, 2015a, p. 131).

A artista ressalta, ainda, a importância dos ensinamentos de Guignard para a configuração das pinturas construtivas dos artistas de Minas, que herdaram o lirismo presente na pintura do mestre e buscaram a simplificação da forma por meio do exercício do desenho de linha contínua:

Fazíamos uma pintura geométrica com mais sensibilidade e espontaneidade. Recebemos a influência do desenho de Guignard através da linha contínua. Para mim a espontaneidade ligada à linha contínua foi um dos ensinamentos fundamentais de Guignard. Esse exercício foi importante para eu entrar com mais facilidade no concretismo que buscava o retorno às origens e à essência da forma.<sup>13</sup>

Os pintores mineiros faziam uma pintura construtiva, abstrata geométrica, e dialogavam com as pinturas de Maria Leontina, Milton Dacosta e Ione Saldanha, entre outros. Todos eles buscavam uma simplificação da forma, um equilíbrio entre a linha e a cor e uma geometria sensível em suas obras. No contexto latino-americano, as pinturas desses artistas se aproximam das obras de Tomás Maldonato e Alfredo Hlito, artistas argentinos que conviveram com os brasileiros e que participaram de bienais e exposições no Brasil (GARCIA, 2011).

A Bienal de São Paulo abriu possibilidades infinitas de contato dos artistas brasileiros com a arte e os artistas construtivos internacionais, possibilitando a troca de experiências profissionais. Maria Helena relata que as visitas às bienais eram também uma oportunidade de acompanhar as palestras proferidas pelos críticos e intelectuais sobre o construtivismo, o concretismo, o neoconcretismo e as últimas tendências da arte moderna. Eram, além disso, a possibilidade de conviver com os artistas e críticos, como

Maria Leontina, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Thomas Ianelli, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Tomás Maldonado, entre outros, que se reuniam no Café da Bienal.

Maria Helena revela, ainda, que sua aproximação com a arte construtiva se deu a partir de suas visitas às bienais e de sua admiração pelos pintores que buscavam “a essência da pintura e a essência da vida”, como Kandinsky, Klee, Malevich e Mondrian.

Eu tive mais afinidade com os artistas europeus que estavam fazendo esse tipo de arte não figurativa. Minha pintura recebeu influência dos pintores que faziam uma arte abstrata geométrica e que buscavam a essência. Eu sentia uma afinidade com o pensamento da época. Naquela ocasião eu lia Kandinsky, os filósofos cristãos e depois fui descobrindo a filosofia oriental que ligava arte à espiritualidade.<sup>14</sup>

A pintura *Cidade Iluminada* (Fig. 4), pertencente ao acervo do MAP,<sup>15</sup> nos mostra como a artista dominava a técnica de óleo sobre tela para construir uma cidade geométrica e musical, de acordo com as propostas da arte construtiva. A referência à cidade, que está presente na pintura de outros artistas construtivos, fazia parte do imaginário moderno e tornou-se um pretexto para o estudo da composição e do equilíbrio entre as linhas, formas e cores dentro do espaço do quadro.

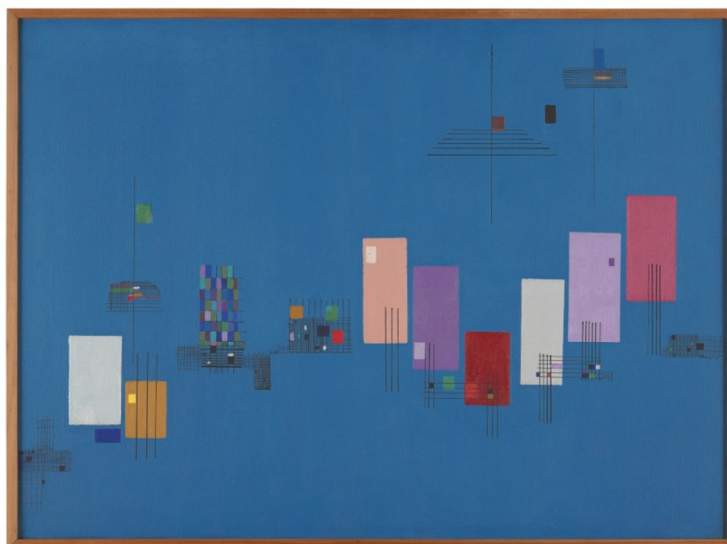


Foto: Danielle Luce / Adriano Bueno

Coordenador: ILAB: Alexandre Leão

*Cidade Iluminada*, 53,7x73 cm, óleo s/tela, década de 1950, Museu de Arte da Pampulha.

Em 1953, o crítico de arte de Belo Horizonte Jacques do Prado Brandão já apontava a presença da sensibilidade artística em Maria Helena Andrés (BRANDÃO, 1953). Já Antônio Bento, referindo-se à exposição da artista realizada no Instituto Brasil Estados

Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro (1953), salienta a maestria dos desenhos da artista, que precederam a elaboração de suas pinturas construtivas, apontando a possibilidade de transformá-los em esculturas (BENTO, 1953).

Fernando Cocchiarale, na apresentação do livro *Maria Helena Andrés*, situa a importância da artista no contexto da arte construtiva brasileira, salientando que Maria Helena é uma das “pioneiras do construtivismo em Minas Gerais, e integrou, na década de 1950, com Mário Silésio, Marília Giannetti Torres e Mary Vieira, o núcleo de artistas mineiros adeptos dessa nova tendência no país” (COCCHIARALE, 2004, p. 7).

### **MÁRIO SILÉSIO (1913-1990)**

Mário Silésio também estudou na Escola Guignard (1943-1949), sendo muito premiado nos salões de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. O artista fez sua primeira exposição individual em Belo Horizonte, na Galeria Leitura Thomas Jefferson (1953), e em seguida, no Instituto Brasil Estados Unidos (1953), no Rio de Janeiro, com a apresentação do crítico Jacques do Prado Brandão. Sobre a exposição de Mário Silésio no IBEU/RJ o crítico Jayme Maurício, apontava a qualidade de sua pintura e a tendência ao abstracionismo que aparece nos artistas de sua geração (MAURICIO, 1953).

Mário Silésio participou de várias exposições coletivas dos alunos de Guignard no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), no Rio de Janeiro (1945), e em Belo Horizonte (1953). Foi nessa última exposição que o artista conheceu André Lhote, quando visitava Belo Horizonte na época, e indicou o seu nome à Aliança Francesa para uma bolsa na França. Em 1953, o artista viajou para Paris e lá permaneceu por dois anos estudando no ateliê de Lhote. Quando retornou fez uma exposição individual na Associação de Cultura Franco-Brasileira e proferiu “uma conferência sobre seus estudos e impressões de Paris” (*Correio da Manhã*, 22 jun. 1955, p. 10, *apud* Barbosa (2016)). Naquele momento, Silésio fazia desenhos e pinturas em diálogo com o cubismo sintético, ainda ligado à figuração, mas aos poucos foi abstraindo as formas da natureza, até chegar à pintura abstrato-geométrica. O artista fez inúmeros estudos para painéis e realizou vários deles, que se encontram em edifícios públicos e clubes de Belo Horizonte.

A obra *Composição Abstrata* (Fig. 5), pertencente ao MAP,<sup>16</sup> apresenta uma trama construída por meio de linhas horizontais, verticais e oblíquas, formando uma estrutura que avança para fora do fundo chapado azul-marinho, onde estão inseridas as cores vermelhas, amarelas, cinzas, laranjas, verdes e marrons. Essas cores iluminam a construção “quase arquitetônica” da pintura, aproximando a pintura da arquitetura.



Foto: Danielle Luce / Adriano Bueno

Coordenador IAB: Alexandre Leão

*Composição Abstrata*, óleo resinoso s/tela, 61x81, cm, 1959, Museu de Arte da Pampulha.

O arquiteto e crítico Sylvio de Vasconcellos já apontava, em 1958, o diálogo entre a pintura e a arquitetura nos trabalhos de Mário Silésio: “De fato seu construtivismo é quase arquitetônico, dado à orgânica estrutura em que se assenta” (VASCONCELLOS, 1958b, página).

Em entrevista concedida à sua colega Sara Ávila, o artista situa sua obra no contexto da época:

Eu estava numa passagem, não era bem o concretismo. Estava numa mistura, numa interação entre a pintura figurativa e a pintura geométrica que fui buscando depois. Mas a minha pintura, como disse Aníbal Machado, era um neocubismo, porque ela saía das normas cubistas numa direção do abstracionismo geométrico, por isso a denominei abstrato-geométrica. (Folheto 13, 1982, p. 17, *apud* BARBOSA (2016a, p. 86).

O crítico Márcio Sampaio mostra, num primoroso texto sobre Mário Silésio, a mudança orgânica que ocorreu em sua pintura na passagem da figuração à abstração geométrica, impulsionada por uma criação “livre dos liames da realidade objetiva” para conquistar “aquela autonomia onde as formas criadas adquirem a força de uma nova e poderosa realidade” (SAMPAIO, 1977, [s.p]). Márcio Sampaio considera a existência de uma “vocação construtiva” na arte em Minas Gerais, pautada pela disciplina e liberdade, que

“foram às coordenadas eleitas por Guignard, na sua famosa metodologia de ensino de arte” e que constituíram a base para a construção de um novo olhar sobre a arte mineira. Esse novo olhar, que se inicia com Guignard, consolida-se com a contribuição dos artistas construtivos que passaram pela Escola de Guignard.<sup>17</sup>

### **MARÍLIA GIANNETTI TORRES (1925-2010)**

Outra artista que merece maior visibilidade na historiografia da arte brasileira é Marília Giannetti Torres, que frequentou a Escola Guignard entre 1945 e 1949, e como os outros alunos, tinha uma grande admiração pelo mestre. Ela nos revela como Guignard ensinava os alunos a enxergar através da observação da natureza e também pelo conhecimento dos grandes mestres da pintura.<sup>18</sup>

Naquela época, Marília Giannetti participou, junto com Nelly Frade, da realização do painel de Di Cavalcanti para o Fórum de Belo Horizonte (1951) e de várias exposições coletivas, salões e bienais. Em Belo Horizonte, recebia seus colegas em seu ateliê para discutir sobre arte moderna. Em 1958, mudou-se para o Rio de Janeiro e frequentou o Museu de Arte Moderna, onde fez o curso de gravura com Friedlander (1959). Nos anos de 1950, desenvolveu um trabalho abstrato geométrico, acompanhando as tendências construtivas da época. A artista nos diz como começou a fazer uma pintura construtiva e como foi seu contato com os artistas no Rio de Janeiro.

Eu comecei a fazer a pintura abstrata em 1952, a pintura construtiva, o abstrato ainda lírico, ainda feito em tela. Depois, quando eu me mudei para o Rio em 1958, entrei em contato com vários artistas, quando frequentei o curso de gravura no MAM. Eu nunca tinha feito gravura em metal e Friedlander veio dar um curso no museu. A gravura me deu muita disciplina, é uma técnica que exige muita paciência da gente, exatamente o que me faltava. (...) E depois eu entrei em contato com Lygia Clark que era minha amiga de Belo Horizonte e foi exatamente um período em que o concretismo estava muito em moda e eram ideias que se debatiam. Não é que eu tenha participado diretamente desse grupo, mas eu frequentava as reuniões, debatia os assuntos, mostrava os trabalhos, e foi uma fase também de muita disciplina, porque a arte concreta é uma arte que exige da gente uma possibilidade de abrir o campo visual.<sup>19</sup>

Em 1958, Sylvio de Vasconcellos aponta a passagem do figurativo ao abstrato e a tensão entre a emoção e a tranquilidade nas pinturas de Marília Giannetti Torres (VASCONCELLOS, 1958a). Naquele momento, as pinturas construtivas de Marília Giannetti dialogavam com as de Maria Helena Andrés e Mário Silésio, a exemplo da obra *Composição n. 2* (Fig. 6), pertencente ao Museu de Arte da Pampulha.<sup>20</sup> Nessa obra, a artista utiliza linhas diagonais que formam uma trama sobre um fundo chapado verde e



usa formas geométricas retangulares e sólidas nas tonalidades laranja, marrom, azul, preto e branco, colocadas em primeiro plano, no centro da composição. Esse trabalho recebeu o 1º Prêmio do XII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1957.



*Composição n.2*, óleo s/tela, 72,5x52,5 cm, 1957, Museu de Arte da Pampulha.

Já a pintura *Sem Título* (Fig. 7),<sup>21</sup> selecionada para o projeto do LACICOR, revela uma fase posterior de Marília Giannetti, em que a artista trabalhou, ainda em óleos sobre tela, com amplas composições geométricas em formas losangulares, usando campos de cor em tons marrons, ocre e cremes. Essa composição revela uma tensão entre o espaço interior e exterior do quadro, aproximando-se visualmente das pinturas de Lygia Clark, na série *Superfícies Moduladas*, realizada no final dos anos de 1950.

Mas, enquanto as experiências de Marília Giannetti, dentro da matriz construtiva, terminam nessa série *Sem Título*, as de Lygia Clark se desdobram em direção à construção de obras tridimensionais que se concretizam nas séries *Espaços Modulados*, *Contra Relevos*, *Casulos*, *Bichos* e *Obras Moles*.<sup>22</sup>



Foto: Danielle Luce / Adriano Bueno

Coordenador: ILAB: Alexandre Leão

*Sem Título*, óleo resinoso s/tela, 72,5x59,8 cm, 1960, Museu de Arte da Pampulha.

## CONCLUSÃO

Verificamos que os artistas construtivos, atuantes em Minas Gerais nos anos de 1940-1950, foram os escultores Franz Weissmann, Amilcar de Castro e Mary Vieira. Eles experimentaram várias técnicas e materiais; buscaram alternativas em outros lugares, mas sempre voltavam à Minas e dialogavam com seus pares. Foram também os pintores Maria Helena Andrés, Mário Silésio e Marília Giannetti Torres que faziam uma pintura abstrata-geométrica, pautada pelo equilíbrio entre linhas e cores, usando uma paleta colorida e a técnica de óleo sobre tela. Suas obras se inserem na tradição construtiva e se enquadram na perspectiva de uma “geometria sensível” (PONTUAL, 1978a), revelando a diversidade de vertentes no panorama da arte construtiva no Brasil.

A arte construtiva brasileira tem sido valorizada pela crítica e historiografia da arte internacional, desde o momento em que foram realizadas exposições de importantes artistas brasileiros, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, na Europa e nos EUA.<sup>23</sup> A inserção de artistas construtivos brasileiros da Coleção Adolpho Leirner no Museu de Belas Artes de Houston e na Coleção Cisneros, que está sediada no MoMa,<sup>24</sup> também contribuíram para discutir, conservar e dar visibilidade à arte construtiva brasileira.

Porém, consideramos a importância de tornar visível, na historiografia da arte, a produção construtiva brasileira que ocorreu nas margens, fora do eixo Rio-São Paulo, buscando uma dimensão ampliada e diversificada da arte no Brasil. Nessa perspectiva o projeto “*The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*” mostra também as obras dos artistas construtivos de Minas Gerais, pertencentes ao Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Essa abertura possibilita realizar um estudo mais abrangente da materialidade da forma, a partir da análise formal e do material usado pelos artistas, contemplando também outros olhares e outros territórios.<sup>25</sup>

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de arte Moderna, 1977.

ANDRÉS, Maria Helena. Arte construtiva no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Os caminhos da Arte*. 3. ed. rev. aum. Belo Horizonte: C/Arte, 2015a. p. 127-132.

ANDRÉS, Maria Helena. Guignard, o mestre. In: \_\_\_\_\_. *Os caminhos da Arte*. 3. ed. rev. aum. Belo Horizonte: C/Arte, 2015b. p. 124-127.

BARBOSA, João Henrique. *A arte construtiva no Brasil de 1950 a 1960*. Os materiais pictóricos utilizados nas pinturas de artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Projeto de dissertação de mestrado, EBA/UFMG, 2016a.

BARBOSA, João Henrique. *Mário Silésio*. Da escola para a vida, 2016b. (Texto inédito).

BENTO, Antônio. As Artes. *Diário Carioca*, 7 set. 1953.

BRANDÃO, Jacques do Prado. Maria Helena Andrés. Suplemento do *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 20 set. 1953.

BRETT, Guy. *Brasil experimental, arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE-INAP, 1985.

BULHÕES, Maria Amélia *et al.* (Org.). *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica*. Belo Horizonte: LACICOR/ABCA, 2018. Disponível em: <[www.abca.art.br](http://www.abca.art.br)> (e-book).

COCCHIARALE, Fernando. Apresentação. In: LOPES, Almerinda da Silva. *Maria Helena Andrés – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004. p. 7.

DUARTE, Paulo Sergio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. (Coleção Adolpho Leirner). p. 183-222.

ESPADA, Heloisa. Brasil constrói Brasília, por Mary Vieira, 1959. In: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Museu Imperial, Petrópolis, RJ, 19 a 23 de outubro de 2010.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FRONER, Yacy-Ara. *Diálogo: linhas em movimento; cor-matéria; forma-espço e rastros do universo construtivo (latino) americano*, 2017. (Texto inédito).

GARCIA, Maria Amália. *El arte abstracto*. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GIOVANI, Giulia Villela. *A análise de técnicas e materiais aplicadas à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. 2014. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

LE BLANC, Aleca. *A democratic education for the Masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna*. New York: Dickinson Roundell Inc., 2012.

LESSA, Washington. Amilcar de Castro e a reforma do *Jornal do Brasil*. In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: ADz Editora, 2010. p. 234-273.

LOPES, Almerinda S. Criar é romper limites e parâmetros. In: 18º ENCONTRO da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais (ANPAP), Salvador, Bahia, p. 1398-1412, 21-26 set. 2009.

LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

MATTAR, Denise. *O olhar modernista de JK*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2004.

MATTAR, Denise. Mary Vieira. *O tempo do movimento*. Catálogo da exposição realizada em: São Paulo (29 de janeiro a 27 de março de 2005) e Rio de Janeiro (26 de abril a 3 de julho de 2005), p. 23.

MAURICIO, Jayme. Exposição de Mário Silésio. *Correio da Manhã*, 26 jul. 1953. Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. A usina criativa de Franz Weissmann. In: PAIXÃO, Fernando (Org.). *Franz Weissmann*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 10-21.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. In: PONTUAL, Roberto. *América Latina*. Geometria sensível. Edições *Jornal do Brasil*; MAM/Rio de Janeiro, 08 de junho-22 de julho 1978. p. 13-30.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: 1ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL, Porto Alegre: FBAV, 1997.

- MOTTA, Manuel de Barros (Org.). *Michel Foucault: Estética, Literatura, Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- NAVES, Rodrigo. Algumas faces da obra de Amilcar de Castro. In: \_\_\_\_\_. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010. p. 10-44.
- OLEA, Héctor Olea; RAMIREZ, Mari Carmen. In: Building on a Construct. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum Of Fine Arts, Houston. The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, 2009.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem*. São Paulo: SESI-SP/Cosac Naif, 2016.
- PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: AMARAL, Aracy. *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 163-167.
- PEREZ-BARREIRO, Gabriel. *Radical geometry: an introduction*. Royal Academy of Arts, London, 5 July-28 September 2014.
- PONTUAL, Roberto. Brasil: as possíveis geometrias. In: \_\_\_\_\_. *América Latina. Geometria Sensível*. Edições *Jornal do Brasil*/MAM/Rio de Janeiro, 08 de junho-22 de julho, 1978a. p. 51-78.
- PONTUAL, Roberto. Do mundo, a América Latina entre as geometrias, a sensível. In: \_\_\_\_\_. *América Latina: geometria sensível*. Edições *Jornal do Brasil*/MAM/Rio de Janeiro, 08 de junho-22 de julho, 1978b. p. 51-78.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Estruturas Vitais. "O nexo construtivo na América do Sul". In: *Construções Sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*. Curadoria de Ania Rodriguez e Rodolfo de Athayde, Rio de Janeiro, Arte A Produções, 2018 (Catálogo de exposição).
- RAMÍREZ, Mari Carmen *et al.* *Dimensions of constructive Art in Brazil*. The Adolpho Leirner Collection. Houston, Texas: Museum of Fine Arts, Houston, 2007.
- RIBEIRO, Marília Andrés. A formação da arte contemporânea em Belo Horizonte. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1977. p. 242-316.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. *Revista do Departamento de História*, FAFICH/UFMG, n. 5, p.56-66, 1987.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Marília Andrés; MELO, Janaína Mércia; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Amilcar de Castro – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.
- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Franz Weissmann – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela ou madeira*. 2011. Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

SAMPAIO, Márcio. O roteiro da construção. In: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE PINTURA E DESENHO DE MÁRIO SILÉSIO, realizada na Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte, agosto-setembro de 1977.

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*. São Paulo. 2015. Dissertação de Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCOVINO, Felipe. Brasileiros em Ulm: vanguarda e ruptura. In: NAME, Daniela. *Diálogo concreto*. Design e construtivismo no Brasil. Caixa Cultural, São Paulo, 25 de março a 27 de abril de 2008.

VASCONCELLOS, Sylvio. Marília, a tímida emotiva. *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 1958a. Caderno de Arte.

VASCONCELLOS, Sylvio. Um pintor artesão. *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 1958b. Suplemento Literário.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944-1962*. Pedro Leopoldo, MG: Cesa, 1988.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Mário Schemberg já apontava, no calor da hora dessa exposição, a ausência dos artistas que estavam fora dos movimentos Concreto e Neoconcreto, como: Mira Schendel, Volpi, Arnaldo Ferrari, Rubem Valentim, Abraham Palatnik, Milton Dacosta e Maria Leontina, entre outros (SHEMBERG, 1977, *apud* FERREIRA, 2006, p. 97-100). Acrescento a ausência dos artistas mineiros Maria Helena Andrés, Mário Silésio e Marília Giannetti Torres, que estão presentes em importantes museus e coleções de arte construtiva brasileira, a exemplo da Coleção Leirner e Coleção Fadel, entre outras.

<sup>2</sup> O conceito de “heterotopia” é usado por Foucault no texto “Outros espaços”, em contraposição à utopia, referindo-se aos “lugares efetivos, lugares reais, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contrapositionamentos reais, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles estejam efetivamente localizáveis” (MOTTA, 2009, p. 415).

<sup>3</sup> É interessante observar que o ensino moderno de Guignard na Escola de Belo Horizonte, pautado pela liberdade de criação artística, aproxima-se do ensino de Ivan Serpa no MAM/RJ (LE BLANC, 2012). Ambos tiveram o apoio de atores que circulavam no meio político e empresarial e estão inseridos na construção de um projeto desenvolvimentista e democrático para o Brasil

<sup>4</sup> Entre os professores da Escola Guignard, apontamos os ex-alunos Amilcar de Castro, Maria Helena Andrés, Marília Giannetti Torres, Sara Ávila, Solange Botelho e Lizette Meimberg.

<sup>5</sup> Além desses artistas apontados havia outros ex-alunos de Guignard que também fizeram trabalhos na vertente construtiva, como Nelly Frade, Heitor Coutinho e Gavino Mudado.

- 
- <sup>6</sup> A escultura de Franz Weissmann, *Sem Título*, alumínio (126cmx190cmx57 cm), 1973, foi incorporada ao acervo do MAP como Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, no V Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1973.
- <sup>7</sup> Amilcar de Castro teve papel importante na reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, integrando o conhecimento de arte e design, bem como agregando questões gráficas ao discurso jornalístico da época (LESSA, 2010).
- <sup>8</sup> A escultura de Amilcar de Castro, *Sem Título*, ferro (50x49x26 cm), 1963, foi adquirida pelo MAP como Prêmio de Aquisição do Clube de Diretores Lojistas de Belo Horizonte, no XVIII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1963.
- <sup>9</sup> O *Grupo Allianz*, fundado em Zurique, Suíça, em 1951, era formado por Max Bill, Richard Lhose, Leo Leupi, Walter Bodmaer, Camille Graesser, artistas que fundamentavam suas produções em cálculos matemáticos e na não objetividade da geometria.
- <sup>10</sup> Depoimento de Mary Vieira ao crítico Hugo Auler, *apud* Lopes (2009, p. 1410, grifos do original).
- <sup>11</sup> O cartaz *Brasilien baut*, *offset* (127,5x90,5 cm), 1954, foi comprado na Galerie *Un Deux Trois*, em Genebra, pela AMAP, por intermédio de Malou von Muralt. Foi doado ao MAP pela AMAP e deu entrada no Museu no dia 22 de novembro de 2007.
- <sup>12</sup> *Interbau* foi a exposição internacional de arquitetura inaugurada em Berlim, em 1957, que exibiu pela primeira vez para o público europeu o plano-piloto e projetos arquitetônicos da nova capital brasileira. A exposição, sob os cuidados do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que provavelmente selecionou seu conteúdo, foi realizada com o patrocínio do Itamaraty, da República Federal Alemã e da Prefeitura de Berlim.
- <sup>13</sup> Entrevista da artista à Marília Andrés Ribeiro, realizada no Retiro das Pedras, Brumadinho, 14 de agosto de 2016.
- <sup>14</sup> Entrevista da artista à Marília Andrés Ribeiro, realizada no Retiro das Pedras, Brumadinho, 14 de agosto de 2016.
- <sup>15</sup> *Cidade Iluminada*, óleo s/tela (53,7x73 cm), década de 1950, doação da artista em 1959.
- <sup>16</sup> *Composição Abstrata*, óleo resinoso s/tela (61x81cm), 1959, foi doada pelo artista ao MAP em 1959.
- <sup>17</sup> Márcio Sampaio aponta os artistas Mary Vieira, Mário Silésio, Maria Helena Andrés, Franz Weissmann, Amilcar de Castro e Heitor Coutinho como aqueles que trabalharam dentro da tendência construtiva em Minas Gerais.
- <sup>18</sup> Entrevista de Marília Giannetti à Marília Andrés Ribeiro, realizada em Belo Horizonte, em 1977.
- <sup>19</sup> Entrevista de Marília Giannetti à Marília Andrés Ribeiro, realizada em Belo Horizonte, em 1977.
- <sup>20</sup> *Construção (Composição n. 2)*, óleo s/tela (72,5x52,5 cm), 1957, recebeu o 1º Prêmio do XII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de BH, em 1957.
- <sup>21</sup> A pintura *Sem Título*, óleo resinoso s/tela (72,5x59,8 cm), 1960, pertencente ao acervo do MAP, foi comprada na Leo Bahia Arte Contemporânea, pela AMAP, através do Projeto Aquisição, patrocinado pela Líder Taxi Aéreo, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em 2004.
- <sup>22</sup> Giulia Giovani (2014) faz uma discussão interessante sobre a produção artística de Lygia Clark na década de 1950, na perspectiva da história da arte técnica, focalizando as obras realizadas pela artista com tinta automotiva.
- <sup>23</sup> Para a divulgação dos artistas brasileiros no exterior foi importante o trabalho do crítico Guy Brett e da *Galeria Signals*, em Londres, onde foram realizadas, entre 1964-1968, exposições dos artistas latino-americanos Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Mira Schendel e Jesus Soto (BRETT, 2005; PÉREZ-BARREIRO, 2014, p. 56-67).
- <sup>24</sup> Recentemente, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) anunciou que recebeu uma doação importante pela Colección Patricia Phelps de Cisneros, que acrescentará mais de 100 obras de arte moderna por renomados artistas da América Latina à coleção do Museu já composta por 40 obras. O MoMa também irá estabelecer o Instituto de Pesquisa Patricia Phelps de Cisneros para o Estudo da Arte da América Latina (Instituto Cisneros), dedicado a uma abordagem ampla do estudo e da interpretação da arte moderna e contemporânea da América Latina.
- <sup>25</sup> Este texto foi apresentado no *Seminário Arte Concreta e Vertentes Construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica*, realizado na UFMG, Belo Horizonte, 26-30 junho 2018, publicado na sua versão original em: BULHÕES *et al.* (2018).