

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marconi Drummond Lage

**COISÁRIO CASSINO»MUSEU :
NO ENTRE-ESPAÇO DE UM CASSINO
EXTINTO E UM MUSEU EM PROCESSO**

Belo Horizonte
2024

Marconi Drummond Lage

**COISÁRIO CASSINO»MUSEU :
NO ENTRE-ESPAÇO DE UM CASSINO
EXTINTO E UM MUSEU EM PROCESSO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Denis Albert

René Philippe Huchet

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

069.0981 Drummond, Marconi, 1964-
D795c Coisário cassino»museu [recurso eletrônico] : no entre-espaço de
um 2024 cassino extinto e um museu em processo / Marconi Drummond Lage. –
2024.
1 recurso online.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, MG) – Teses. 2.
Museus de arte – Teses. 3. Curadoria (Artes) – Teses. 4. Museologia –
Teses. 5. Arquivos de arte – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XXI – Teses.
7. Repositórios institucionais – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **MARCONI DRUMMOND LAGE** - Número de Registro **2020680950**.

Título: **“COISÁRIO CASSINO»MUSEU: no entre-espaço de um cassino extinto e um museu em processo”**

Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias – Titular – FAU/USP

Profa. Dra. Marize Malta Teixeira – Titular – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos – Titular – Universidade federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet, Professor do Magistério Superior**, em 26/06/2024, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria ivone dos Santos, Usuária Externa**, em 30/06/2024, às 19:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marize Malta Teixeira, Usuária Externa**, em 01/07/2024, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2024, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Agnaldo Aricê Caldas Farias, Usuário Externo**, em 09/07/2024, às



10:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 10/07/2024, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3325161** e o código CRC **D1D621FC**.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Stéphane Huchet, pela escuta atenta e inestimável orientação.

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio para a realização desta pesquisa.

A todos os professores e funcionários integrantes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Às instituições, artistas e colecionadores que fomentaram esta pesquisa e gentilmente contribuíram para a formulação do coisário.

Ao meu irmão, Marcelo, pela partilha de coisas, desde “tempos imemoriais”.

Aos meus pais, Nitinha e Geraldo (*in memoriam*).

À minha família – Cecília, Júlia e Helena –, pelo estímulo, apoio incondicional e permanente estrutura afetuosa.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX).



Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso, ela nos espia do aparador.
(ANDRADE, C. D. de, 1983, p. 403)



Toda ordem é precisamente uma situação oscilante
à beira do precipício.
(BENJAMIN, 1987, p. 228)



o entrevisto do visto
o ímã do imaginado
(ÁVILA, 2008, p. 421)

A memória é uma ilha de edição.
(SALOMÃO, 2014, p. 235)



FIGURA 2 – Fotografia. Prédio do Cassino da Pampulha em construção (detalhe), agosto de 1943, autoria não identificada. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto.

RESUMO

Por meio de diferentes poéticas visuais, esta pesquisa situa-se na inter-relação entre arte, curadoria, história e museologia contemporânea, posicionando-se no entre-espaço de um cassino extinto e um museu, ancorada nos marcos históricos que forjaram a transformação da edificação modernista – originalmente um cassino – em instituição museológica – o Museu de Arte da Pampulha. Parte da investigação dedica-se ao levantamento de acervo histórico, documental, iconográfico, videográfico e artístico para constituição de um repositório, aqui intitulado **coisário-cassino-museu**. Na interpolação entre o passado e o presente e no rastreamento de **coisas** acumuladas, guardadas, esquecidas, extraviadas e recuperadas, a investigação acopla-se às micro-histórias em confronto com a historiografia oficial. Para consolidação desse engenho, a pesquisa adota um sistema de criação de coleções digitais, guarnecido de recursos customizáveis. De forma autônoma, esse arquivo/inventário, flexível, transmuta-se em “dispositivo expositivo”, promovendo deambulações e conexões entre as **coisas** coletadas e suas **coisidades**. O trabalho resulta na formulação de dois sistemas de escrita congruentes, que correm em paralelo e que são complementares: o repositório **coisário-cassino-museu** e o volume da tese. Além da construção do **coisário**, o estudo prospecta projetos curatoriais realizados no Museu de Arte da Pampulha ao longo do meu percurso profissional, entre 2006 e 2010. Compreendida como uma experimentação artística, a tese, agenciada pelo artista-curador-colecionador, pensa a potência das imagens previamente coletadas – rarefeitas e efêmeras – para perturbar a história intersticial de um cassino extinto que se desdobra em museu sobrevivente, em permanente processo de (re)(des)construção.

Palavras-chave: artes visuais; curadoria; colecionismo; museologia; museografia; arquivo; Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

Through different visual poetics, this research is situated at the interrelation between art, curatorship, history, and contemporary museology, positioning itself at the interspace between an extinct casino and a museum, and anchored to the historical landmarks that forged the transformation of the modernist building – originally a casino – into a museological institution – the Museu de Arte da Pampulha [Pampulha Art Museum]. Part of the investigation is dedicated to the survey of historical, documental, iconographic, videographic, and artistic collections for the creation of a repository, here entitled “thingery-casino-museum”. In the interpolation between past and present and in the tracking of “things” accumulated, stored, forgotten, misplaced, and recovered, the investigation is coupled with the micro-histories in confrontation with the official historiography. To consolidate this ingenuity, the research adopts a digital collection creation system, equipped with customizable features. Autonomously, this archive/inventory, being flexible, mutates into a “display device”, promoting wanderings and connections among the collected “things” and their “thingnesses”. The work results in the formulation of two congruent writing systems that run parallel and are complementary to one another: the “thingery-casino-museum” repository and the volume containing the thesis. In addition to the construction of the “thingery”, the study prospects curatorial projects held at the Pampulha Art Museum throughout my professional career, between 2006 and 2010. Understood as an artistic experimentation, the thesis, managed by the artist-curator-collector, reflects on the power of previously collected images – rarefied and ephemeral – in order to disturb the interstitial history of an extinct casino that unfolds into a surviving museum, in a continuous process of (re)(de)construction.

Key words: visual arts, curatorship, collecting, museology, museography, archive, Museu de Arte da Pampulha [Pampulha Art Museum].

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diapositivo 35 mm. <i>Niemeyer, Oscar – 1942 – Pampulha – Brazil.</i> <i>Belo Horizonte</i>	6
Figura 2 – Fotografia. Prédio do Cassino da Pampulha em construção, agosto de 1943	7
Figura 3 – Impresso. Menu do <i>Grill-room</i> , Cassino da Pampulha, 1942	21
Figura 4 – Cadeira. Fabricante Laubisch & Hirth, década de 1940, madeira (pau-marfim) e couro	21
Figura 5 – Roleta, 6 unidades, metal, madeira e baquelite, década de 1940	21
Figura 6 – Revista <i>Minas</i> , ano V, abril de 1945	21
Figura 7 – Turand Brothers, fotografia, 1942	21
Figura 8 – Conjunto de fichas do Cassino da Pampulha (valores 5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), baquelite com gravação do monograma do cassino, c. 1940	21
Figura 9 – Vista parcial da exposição <i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i> no MAP, 2007	41
Figura 10 – Vista parcial da fachada frontal do MAP, ativada por <i>Mundus admirabilis</i> exposta na exposição <i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i> , 2007	41
Figura 11 – Exposição <i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i> , MAP, 2007. Projeto expográfico, vistas da montagem e da exposição, peças gráficas (folder-guia e convite/cartaz)	43
Figura 12 – Exposição <i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i> , Museu de Arte da Pampulha, 2007. Parte da série de maquetes apresentadas	45
Figura 13 – Vista parcial da exposição <i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i> , MAP, 2007. <i>Cor cordis</i> (2002), maquete e desenhos preparatórios desenvolvidos para a instalação <i>Artecidadezonaleste</i>	46
Figura 14 – Série de catálogos (capa) editados pelo MAP entre 2007 e 2010	49
Figura 15 – Vista do ateliê/arquivo do artista Paulo Bruscky com a presença do artista, em Recife (PE)	56
Figura 16 – Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1933	56
Figura 17a – Planta baixa do salão nobre. <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> , 2010	58
Figura 17b – Planta baixa do mezanino. <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> , 2010	58
Figura 18 – Paulo Bruscky & Daniel Santiago, <i>Fogueira</i> , 1964-2010	59
Figura 19 – Paulo Bruscky, <i>Arte Paisagem – Saudade</i> , da série <i>Arte classificada</i> , 2009	59
Figura 20 – Paulo Bruscky, <i>Fonte</i> , 2010, instalação sonora	60

Figura 21 – Exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> . Vista parcial da sessão dedicada à coleção de livros de artista	60
Figura 22 – Paulo Bruscky, da série <i>Postes</i> , 1978, 36 fotografias	61
Figura 23 – Vista parcial da exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i>	61
Figura 24 – Exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original: “Banco de ideias”</i> , caderno impresso e carimbos disponibilizados ao público	64
Figura 25 – Exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original: “Banco de ideias”</i>	64
Figura 26 – Catálogo da exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> (detalhe)	64
Figura 27 – Paulo Bruscky, <i>Linha poética</i> , 2010, linha e carimbo sobre papel	65
Figura 28 – Paulo Bruscky, <i>Língua performance</i> , 2010, impressão tipográfica e carimbo sobre papel	65
Figura 29 – Envelope do convite da exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> , 2010	65
Figura 30 – Paulo Bruscky, <i>É proibido colar cartaz</i> , 2010, impressão <i>offset</i> sobre papel jornal	66
Figura 31 – Registro fotográfico do artista afixando o cartaz em Belo Horizonte	66
Figura 32 – Equipe Bruscky & Santiago. Projeto de escultura para a 29ª Bienal de São Paulo, 2010	67
Figura 33 – Paulo Bruscky, exposição <i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i> , MAP, 2010	67
Figura 34 – Paulo Bruscky, <i>Con(c)(s)(?)erto sensorial</i> . Registro fotográfico do concerto realizado em 1972, no auditório da Faculdade de Filosofia, Recife	68
Figura 35 – Paulo Bruscky, convite para <i>Con(c)(s)(?)erto sensorial</i> , realizado em 20 de novembro de 2010, no auditório do MAP, Belo Horizonte	68
Figura 36 – Paulo Bruscky. Caixa de fósforo tocada pelo público presente no <i>Con(c)(s)(?)erto sensorial</i> , realizado em 20 de novembro de 2010 no auditório do MAP	68
Figura 37 – Paulo Bruscky, <i>Fonte</i> , 1982, desenho preparatório extraído do “Banco de ideias”	70
Figura 38 – Paulo Bruscky, registro fotográfico da coleta de som para a obra <i>Fonte</i>	70
Figura 39 – Paulo Bruscky, <i>Fonte</i> , 2010, instalação sonora	70
Figura 40 – Pranchas de ilustração integrantes do <i>Museo cartaceo</i> , século XVII	73
Figura 41 – <i>Wunderkammer</i> , de Ferrante Imperato, 1599	75
Figura 42 – Sala de Leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo, 1927	76

Figura 43 – Gerhard Richter, <i>Atlas</i> , 1962-2013	78
Figura 44 – Marcel Duchamp, <i>Boîte-en-valise (de ou para Marcel Duchamp ou Rose Sélavy)</i> , 1935-41	81
Figura 45 – Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne</i> , painel 39, 1929	83
Figura 46 – Marcel Broodthaers. Fotomontagens integrantes do <i>Musée d'Art Moderne – Département des Aigles – Section Publicité</i>	84
Figura 47 – André Malraux selecionando fotografias para o <i>Museu Imaginário</i> , c. 1947	85
Figura 48 – Gerhard Richter, <i>Atlas</i> , 1962-2013	86
Figura 49 – Mabe Bethônico, <i>O Colecionador</i> [1996-]	87
Figura 50 – <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire.</i> Carta escrita por Marcel Broodthaers, 25/08/1969	97
Figura 51 – Catálogo <i>Museum</i> , vol. I, Dusseldorf, Städtische Kunsthalle Dusseldorf, 1972	99
Figura 52 – Marcel Broodthaers, <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle</i> , Bruxelas, Bélgica, 1968	101
Figura 53 – Marcel Broodthaers, <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures</i> , Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha, 1970	101
Figura 54 – Marcel Broodthaers, <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art</i> , Documenta 5, Kassel, Alemanha, 1972	101
Figura 55 – Marcel Broodthaers, <i>Musée d'Art Moderne – Département des Aigles, Section Publicité</i> , Documenta 5, Kassel, Alemanha, 1972	101
Figura 56 – Herbert Distel, <i>Museum of Drawers</i> (Museu das gavetas), 1970-77	103
Figura 57 – Herbert Distel, <i>Museum of Drawers</i> (Museu das gavetas), 1970-77	103
Figura 58 – Fluxus, <i>Flux Cabinet</i> , 1975-77	105
Figura 59 – George Maciunas. Desenho para <i>Flux Cabinet</i> , c. 1977	105
Figura 60 – Fluxus, <i>Flux Cabinet</i> , 1975-77	105
Figura 61 – Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, <i>Territórios</i> , 1969	108
Figura 62 – Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, <i>Territórios</i> , 1969	111
Figura 63 – Suely Rolnik, <i>Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto</i>	115
Figura 64 – Daniel Spoerri, <i>Musée Sentimental</i> , 1979	117
Figura 65 – Mabe Bethônico, <i>Módulo itinerante do Museu do Sabão</i> , 2004-08	122
Figura 66 – Mabe Bethônico, <i>Módulo itinerante do Museu do Sabão</i> , 2004-08	122

Figura 67 – Mabe Bethônico, <i>Módulo itinerante do Museu do Sabão</i> , 2004-08	122
Figura 68 – Mabe Bethônico, <i>O colecionador</i> . Mapa-diagrama/organograma da coleção	127
Figura 69 – Mabe Bethônico, <i>O colecionador</i> . Detalhe da caixa IV	127
Figura 70 – Mabe Bethônico, <i>O colecionador</i> . Vista parcial da exposição <i>O colecionador III</i> , 2002	127
Figura 71 – Mabe Bethônico, <i>O colecionador</i> . Exposição <i>O colecionador I</i> , 2002	127
Figura 72 – Mabe Bethônico, vista parcial da instalação <i>Maiores e Menores Formatos</i> , 2004	129
Figura 73 – Mabe Bethônico, vista parcial da instalação <i>Coleção de títulos dentro da coleção</i> , 2004	129
Figura 74 – Mabe Bethônico, estudo para <i>Coleção de títulos dentro da coleção</i> , 2004	129
Figura 75 – Sôsos de Pergame, mosaico “l’asàrotos òikos” (quarto não varrido), século II A.C.	132
Figura 76 – Daniel Spoerri, <i>Topographie anécdotée* du Hasard</i> , 1962	134
Figura 77 – Fotografia. Daniel Spoerri em seu quarto por volta de 1961, com a mesa azul ao fundo	134
Figura 78 – Rosângela Rennó. Vistas parciais da obra <i>Bibliotheca</i> , em exposição no MAP, 2002	137
Figura 79 – Christo e Jeanne-Claude, <i>The Museum of Modern Art wrapped / Project for New York</i> , 1968, maquete em escala	141
Figura 80 – Mapa do site coisário cassino»museu	148
Figura 81 – Repositório coisário cassino»museu: abas de navegação baseadas nas três grandes segmentações do site: coisidade, tipologia e procedência	150
Figura 82 – Repositório coisário cassino»museu: tela de busca e apresentação de item de acervo	151
Figura 83 – Repositório coisário cassino»museu: tela de pesquisa	151
Figura 84 – Repositório coisário cassino»museu: aba “meu coisário”	152
Figura 85 – Repositório coisário cassino»museu: tela de apresentação da lista de seleção do usuário	152
Figura 86 – Mapa/constelação do acervo constituinte do coisário cassino»museu	158

LISTA DE LÂMINAS

Lâmina 1 – Registro da exposição <i>Coisário Cassino»Museu</i> no MAP	25
Lâmina 2 – Coisidade <i>dança</i> : Coisas 87a-87l	164
Lâmina 3 – Coisidade <i>trabalho</i> : Coisas 88a-88i	172
Lâmina 4 – Coisidade <i>azulejo</i> : Coisas 89a-89o	176
Lâmina 5 – Coisidade <i>lagoa</i> : Coisas 90a-90m	183
Lâmina 6 – Coisidade <i>barco</i> : Coisas 91a-91o	195
Lâmina 7 – Coisidade <i>jardim</i> : Coisas 92a-92p	201
Lâmina 8 – Coisidade <i>coluna</i> : Coisas 93a-93j	214
Lâmina 9 – Coisidade <i>rampa</i> : Coisas 94a-94i	219
Lâmina 10 – Coisidade <i>espelho</i> : Coisas 95a-95i	223
Lâmina 11 – Coisidade <i>jogo</i> : Coisas 96a-96k	235
Lâmina 12 – Coisidade <i>ruína</i> : Coisas 97a-97j	238

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação de exposições realizadas no Museu de Arte da Pampulha, entre 2006 e 2010	32
Tabela 2 – Cronologia e levantamento de acervo documental da obra-processo <i>Territórios</i> , Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969	112
Tabela 3 – Repositório coisário cassino»museu: levantamento de acervo (público e privado)	154
Tabela 4 – Agrupamento de artistas integrantes do programa apresentado no <i>grill-room</i> do Cassino da Pampulha, entre 1942 e 1946	165
Tabela 5 – Repositório coisário cassino»museu: levantamento de acervo (público e privado) baseado no metadado “procedência”, em ordem alfabética	273

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACC	Artista-curador-colecionador
APCBH	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
APM	Arquivo Público Mineiro
BN	Biblioteca Nacional
CEDOC-MAP	Centro de Documentação – Museu de Arte da Pampulha
HH-BPEMG	Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MIS-BH	Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte

SUMÁRIO

1	CASSINO»MUSEU: EMERGÊNCIA E IMERGÊNCIA	18
2	ARTISTA-CURADOR-COLECIONADOR ET CETERA	29
3	COLECIONADORES, ARQUIVISTAS, ENCICLOPÉDICOS, CATADORES	73
4	COISA, COISIDADE E COISÁRIO	142
5	MODO DE JUNTAR COISAS: COISÁRIO PARA UM MUSEU FLUTUANTE	146
6	COISAS SOBREVIVENTES DO CASSINO»MUSEU: RESSURGÊNCIA	155
6.1	Coisidade <i>dança</i>	160
6.2	Coisidade <i>trabalho</i>	169
6.3	Coisidade <i>azulejo</i>	174
6.4	Coisidade <i>lagoa</i>	181
6.5	Coisidade <i>barco</i>	193
6.6	Coisidade <i>jardim</i>	199
6.7	Coisidade <i>coluna</i>	210
6.8	Coisidade <i>rampa</i>	217
6.9	Coisidade <i>espelho</i>	222
6.10	Coisidade <i>jogo</i>	229
6.11	Coisidade <i>ruína</i>	236
7	COISA ÚLTIMA	244
	REFERÊNCIAS	256
	APÊNDICE A – Inventário de coisas coletadas: Coisário Cassino»Museu	273

1 CASSINO»MUSEU: EMERGÊNCIA E IMERGÊNCIA

Em junho de 1940 – um mês e meio após a minha posse – o famoso urbanista francês, Professor Agache, esteve em Belo Horizonte a convite meu. Desejava que visse a represa da Pampulha – um recanto turístico que pretendia construir – e sugerisse um plano urbanístico que permitisse sua integração no conjunto urbano.

[...] o professor Agache havia sugerido que promovesse ali a construção de uma cidade-satélite, para servir como centro de abastecimento de Belo Horizonte. Discordei do ilustre urbanista. O que tinha em mente era capitalizar, em benefício de Belo Horizonte, a beleza daquele recanto, com a formação de um lago artificial, rodeado de residências de luxo, com casas de diversões que se debruçassem sobre a água.

[...] Chamei o hoje famoso arquiteto Oscar Niemeyer, que então iniciava sua atividade profissional, e levei-o ao local, a fim de que tivesse uma ideia do plano que pretendia executar. Ali, expus a preocupação que tinha no espírito: no fundo do vale, o terreno avançava numa saliência, que seria uma espécie de promontório, quando o lago estivesse concluído; pensava construir naquele ponto um restaurante, debruçado sobre a água; na curva formada pelo morro vizinho talvez pudesse construir uma igreja, sob a invocação de São Francisco — o mesmo patrono do velho templo de Diamantina, no interior do qual fora sepultado meu pai; ao longo das margens do futuro lago, outros edifícios poderiam ser construídos, arrematando o conjunto arquitetônico e imprimindo-lhe a indispensável unidade.

Oscar Niemeyer entregou-me, no prazo estipulado, o projeto definitivo da Pampulha. Era um conjunto arquitetônico, integrado por quatro unidades: o late Golf Clube, o Cassino, a Casa de Baile e a Igreja, sendo que a represa, a ser erguida, seria contornada por uma grande avenida de dezoito quilômetros. Pus mãos à obra e, em pouco tempo, tudo estava concluído. A Pampulha, considerada em conjunto, representou, na época uma verdadeira revolução artística. Construí uma represa, que armazena vinte milhões de metros cúbicos de água, e decorei suas margens, erguendo as quatro unidades arquitetônicas projetadas por Niemeyer, tudo moderno, novo, não concebido por qualquer arquiteto. Depois, chamei o pintor Cândido Portinari e o escultor Ceschiatti e os incumbi da decoração da igreja de São Francisco. (KUBITSCHKEK, 2000, p. 35-37)

Um dia Capanema me levou a Benedito Valadares, governador de Minas Gerais, que pretendia construir um cassino no “Acaba Mundo”. E foi nessa ocasião que conheci Juscelino Kubitschek, candidato a prefeito de Belo Horizonte. Fiz o projeto, que mostrei a Benedito, mas o assunto só foi retomado meses depois, quando JK, prefeito da cidade, novamente me convocou. No dia combinado voltei a Belo Horizonte com Rodrigo. Tornei a conversar com JK, que me explicou: “Quero criar um bairro de lazer na Pampulha, um bairro lindo como outro não existe no país. Com cassino, clube, igreja e restaurante, e precisava do projeto do cassino para amanhã”. E o atendi, elaborando durante a noite no quarto do Grande Hotel o que me pedira. Nunca tinha visto tanto entusiasmo, tanta vontade de realizar, tanta confiança num empreendimento que, no momento, muitas dificuldades teria pela frente. E a obra começou. JK a seguiu-la diariamente, convicto de que seria coisa importante para aquela cidade. (NIEMEYER, 1998, p. 261-262)

Os testemunhos acima enunciados, respectivamente por Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer, revelam o objeto nuclear desta pesquisa, o Museu de Arte da Pampulha (MAP),

cujo edifício foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, originalmente para sediar o Cassino da Pampulha.

Esta investigação encontra-se ancorada nos três marcos históricos que forjaram a transformação da edificação modernista em espaço museológico, dedicado às artes visuais: a inauguração oficial do Cassino da Pampulha (1943), em atividade desde 1942; a desativação do Cassino por força do decreto-lei que proibiu os jogos de azar no Brasil (1946); e a transformação do edifício em museu de arte (1957).¹

Idealizado por Oscar Niemeyer em 1940, o Complexo da Pampulha constitui um emblema na arquitetura modernista brasileira. Inaugurado oficialmente em 1943, o empreendimento surgiu como símbolo político de modernização de Belo Horizonte, a nova capital mineira, fundada em 1897, projetada por Aarão Reis, engenheiro-chefe da Comissão Construtora da Nova Capital.

Após tentativa fracassada de um concurso de arquitetura e urbanismo, o então prefeito da cidade de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, convocou o arquiteto Oscar Niemeyer para projetar edificações alicerçadas na orla de uma lagoa artificial, um conjunto formado pela Casa do Baile, pelo Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), pela Igreja São Francisco de Assis, pelo Yacht Golf Clube e pelo Hotel Pampulha, iniciado e não concluído.

O breve percurso acima delineado aponta uma história recente com amplas zonas de ausência e esquecimento. Por que uma edificação tão emblemática descuidou-se de preservar os artefatos componentes de sua história, em certa medida desamparando-a, a despeito da própria edificação? Do extenso conjunto de itens que provia o salão de jogos, o *grill-room*, o bar, a cozinha e áreas adjacentes, espaços integrados à estrutura do antigo cassino, por que ficaram salvaguardados escassos artefatos históricos?

¹ O Museu de Arte da Pampulha (MAP) integra o Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Foi criado em 1957, a partir da Lei Municipal nº 674, de 23/12/1957, completando, em 2024, 67 anos de existência. Seu edifício foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, na década de 1940, para ser um cassino. O estabelecimento esteve em atividade desde 1942, mas foi oficialmente inaugurado em 15 de maio de 1943. Com a proibição do jogo no Brasil, em 1946, o Cassino foi fechado, permanecendo inativo ou aceitando usos diversos – audições artísticas, bailes de formatura, atividades de boate e mostras de arte – por cerca de dez anos. Desde 2019, a sede do MAP encontra-se fechada, aguardando um processo de restauração.

Referente ao Cassino, a informação documental disponível é exígua, tendo os projetos arquitetônico e paisagístico desaparecido da documentação do Conjunto da Pampulha.

A investigação foi provocada por essas indagações, bem como pela constatação da escassez ou ausência de acervos – histórico, documental, iconográfico, videográfico e artístico – que referenciassem a história pregressa do antigo cassino, transmutado em museu de arte em 1957.

Remanescentes da época do Cassino da Pampulha encontram-se salvaguardados na reserva técnica do MAP 240 cadeiras, marca Laubisch & Hirth (FIGURA 4), 4 tapetes persas (Shiraz), 6 roletas de jogo (FIGURA 5), inúmeras fichas de jogo modeladas em baquelite (FIGURA 8) e mesas circulares, que serviram ao *grill-room*. Integrado à estrutura arquitetônica do antigo cassino, encontra-se instalado o maquinário do elevador, produzido pela Stauffer Syst, que servia à orquestra, aos músicos e aos artistas, além do sistema metálico do maquinário de iluminação, utilizado para ajustar a luminotécnica e os cenários das apresentações cênico-musicais. Oportunamente outros itens foram incorporados ao acervo, tais como o registro fotográfico dos malabaristas e trapezistas Turand Brothers (FIGURA 7), o menu do *grill-room*, em francês (FIGURA 3), a fotografia da artista belga Jeanne Louise Milde no *grill-room* do Cassino (sem data) e um exemplar da revista *Minas* (1945), editada pelo Minas Tênis Clube, onde está veiculado o anúncio “Noites de boíte” (FIGURA 6).

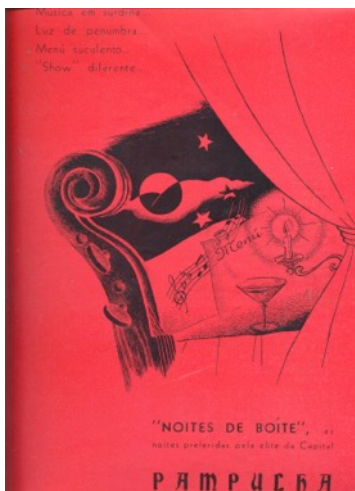
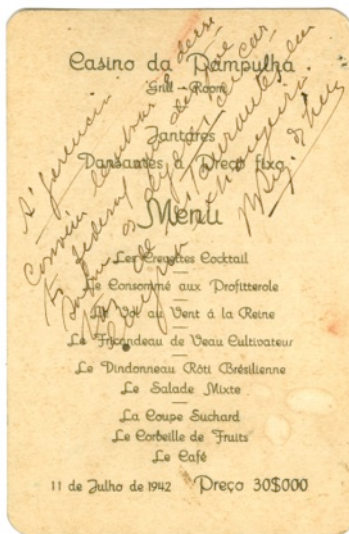


FIGURA 3 – Impresso. Menu do *grill-room*, Cassino da Pampulha, 1942, com anotação manuscrita de Renato de Lima sobre o uso de linguagem estrangeira. Acervo: MAP. Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 4 – Cadeira. Fabricante Laubisch & Hirth, c. 1940, madeira (pau-marfim) e couro. Acervo: MAP. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 5 – Roleta fabricada no Rio de Janeiro por João Pina, c. 1940, 6 unidades, metal, madeira e baquelite. Acervo MAP. Fonte: Bernardes (2015, p. 36).

FIGURA 6 – Revista *Minas*, ano V, abr. 1945. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 7 – Fotografia. Turand Brothers, 1942, 21,5 × 16 cm, dedicatória: "14th July, 1942. To Dr. Renato de Lima with best wishes". Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 8 – Conjunto de fichas do Cassino da Pampulha (5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), baquelite com gravação do monograma do cassino, vários formatos e dimensões, c. 1940. Acervo MAP. Fonte: Bernardes (2015, p. 28).

Compreendida como uma experimentação artística, essa operação acumulativa de coisas guardadas, esquecidas, extraviadas e recuperadas originou um **coisário**, uma coleção de outro museu possível, que teve a sua face desenhada pelos artefatos inventariados, coletados e reunidos.

Como pensar e apresentar a coleção de um museu como um **coisário**?² Aproximando-se do pensamento de Walter Benjamin, o exercício investigativo – artístico e curatorial – aqui empreendido foi agenciado pelo método de “montagem, desmontagem e remontagem”, derivando em uma coleção de fragmentos de “imagens-pensamento”, no formato digital, a partir do deslocamento e da reunião das **coisas** coletadas, sobreviventes que iluminam a trajetória errante do cassino»museu, através e além.

Para lastrear e constituir o **coisário**, a primeira etapa da investigação dedicou-se à formulação de uma pesquisa de campo, realizada em diversas coleções particulares e instituições públicas e privadas, visando rastrear o acervo pertinente ao Cassino e ao Museu de Arte da Pampulha, levando em conta suas distintas procedências e tipologias.

Após o levantamento do acervo, a segunda etapa da pesquisa concentrou-se na organização e na constituição de um repositório digital. Para consolidá-lo, foi utilizado o Tainacan, *software* livre e gratuito, desenvolvido para a criação de acervos digitais, adotando-se metodologia específica da área da museologia, por meio de um sistema de documentação que prevê a formulação de metadados. As **coisas** inventariadas consolidaram o repositório de imagens digitais, intitulado **coisário cassino»museu**.

Resultante da pesquisa-criação, a plataforma **coisário cassino»museu**, de feição processual e acumulativa, hospeda, até o momento, cerca de 804 **coisas**, de diversas procedências e de múltiplas tipologias, em permanente processo de expansão. O levantamento do acervo encontra-se inventariado no apêndice, intitulado “Inventário de coisas coletadas: coisário cassino»museu”, apresentado ao final da tese. Uma demonstração da potência desse repositório pode ser acessada no site desenhado para esse fim.³ A plataforma digital foi programada para oportunizar a interação bem como o engajamento do usuário (espectador-

² A expressão “coisário” foi utilizada pelo filósofo Gaston Bachelard. Segundo o autor “nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário. Assim, nosso coisário nos é precioso, oníricamente precioso, pois nos oferece os benefícios dos devaneios ligados” (BACHELARD, 1988, p. 160).

³ A plataforma coisário_cassino museu está disponível no endereço <https://coisariocassinomuseu.com.br/>. Até a defesa da tese, o acesso ficou restrito ao pesquisador e aos membros da banca, em função da necessidade de licenciamento de imagens para uso público, a ser feito posteriormente.

navegador-leitor), por meio das funcionalidades de busca, filtragem, formação de coleções, prática colaborativa, compartilhamento de acervo e doações.

A metodologia empregada, estruturante da plataforma **coisário cassino museu**, será objeto de estudo e será apresentada ao longo da tese.

Logo, o trabalho aqui expresso, resulta na formulação de dois sistemas de escrita congruentes, que correm em paralelo em sua complementaridade: o repositório **coisário cassino»museu** e o volume da tese.

Importante reforçar que esta pesquisa está fortemente relacionada a uma *práxis* artística pautada pela identidade híbrida de um artista-curador-colecionador, que mantém, em sua trajetória, estreito vínculo com a história do cassino»museu. Trata-se de uma narrativa de experiências balizada pela prática curatorial realizada no Museu de Arte da Pampulha, entre 2006 e 2010. Por meio da estruturação de uma plataforma poliédrica, o pesquisador, aqui expressando-se por meio da sigla **ACC**, posiciona-se como ativo partícipe da história do cassino»museu.

Dessa forma, como objeto de estudo e aprofundamento, esta pesquisa pauta-se nos projetos autorais e curatoriais concebidos nesse período para prospectar a memória da instituição museológica e da trajetória curatorial do **ACC**, em especial “Coisário Cassino»Museu”,⁴ projeto expositivo irradiador, que orienta, vitaliza e alicerça a mesma pesquisa.

O programa curatorial dessa exposição, que ocupou espaços internos e externos do Museu de Arte da Pampulha, foi apresentado em 2010. Traços, resíduos, fragmentos, pistas, excertos, cesuras, reminiscências e vestígios conformaram o **coisário**. Foi apresentado um acervo diversificado e constituído de itens de múltiplas tipologias e procedências, que coabitaram espaços expositivos, formulando, talvez, a gênese de outra coleção, propriedade

⁴ A exposição *Coisário Cassino»Museu*, sob curadoria de Marconi Drummond, foi realizada entre 28 de março e 27 de julho de 2010, no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino, auditório e jardim).

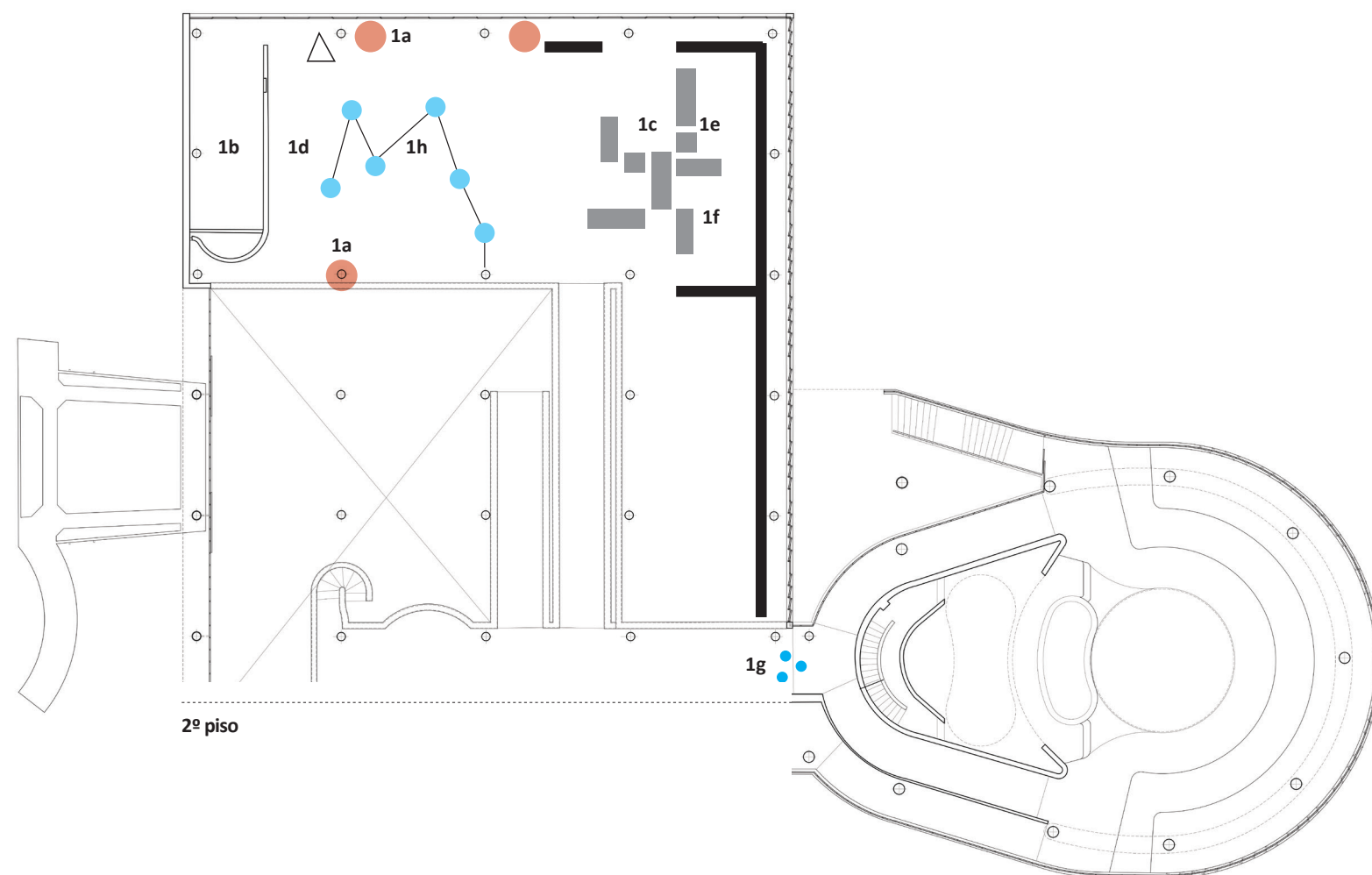
de um museu suspenso, adjacente à coleção do MAP,⁵ e gerando zonas de congruências, fricções e paralelismos (LÂMINA 1).

Naquela ocasião, o MAP pôde, transcorridos 53 anos desde sua fundação, se debruçar sobre sua história e investigar, de forma pioneira, o seu processo histórico de transição de uso, de transmutabilidade – de cassino para museu. Pela primeira vez o programa expositivo do MAP prospectou meios de mostrar parte dessa trajetória.

O viés histórico-residual dessa operação curatorial converteu-se numa operação artística, em um vasto repositório de objetos e procedimentos, a partir de deslocamentos das **coisas** guardadas, esquecidas, extraviadas e recuperadas, a evocar múltiplos sentidos, singularidades, imprevisas recepções e necessários devaneios, vagueações.

Ao longo do percurso de investigação, essa operação prospectiva e acumulativa, estruturada por meio da interpolação entre o passado e o presente, derivou na formulação de um **coisário**, uma coleção de outro museu possível, redefinido pelos artefatos coletados e reunidos, em suspensão. Uma mixórdia, um ajuntamento de **coisas** que carregaram sentidos, singularidades passíveis de múltiplas mediações, redesenhando a face desfigurada do museu»cassino.

⁵ Consoante o inventário do MAP, publicado em 2010, o museu possui 1.335 obras incorporadas ao seu acervo (MAP, 2010).



LÂMINA 1 Registro da exposição *Coisáro cassino»museu*, Museu de Arte da Pampulha, 2010. Curadoria: Marconi Drummond.

1a: Vista parcial da exposição. Laura Belém, *As damas*, 2001/2002, tule, cetim e luneta, dimensão variável. Acervo MAP. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.

1b: Vista parcial da exposição, onde se vê: série de 12 fotografias aéreas da Lagoa da Pampulha, voo realizado em 1989, 30 x 29,5 cm (cada); imagem de satélite ortocorrigida, Complexo da Pampulha, Represa da Pampulha, impressão digital sobre papel, 2005/2006, 337 x 591 cm. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: Prodabel – Empresa de Informática e Informação do Município de Belo Horizonte S.A.

1c: Vista parcial da exposição. Fotografia: Miguel Aun.

1c: Vista parcial da exposição. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.

1d: Vik Muniz, *Jolly Good Fellows*, da série *Pictures of Chocolate*, 1999, fotografia cibacromo, 150 x 100 x 5 cm. Acervo MAP. Fotografia: Eduardo Eckenfels. Fonte: CEDOC-MAP.

1e: Conjunto de fichas do Cassino da Pampulha (valores 5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), década de 1930, baquelite com gravação do monograma do cassino. Acervo MAP. Fonte: BERNARDES, 2015, p. 28.

1f: Cartão-postal. *Boite da Pampulha: antigamente Cassino da Pampulha / Belo Horizonte – Minas – Brasil*, Studio Albuquerque, 9 x 13,5 cm. Acervo Marconi Drummond.

1g: Débora Bolsoni, *Colunas*, 2006, aço inox, dimensões variáveis. Acervo MAP. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.

1h: Laura Belém. Em primeiro plano: *O jogador*, 2001/2002, roletas de madeira, metal e fórmica, gravação em áudio, CD player e caixas de som, áudio (78 min), 65 m². Acervo MAP. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.

A partir da convivialidade das **coisas**, a curadoria ensejou prospectar parte dessa história garimpando em acervos públicos e privados documentos, cartões-postais, fichas, roletas de jogo, cadeiras, sonoridades e ruídos, faturas e notas fiscais, bilhetes, documentos raros, cardápio, espécies botânicas, cacos de louças, anúncios, tapetes, obras de arte, fotografias, fragmentos literários, pinturas, placas de jardim, documentos contábeis, revistas, filmes, cartografias, arquivos sonoros... ou, ainda, fotografias de atrizes, artistas e malabaristas, impressos e anúncios de revistas, bem como toda sorte de item de acervo que pudesse emprestar sentido à argumentação expositiva, curatorial e museográfica.

O partido curatorial optou por amalgamar e embaralhar o percurso histórico, fazendo com que ele ficasse desprovido de linearidade cronológica, a fim de ativar correspondências e empatias entre os elementos do acervo exposto, pertencentes a períodos históricos e estilísticos distintos, tecendo, assim, relações extemporâneas. A exposição “a-histórica” (CASTILLO, 2014, p. 40) articulou-se a partir desse movimento, conduzida pelas artes visuais e irradiada pela trajetória das transformações acarretadas no edifício-sede do museu pela alternância de uso e função e até mesmo por sua impropriedade museológica.

O pensamento de Décio Pignatari parece iluminar essa operação curatorial, pautada no embaralhamento cronológico, na apresentação de distintas tipologias de acervo e na dissolução das fronteiras entre arte e artefato histórico:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visão metalinguística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. (PIGNATARI *apud* CASTILLO, 2014, p. 65)

Durante o processo de transmutação de cassino em museu de arte, o tempo transcorrido encarregou-se de sedimentar e dispersar os componentes históricos, o que acabou por gerar uma espécie de decantação, de amortecimento. Coube ao museu, numa atitude escafandrista, balizado pelo olhar contemporâneo, prospectar os meios e trazer à superfície parte da história permeada por artefatos fragmentados e itens correlacionados nos quais conviveram temporalidades heterogêneas, mas congruentes. Com essa experiência, formou-

se um fundo constituído de itens residuais, muitos dos quais apresentados e trazidos à luz pela primeira vez.

Na exposição, a própria edificação foi tomada como peça do acervo do museu, caracterizando-se como item nuclear da mostra, em torno da qual orbitaram os fragmentos da história, recompostos e recontextualizados. Alinhados pela orientação expositiva, métodos de apropriação foram empregados pelos artistas participantes e pela curadoria. Descobertas, as **coisas** foram capturadas, coladas e reorganizadas, tal qual um **coisário**.

Amparadas pelo argumento curatorial, obras de arte e artefatos históricos foram confrontados e aproximados, sem hierarquia, criando no espectador uma espécie de vertigem, de hesitação em reconhecer autorias e fazer distinções. De fato, desde 2002, quando adotou um novo programa curatorial, o museu já vinha integrando ao seu acervo projetos orientados para o espaço, obras *in situ*, algumas vinculadas à história do cassino, ou projetos que estabeleciam um intenso diálogo com a arquitetura modernista. Nesse contexto, participaram da exposição obras de Marilá Dardot, Márcia Xavier, Sara Ramo, Débora Bolsoni, Ana Maria Tavares, Damián Ortega, Laura Belém, Sávio Reale e Vik Muniz.

A arquitetura e os elementos integrados à edificação, o jardim, a lagoa circundante onde se eleva o promontório no qual se assenta o cassino»museu, a parede espelhada de cristal rosado de origem belga, as colunas revestidas de aço inox, as rampas cobertas por ônix argentino, as roletas de jogo, as placas de jardim, a própria paisagem, tudo foi revisitado e adotado como elemento constitutivo das obras desses artistas e incorporado às mostras, sempre atreladas a um acervo adjacente, urdido com mesclas históricas e artísticas.

A pesquisa-criação aqui apresentada foi irradiada e conduzida pela experiência de “Coisário Cassino»Museu”, programa expositivo apresentado no MAP. Esse programa originou as bases norteadoras para a investigação posteriormente formulada, que se alicerça nos conceitos de **coisário**, **coisa** e **coisidade**.

A apresentação de práticas expositivas e curatoriais realizadas no MAP pelo **ACC** reforçam o argumento da experimentação curatorial como uma *práxis* artística. Nesse sentido, essa

pesquisa enfoca a noção da curadoria e exposição enquanto obra e aborda a inter-relação e as tensões presentes em sua poética expositiva.

Importante assinalar que o argumento histórico presente na tese encontra-se imiscuído no **coisário** e é disparado pelas **coisas** coletadas – “imagens-pensamento” –, afastando-se de uma estrutura historiográfica linear. Logo, o que se apresenta é a cronologia do cassino»museu posta em outra perspectiva, uma perspectiva atravessada pelas **coisas** inventariadas, irradiadoras de reminiscências históricas e ativações artísticas. Em suma, a pesquisa acolhe a ideia de construção de uma desnarrativa histórica do cassino»museu – híbrida, intermitente, descontínua –, talhada entre os intervalos da memória e do esquecimento e transfigurada por uma ação artística empreendida pelo **ACC**.

Além do argumento histórico, aliado à formulação do **coisário** e ao levantamento da produção contemporânea, a pesquisa assenta-se em referenciais históricos, especialmente nas práticas expositivas realizadas por artistas e curadores atuantes desde a década de 1960, período reconhecido pela reconfiguração e questionamento do espaço expositivo, da desmaterialização da obra de arte, da apropriação de imagens – sobretudo por via da fotografia –, das práticas arquivísticas e enciclopédicas e do surgimento da prática curatorial, bem como da adoção das estratégias e métodos empregados pelo colecionismo.

Para encorpar a investigação, foram convocados projetos e programas artísticos, sobretudo as manifestações realizadas e apresentadas no Museu de Arte da Pampulha, em períodos diversos.

Por último, o **coisário**, dispositivo resultante da investigação aqui expressa, constitui um legado posto a serviço do Museu de Arte da Pampulha.

2 ARTISTA-CURADOR-COLECIONADOR ET CETERA

Essas coisas que povoam o mundo emergem de repente da escura viscosidade em que pareciam fadadas a dormir eternamente. Saltam do anonimato para apresentar-se aos nossos olhos, ao nosso sentir, como objetos significantes, retomando, nessa situação, sua força poética: explodem, envolvendo-nos com sua magia, provocando novos gestos. E os gestos inéditos desenhavam nas coisas uma nova poesia, e elas se multiplicam em nós, e nós nos multiplicamos. (SAMPAIO, 1970, p. 20)

Coisas coletadas, revivências históricas, poéticas curatoriais e práticas artísticas são convocadas e manejadas para fundar o **coisário**.

Mirando o cassino»museu, como pensar, estruturar e apresentar um **coisário**? Um exercício possível é compreendê-lo como uma experimentação artística, um repositório de **coisas** a ser editado – montado, desmontado e remontado –, por meio de deslocamentos, anacronismos e sobrevivências de coisas guardadas, dispersas, esquecidas, rastreadas e coletadas.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa as teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

No **coisário** também vinculam-se obras de arte que remetem à história do Cassino e projetos artísticos que são orientados para o espaço do Museu de Arte da Pampulha (MAP) ou que estabelecem embates com sua arquitetura, conectados às especificidades de seu edifício, essencialmente antimuseológico. Tais projetos enfrentaram, ao longo da trajetória expositiva do MAP, uma “situação metamuseológica que poderia ser definida como um desafio a ser vencido, aquele das artes visuais sobre a arquitetura” (MOURA, 2005, p. 67).

Tudo aquilo que configura um acervo e é objeto de inventário poderia estar presente nessa coleção, mas, num gesto de prospecção, desvelamento e coleta, acionado pelo **ACC**, voltam à tona fragmentos da história do cassino»museu; emergem **coisas** que foram reconhecidas,

esquecidas, rejeitadas ou exaltadas, libertando-as de sua “da servidão de serem úteis”, em direção à completude, como aponta Benjamin (2018, p. 63):

O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumbem de transfigurar as coisas. Sobre ele cai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhe confere apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo, melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo de que necessitam como num mundo cotidiano -, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.

Ou, ainda:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é essa “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. (BENJAMIN, 2018, p. 348)

Como nos adverte Benjamin, ainda que o empreendimento da completude da coleção seja um esforço vão, o mérito do gesto do colecionador é empreender “a luta contra a dispersão” das **coisas**: “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um circuito mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2018, p. 348).

Nesse esforço, a pesquisa articula a junção de obras de arte e artefatos, documentais e históricos, tangendo questões de reminiscência histórica e operação artística e tensionando, na contemporaneidade, suas afinidades, disparidades, estranhamentos e familiaridades.

Do gesto apropriativo das **coisas** nasce uma coleção à margem da história, disparando significados novos e anunciando vizinhanças tramadas com relações históricas, objetuais, espaciais, temporais, além de outras “ressemantizações” e misturas possíveis, urdidas com diversas tipologias de acervo. Na formulação do **coisário**, “o que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com

nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (BENJAMIN, 2018, p. 763).

A reaparição do passado e sua constante atualização se instaura:

A compreensão do tempo num eterno aqui e agora tornou o futuro uma categoria obsoleta e fez do passado [...] um arquivo cujos dados são incorporados ao presente, reciclados, através de diferentes processos de mixagem. (VILLA-FORTE, 2019, p. 10)

O passado deixa de ser passado para se tornar um dado que pode fazer parte do presente a qualquer momento. Nada, de fato, passou, apenas está estocado em um armazém e pode reaparecer. (VILLA-FORTE, 2019, p. 25)

Essa ressurgência do tempo, sobrevivente – manifestado no pensamento de Warburg em seu atlas de imagens (*Bilderatlas*) –, constitui um “tipo de ‘vida’ que reaparece em outra época, algo que permanece vivo, principalmente na memória, e ‘assombra’ épocas posteriores” (JACQUES, 2018, p. 210). “[...] Trata-se de uma forma de presença [...] de um tempo que ainda sobrevive, mesmo que em breves lampejos mnemônicos, em outro tempo,” (JACQUES, 2018, p. 211), ou, de outra forma, o futuro é edificado por fragmentos do passado: “escavar o futuro”.⁶

Como enuncia Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224), ou, ainda, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224).




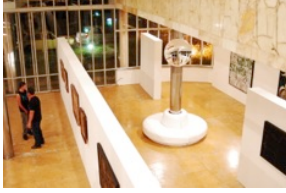

Alia-se à fluidez das temporalidades históricas e à constituição do **coisário** a adoção do meu percurso profissional como curador do Museu de Arte da Pampulha, entre 2006 e 2010.


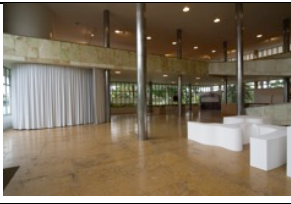


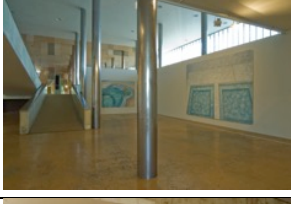
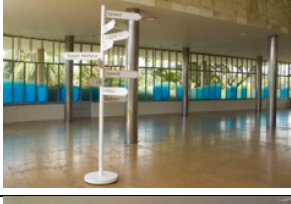
⁶ “Arqueologia do urbano: escavar o futuro” é uma expressão integrante da série *Quinze lições sobre arte e história da arte – Apropriações: homenagens e equações*, apresentada por Frederico Morais, em 1970, em Belo Horizonte, na mostra *Do corpo à terra*, da qual foi curador. A ação derivava do entendimento da atividade da “curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista”, ou seja, um crítico atuando simultaneamente como curador e artista.

Essa trajetória constitui uma ferramenta referencial para prospectar a memória da instituição museológica e da prática curatorial vivenciada pelo **ACC**, por meio da investigação das exposições realizadas nesse período, num total de 19 mostras (panorâmicas, monográficas, históricas, individuais e coletivas) (TABELA 1).

Portanto, esta pesquisa conecta-se aos projetos autorais realizados de forma integrada no MAP, com ênfase no entrecruzamento de projetos curatoriais e gráficos e no estudo dos seus possíveis campos fronteiriços, bem como nas relações entre os processos de produção, circulação e apresentação das manifestações artísticas.

TABELA 1 – Relação de exposições realizadas no Museu de Arte da Pampulha entre 2006 e 2010, sob curadoria de Marconi Drummond.

#	Referência iconográfica	Exposição	Período expositivo
1.		<i>Roberto Bethônico</i>	16 de julho a 27 de agosto de 2006
2.		<i>Niura Bellavinha: Reflexa</i>	24 de setembro a 29 de outubro de 2006
3.		<i>Jac Leirner</i>	19 de novembro, 2006 a 7 de janeiro de 2007
4.		<i>Binária: acervos e coleções</i>	4 de fevereiro a 4 de março de 2007 (1º período) 17 de março a 22 de abril de 2007 (2º período)
5.		<i>Regina Silveira: Compêndio [rs]</i>	27 de maio a 22 de julho de 2007

6.		<i>Eder Santos</i>	17 de outubro a 9 de dezembro de 2007
7.		<i>Isaura Pena</i>	17 de outubro a 9 de dezembro de 2007
8.		<i>Neovanguardas</i>	23 de dezembro de 2007 a 16 de março de 2008
9.		<i>Chelpa Ferro</i>	9 de novembro de 2008 a 26 de fevereiro de 2009
10.		<i>Procedente-MAP: novas aquisições</i>	22 de junho a 10 de agosto de 2008
11.		<i>Cao Guimarães</i>	31 de agosto a 19 de outubro de 2008
12.		<i>Adriana Varejão</i>	31 de agosto a 19 de outubro de 2008
13.		<i>Angela Detanico e Rafael Lain</i>	30 de março a 25 de maio de 2008
14.		<i>Solange Pessoa</i>	30 de março a 25 de maio de 2008

15.		<i>Preparatória Bolsa Pampulha 2007/2008</i>	9 de novembro de 2008 a 26 de fevereiro de 2009
16.		<i>O Grivo</i>	2 de outubro a 22 de novembro de 2009
17.		<i>Entre Salões 1969/2000: o acervo do MAP no contexto do Salão Nacional de Arte</i>	7 de julho a 2 de agosto de 2009
18.		<i>Coisário Cassino»Museu</i>	28 de março a 27 de junho de 2010
19.		<i>Paulo Bruscky: uma obra sem original</i>	19 de setembro a 21 de novembro de 2010

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024. Fonte das imagens: CEDOC-MAP.
Crédito fotográfico: 1 a 18 (Miguel Aun); 19 (Eduardo Eckenfels).

As experiências, gráficas e curatoriais, assim como as poéticas expositivas desenvolvidas ao longo desse período, de forma simultânea e integrada, converteram-se em atos de criação e espaços de pesquisa, permitindo o desenvolvimento trânsito pelos aspectos constitutivos da fatura expositiva – pesquisa, curadoria, expografia, projeto gráfico e documentação.

Nesse sentido, se existe uma poética expositiva, podemos reivindicar a prática curatorial como obra, formulando o que poderíamos nominar *expoiesis* (CASTILLO, 2014), sob o conceito de poesia expandida, ou seja, um “léxico visual e textual articulador de continente e conteúdo na escritura de uma curadoria como obra” (CASTILLO, 2014, p. 15), um gesto expositivo potencializado por uma vontade poética do curador.

Sobre a dissolução dos campos fronteiros entre o exercício artístico e a prática curatorial, somos orientados pelo artista Ricardo Basbaum, que nos provoca com a formulação de binômios:

(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos “curador-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador--escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor etc.);

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.). (BASBAUM, 2013, p. 167)

Para examinar esse tensionamento entre artista-curador, ecoamos, a partir daqui, uma extensa polifonia dedicada à práxis curatorial, evidenciando seus agenciamentos e dissensos. Atividade de natureza fluida e multifacetada, a curadoria se apresenta por meio da ressonância de múltiplas vozes, que nos dão pistas sobre o que fazem os curadores:

Curador e artistas são parceiros de um processo criativo no qual cada um tem papéis e tarefas particulares, mas no qual também ambos participam de um diálogo frutífero para um e outro. [...]. É uma proposição para uma multidão de vozes que exemplifica as interconexões entre indivíduos[,] a fim de encontrar uma dimensão na arte que mostre que ela não é um sistema fechado, mas uma configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade. (HOFFMANN, 2004, p. 20)

Sempre considerei que a atividade curatorial seria uma extensão da atividade do artista: construir eventos que permitam uma melhor compreensão do que se produz, ativar redes de afinidades de linguagem, investir na produção do discurso crítico, compreender as tramas institucionais e as camadas de mediação do encontro com as obras, etc. (BASBAUM *apud* CASTILLO, 2014, p. 211)

Conviver de perto, na tensão e densidade possível, com as obras e os trabalhos de artistas, com determinadas poéticas, e delas extrair processos de significação, de sentido, que poderiam estar ocultos ou insinuados, não tão explicitados. [...]. Reconhecer que o projeto expositivo (design de montagem ou arquitetura da mostra) é capital, fundamental para converter uma mostra num acontecimento estético. [...]. Uma curadoria é uma experiência conceitual, cognitiva, que passa pela sedução plástica, por acrescentar novos olhares estéticos. (NAVAS *apud* CASTILLO, 2014, p. 212)

Curar é num certo sentido “estar aquém, através e além”. (SARAIVA *apud* CASTILLO, 2014, p. 214)

Acho que meus projetos procuram reativar uma voz local que deseja se comunicar com o mundo. (TEJO *apud* CASTILLO, 2014, p. 218)

A prática curatorial reveste-se de muitas particularidades, consoante os objetivos. Mas em todos eles há o fascínio da seleção de obras, imaginar as relações que elas podem estabelecer entre si, valer-se de um espaço predeterminado que pode ser mais ou menos modificado, ou não, por projetos expográficos, e criar narrativas que potencializem as obras, o que é o mesmo que quer dizer “respeitá-las”. Pensar a iluminação, todo o encadeamento calibrado pelo caminhar do visitante, mais ou menos atento, não importa. (FARIAS *apud* CASTILLO, 2014, p. 212)

Acredito que a minha disponibilidade para propor curadorias se dê por afeto. Assim, é um experimento afetivo o que proponho como espaço de experimentação e vivência através da arte. (MATTOS *apud* CASTILLO, 2014, p. 218)

Curadoria é um pouco a produção de encontros: encontros de obras, de sensibilidades, de diferenças, de paralelos, de vértices. (HERKENHOFF, 2020, p. 24)

Vejo tanto o artista quanto o curador como agentes produtores de pensamento e construtores de eventos, com atenção à espacialidade e à arquitetura. (BASBAUM *apud* CASTILLO, 2014, p. 214)

Compreender que o curador, na verdade, opera com os símbolos do outro. Com o discurso simbólico do outro. Se é um metadiscorso simbólico, é outra questão. [...]. Se eu sou guardião, usuário, articulador, negociador, da presença social, dos símbolos do outro, também sou responsável pela liberdade de expressão do outro. (HERKENHOFF, 2020, p. 15)

Todo artista, a partir de um momento razoável de constituição de linguagem, tem direito a ser lido crítica e curatorialmente. [...]. A tarefa do curador, muitas vezes, consiste em atuar nesse eco do silêncio. [...]. O curador precisa ter um arquivo visual e desenvolver a cultura do olhar. Claro, esse olhar inclui a cegueira, a escuridão, o vazio e outras fronteiras que lhe permitirão entender o fato visual. Quanto mais rico o arquivo visual do curador, mais caminhos serão abertos. (HERKENHOFF, 2020, p. 27)

A montagem de uma exposição é o momento no qual se projeta um sentido e se cria uma leitura para um determinado conjunto de obras. [...]. Para mim é fundamental entender que a apresentação das obras se dá e se localiza numa situação. Porque a ideia de “situação” envolve o diálogo com a arquitetura, que é sempre um desafio ao curador, mas também se refere às dimensões simbólicas que um espaço carrega, seu perfil e histórico institucional, as circunstâncias políticas a que se liga, etc. (MARTINS, 2020, p. 49-50)

Também penso no curador como um organizador de informações, informações sensíveis, informações históricas; enfim, um discurso. O contrário disso também é verdadeiro: informações nada históricas, tais como temas subjetivos, por exemplo, são também matéria que o curador coordena, organiza. (MARTINS, 2020, p. 50)

Entendo que a prática curatorial deva reagir às obras. [...]. Acho que um curador pensa e organiza seu pensamento a partir das obras de arte. Ultimamente tenho entendido que cada artista define um “idioma”. Cabe ao curador buscar fluência neste idioma para, nesta língua estrangeira, dizer de suas percepções. (MARTINS, 2020, p. 51)

A perpetuação do fazer curatorial se vale muito do espaço editorial. (DRUMMOND, 2020, p. 75)

O escrever nunca se separa do trabalho do curador, porque curadoria é

necessariamente um trabalho de escrita, entendida aqui na definição mais ampla possível. [...] A curadoria é uma forma de escrita no espaço. (CASTRO, 2020, p. 66)

A curadoria já inclui a crítica. O texto curatorial organiza outro tipo de pensamento, não é uma escritura com as obras no espaço. Pensar a montagem, as relações e a arquitetura implica um trabalho em parceria. O texto crítico é um trabalho solitário e que contém em si perenidade, ao contrário de uma exposição, que é, com poucas exceções, temporária. (DUARTE, 2020, p. 96)

Eu acho que a parte essencial da prática e do pensamento curatorial possui uma vocação editorial. A escrita e as publicações são espaços nos quais o curador registra sua experiência com as obras, suas escolhas, enfim, quando argumenta em torno dos conceitos, práticas e procedimentos construídos na exposição, quando alcança as obras criticamente, construindo análises, interpretações, levantando questões a partir dos trabalhos etc. (MARTINS, 2020, p. 54-55)

A figura do curador é polimorfa. (DRUMMOND, 2020, p. 75)

Presenciamos mutações expressivas na atividade curatorial em seus diversos “gêneros”, decorrentes de diferentes fatores, entre outros, o estatuto cada vez mais incerto da arte, as relações desse universo com as diferentes áreas de conhecimento, o crescente trânsito de funções desempenhadas pelos artistas. (FERREIRA, G., 2020, p. 59)

A curadoria é, creio, um tipo de associação provisória de questões que as obras, certas circunstâncias e períodos históricos suscitam. O trabalho curatorial consiste em identificar e revelar essas articulações, tendo sempre um caráter experimental; jamais é definitivo, embora possa constituir a melhor curadoria do mundo. Guarda, portanto, o caráter da experiência: momento provisório e essencialmente visual, que tem de levar em conta as obras e o que elas propõem. (FERREIRA, G., 2020, p. 57)

Quando trabalhamos como curadores, lidamos diretamente com o artista. Só que isso não é um mero diálogo. Não são dois interlocutores: é uma conversa polifônica, porque, nesta troca, compartilham-se múltiplos olhares. Olhamos com o nosso investimento pessoal; [...] olhamos com o olhar da instituição; [...] olhamos com o olhar do público, e o imaginamos sempre heterogêneo. (CASTRO, 2020, p. 65-66)

O curador surge como aquele que media [*sic*] e confere um rosto à instituição museológica. (CASTRO, 2020, p. 68)

Odeio a concepção do curador como *expert* em arte. A ideia de especialização não faz sentido para mim, assim como cada vez menos em qualquer campo, mas especificamente no mundo da arte parece mais grave a situação. (DINIZ, 2020, p. 84)

Penso que a curadoria é esse estado de mobilidade, latência, no qual antecipadamente se projeta alguma coisa, se prevê acontecimentos, se trabalha uma ideia, mas no qual se aguarda, imóvel, algo acontecer. [...]. Essa iminência de algo aconteça é uma propriedade do exercício curatorial. Parte-se de algum lugar, de alguma pergunta, de alguma ideia. O curador burila a ideia, mas não sabe exatamente como ela vai ser comunicada e recebida. [...]. Imagino que o exercício curatorial é sempre híbrido. (DRUMMOND, 2020, p. 73)

Ser especialista demanda um determinado tipo de base epistemológica de construção de um campo que na arte deveria não existir, deveria ser exatamente o

ruir dessa base, o colocar em questão sempre. (DINIZ, 2020, p. 85)

Para mim a curadoria é uma forma de ensaio, é um projeto-hipótese, uma proposta que insinua coisas novas e pretende abrir o leque de criação de sentidos. [...] Em suma, é uma semântica visual, perceptiva, em processo de definição cognitivo que tem certo risco. (NAVAS *apud* CASTILLO, 2014, p. 213)

O curador não fixa nada, apenas apresenta hipóteses de relação (HERKENHOFF, 2020, p. 16). Muitos curadores procuram expor a verdade e não hipóteses Eu gosto, pelo contrário, de expor hipóteses [...]. Embora tente chegar a sínteses, para mim o mais importante são as hipóteses (HERKENHOFF, 2020, p. 27).

O curador não é aquela pessoa que utiliza uma obra para corroborar uma tese. Uma das inúmeras críticas das quais os curadores são alvos é essa, a de sequestrar trabalhos em favor de uma construção teórica. (DUARTE, 2020, p. 92)

Nenhum curador pode se colocar numa posição de deter a verdade sobre um tópico qualquer, ou a respeito de uma determinada região, artista, geração. São leituras possíveis, possibilidades de reconhecimento num determinado campo, feitas de uma forma absolutamente arbitrária. É preciso reconhecer e assumir a arbitrariedade do ato da curadoria. São sempre seleções, sempre abstrações, quando a gente abstrai, exclui também. (ANJOS, 2020, p. 41-42)

É inconcebível uma curadoria que não tenha um motor próprio. “Tese” é um termo que seria mal-entendido, acho que “hipótese” é uma palavra mais leve. (LAGNADO, 2020, p. 103)

Acredito que o curador tem essa capacidade de sentir uma temperatura do mundo, que está habitando as obras. Se estamos atentos às obras, sentiremos qual é essa temperatura. (DUARTE, 2020, p. 96)

O acompanhamento no atelier está na origem do meu trabalho de curadoria. (LAGNADO, 2020, p. 99)

Há curadorias que convidam artistas. No meu caso, às vezes, acho que convido obras, preciso delas para dizer alguma coisa. (LAGNADO, 2020, p. 102)

Fazer curadorias é atuar politicamente no mundo. (SARAIVA *apud* CASTILLO, 2014, p. 212)

Pode-se criar famílias, efetivamente, são famílias diferentes. Essa questão de dessemelhança é vital para uma boa exposição. (LAGNADO, 2020, p. 103)

No processo curatorial é muito importante acolher aqueles poucos incautos que entram numa exposição. (HERKENHOFF, 2020, p. 25)

Não acredito que uma exposição seja uma convivência pacífica entre obras. Não acredito que as obras possam interagir pacificamente. Uma exposição é sempre área de conflitos entre ideologias estéticas, procedimentos artísticos e abordagens filosóficas. (FIDELIS, 2020, p. 122)

Acho que não dá para perder de vista a posição política que o curador adota na arena pública e no sistema. (FIDELIS, 2020, p. 129)

[...] a curadoria, em seu sentido expandido, consiste em criar um dispositivo ou vários que se dão ao mesmo tempo ou em tempos diferidos e que agenciam diferentes elementos, entre os quais proposições artísticas, mas não só. Destes dispositivos resultarão acontecimentos em que tomam corpo as forças que pressionam a cartografia em curso. (ROLNIK, 2020, p. 151)

A extensa coleção de vozes acima transcritas amplificam sobremaneira a complexidade do exercício curatorial e proveem uma visada expandida sobre sua práxis.

Como estudo de caso, passamos a relatar dois experimentos curatoriais e expositivos apresentados no Museu de Arte da Pampulha, sob projeto curatorial do **ACC**, cujas dialéticas mantêm forte sinergia com o espaço arquitetônico e expositivo do cassino»museu.

Trata-se dos experimentos feitos com Regina Silveira e de Paulo Bruscky, dois artistas cujas trajetórias, impulsionadas nos anos 1970, são coincidentes com a reorientação conceitual e estrutural do museu nesse mesmo período, provocada pela apresentação da nova proposta para o I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, organizado em 1969 pelo crítico e artista visual Márcio Sampaio.⁷ O novo formato previa a adoção de nova nomenclatura, a abolição da divisão por categorias, o estímulo à experimentação, bem como a implantação de regulamentação aberta a novas linguagens e tendências.

Inicialmente debruçamo-nos sobre a exposição *Compêndio [rs]*, da artista Regina Silveira,⁸ experiência modelar do programa curatorial, expositivo e gráfico implantado no Museu de Arte da Pampulha entre 2006 e 2010.

Fortemente marcada pelo emprego de métodos gráficos de multiplicação de imagem, pelo intenso uso do espaço arquitetônico em grande escala, pela apropriação e manipulação digital de imagens, capturadas de publicações de história natural ou de ilustração científicas

⁷ Márcio Sampaio (Santa Maria de Itabira, MG, 1941) foi coordenador do MAP entre 1968 e 1971, onde adotou novas diretrizes para o I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado em 1969, com incorporação das manifestações de vanguarda. Márcio Sampaio é escritor, crítico de arte, artista plástico, curador. Foi professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (1977-1999). Participou da 1ª Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (1963), da I Exposição Nacional do Poema/Processo (Rio de Janeiro, 1967) e da exposição dedicada ao Poema/Processo no evento *Arte no Aterro* (Rio de Janeiro, 1968). Como crítico de arte, participou ativamente do Suplemento Literário do Minas Gerais, criado em 1966. Desde 2014 é membro da Academia Mineira de Letras.

⁸ O MAP possui, integrado ao seu acervo, seis obras da artista Regina Silveira: *Pátio*, 1962 (óleo sobre tela, 81 × 115,5 cm); *Re-cidade I, II e III*, 1980 (serigrafia sobre papel, tríptico, 48 × 66 cm cada); *Featherdust*, da série *Track*, 2005 (imagem digital, recorte vinil adesivo e madeira policromada, 3 m²); *Todos os dias*, da série *Mundus admirabilis*, 2007 (porcelana branca, decalques, terceira queima e colagem, 5 × 30 cm). As duas últimas resultaram da participação da artista em exposição individual, realizada em 2007.

pré-fotográficas, a exposição constituiu importante experiência norteadora dos processos museológicos e expositivos do MAP e dos inúmeros setores integrados à sua estrutura – curadoria, museologia, conservação e restauro, documentação e educativo.

Balizado por práticas coletivas e colaborativas, a artista define o seu processo frente a pactuação com os museus nos quais ela implanta o seu programa: “minha obra ocupa o local e é um risco, é um risco para todo mundo, para a instituição que faz. O curador tem que arriscar” (SILVEIRA, 2010b).

A primeira versão de *Mundus admirabilis*,⁹ notável obra integrada à exposição da artista no MAP, foi apresentada na exposição *Jardim do poder*, em Brasília. Diferentemente da orientação adotada no MAP, naquela ocasião a artista optou por ativar o piso e as estruturas de vidro do pavilhão, posicionado na parte externa do prédio principal, sede do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), cujo prédio tem projeto arquitetônico concebido por Oscar Niemeyer. As imagens de insetos monocromáticos superdimensionados, fixadas sobre o piso, orientavam a experiência do público.

⁹ A primeira versão de *Mundus admirabilis* foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, em 2007, por ocasião da exposição *Jardim do poder*, sob curadoria de Felipe Chaimovich. Em 2009, foi apresentada na fachada do SESC Santana (São Paulo). Em 2012, foi exibida na Poznan Biennale Mediations (Poznan, Polônia). Em 2016-17, ocupou a fachada da Casa Museu Eva Kablin (Rio de Janeiro), integrada ao projeto *Respiração* (21ª edição), programa de intervenções organizado por Marcio Doctors. Em 2017, foi apresentada na mostra *Future Shock*, no SITE Santa Fe Museum (EUA). Também foi exposta, em 2019, no National Museum of Riyadh (Riade, Arábia Saudita). Em 2020 participou do projeto *Caixa de Pandora*, na Casa Yunes (São Paulo). *Colloquium* foi a versão mais recente de *Mundus admirabilis*. Essa versão foi apresentada no MIS São Paulo, em 2022, como animação sonora e interativa.

FIGURA 9 – Vista parcial da exposição *Regina Silveira: Compêndio [rs]* no MAP, 2007.



Fonte: CEDOC-MAP. Fotografia: Miguel Aun.

FIGURA 10 – Vista parcial da fachada frontal do MAP ativada por *Mundus admirabilis*, obra exposta na exposição *Regina Silveira: Compêndio [rs]*, 2007.



Fonte: CEDOC-MAP. Fotografia: Miguel Aun.

No Museu de Arte da Pampulha a obra *in situ*, *Mundus admirabilis*, se projeta na escala da arquitetura do cassino»museu, fazendo intenso uso dos elementos integrados – o espelho, o teto, os panos de vidro, as janelas pivotantes. A ativação arquitetônica impregnava toda a extensão das fachadas, expandindo-se desde a marquise até o teto (FIGURAS 9-11). Uma infestação de insetos, produzidos em grande escala, evocava a memória das pragas bíblicas, históricas ou míticas, operando metaforicamente as diversas pragas que assolam o mundo na contemporaneidade, em escala mundial e global, sejam elas ambientais, diaspóricas, bélicas e sociais. A instalação, vertiginosa – revoada de insetos presos na caixa de vidro de Niemeyer – engendrou sensações oscilantes, contraditórias e opostas, de encarceramento, repulsa e atração, misto de perplexidade e deslumbramento insólito. “Algo que é, ao mesmo tempo, incrivelmente belo e apocalipticamente assustador.” (MACHADO, A., [20--]).

FIGURA 11 – Exposição *Regina Silveira: Compêndio [rs]*, MAP, 2007. Da esquerda para a direita: projeto expográfico, vistas da montagem e da exposição, peças gráficas (folder-guia e convite/cartaz).



Em depoimento especialmente cedido para esta pesquisa, Regina Silveira discorre sobre o percurso criativo e construtivo de *Mundus admirabilis*:

Apropriar e misturar imagens de insetos daninhos encontrados em velhas enciclopédias de História Natural foi minha primeira ação na direção de atribuir um significado político a acumulações desses insetos, pensando que poderiam funcionar como alusão às velhas pragas bíblicas e como remessa às diversas pragas muito mais furiosas que assolam o mundo no presente.

Inicialmente povoaram uma grande quantidade de porcelanas brancas e cobriram toalhas de linho, bordadas pacientemente com minúsculos pontos de cruz, unidas na obra que chamei de *Rerum Naturae*.¹⁰ Construída como ambiente totalmente “deteriorado”, incluía insetos maiores executados como espécie de “forração gráfica” aderida ao chão e às paredes.

Rerum Naturae estava ainda nos primeiros estágios da invenção, no final de 2006, quando fui convidada a ocupar o interior de um grande pavilhão de vidro, no CCBB de Brasília, para a coletiva *Jardins do Poder*, organizada pelo MAM de SP nos primeiros meses de 2007. Foi quando decidi aumentar a escala dos insetos, para torná-los capazes de invadir grandes espaços arquitetônicos. O resultado foi *Mundus Admirabilis*, uma gráfica gigante, dimensionada para ficar literalmente aprisionada no pavilhão de vidro do CCBB de modo a fazê-lo funcionar como “jaula deslumbrante”, quando iluminado por dentro e visto à distância. A intenção, que explicitiei muitas vezes, era compor significados diretamente conectados à magnífica e perversa vida política em Brasília.

Entretanto, apesar da interpretação proposta, incisivamente política, foi diversa da significação que se aderiu a *Mundus Admirabilis*, quase fisicamente, desde a abertura da exposição. Ligada à experiência do espaço, se manifestava na ação das crianças que interagiam no interior do pavilhão de vidro, correndo e brincando, magicamente provocadas pela escala agigantada dos insetos daninhos.

Quando *Mundus Admirabilis*, ainda em Brasília, foi convidado, quase “à queima-roupa”, para se deslocar ao Museu de Arte da Pampulha nos meses seguintes, aceitei o desafio, entendendo que implicava um necessário diálogo com o icônico prédio de Niemeyer. O convite veio vinculado ao planejamento de uma exposição individual, depois chamada *Compêndio*, que devia mostrar obras atuais, mas com ênfase no projeto e memória de obras de maior escala que já tivessem respondido efemeramente a outras arquiteturas, por meio de maquetes e desenhos preparatórios: um duplo desafio do curador.

Para *Mundus Admirabilis* se colocaram outras questões, bastante novas para mim, dado que, desde o primeiro instante em que a gráfica dos insetos gigantes foi superposta ao prédio, transformou-se inquestionavelmente numa narrativa de invasão, bastante surreal, quase uma aparição, que punha em dúvida a própria escala do edifício. Espalhados pela fachada e teto, esses insetos agigantados agora provocavam perguntas sobre o que estaria fora de escala, se eles mesmos ou o próprio prédio.

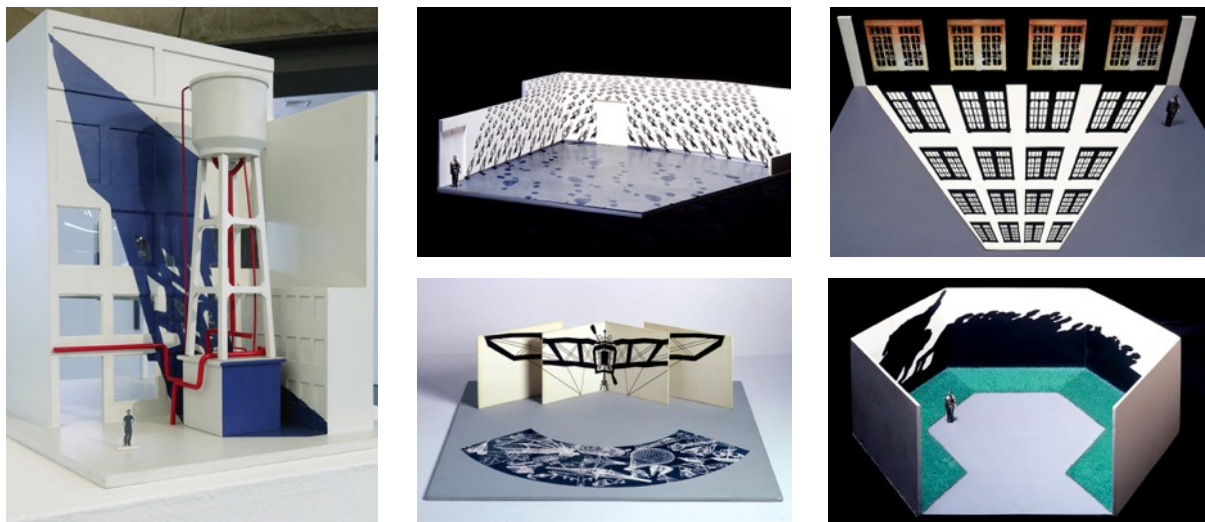
¹⁰ *Rerum naturae* foi mostrada sequencialmente na exposição individual *Mundus admirabilis e outras pragas* (Galeria Brito Cimino, 2008), na exposição *Philagrafika* (Philadelphia, 2010), na exposição *Lumen* (Fundação Iberê Camargo, 2010) e na coletiva *Metáforas construídas* (Galeria Lacometa, Bogotá, 2015).

Depois de Brasília e da Pampulha, foi, em sua itinerância por lugares e arquiteturas diversas, que *Mundus Admirabilis* se investiu gradualmente da sua natureza de aparição – o dado que terminou por aderir-se definitivamente à obra como projeto e significado principal.¹¹

Diante da “promenade architecturale” (FRAMPTON, 1997, p. 311), criada por Niemeyer para a Pampulha, Regina Silveira reage com uma potente ação dialógica. Atenta aos suportes arquitetônicos presentes na edificação, mira para o teto, para os panos de vidro e para a grande parede espelhada, fazendo uso intenso do “jogo de transparências e opacidade, ortogonalidade e curvas, cheios e vazios, imagens reais e refletidas” (CAVALCANTI, 2001, p. 392-393). Com argúcia, adota como estratégia a reflexão de *Mundus admirabilis* ativada pelo amplo espelho, elemento protagonista presente na edificação da Pampulha, capaz de redimensionar e expandir o espaço expositivo. Conforma-se o que Stéphane Huchet identifica como “proliferação do incontrolável” (HUCHET, 2007, p. 8). Nessa direção, a intervenção pensada pela artista, potencializada pela superfície espelhada, e, incorporada à edificação modernista, ressoa o “barulho visual dos insetos” (HUCHET, 2012, p. 185):

os suportes escolhidos criam condições de (des-)dobramentos, de multiplicação, de angulação, de reflexividade e refrações visuais cuja relação com os conhecidos jogos barrocos de *mise-en-abîme* de uma imagem por dispositivos de espelhos é patente. Trata-se de tudo, menos conformar, harmonizar, apaziguar. Trata-se de criar antimonumentos efêmeros.

FIGURA 12 – Exposição *Regina Silveira Compêndio [rs]*, MAP, 2007. Parte da série de maquetes apresentadas. Da esquerda para a direita: *Cor cordis* (2002), *Gone Wild* (1996), *Vortex* (1994), *Mais pesado que o ar* (1996), *Monudentro* (2001).



Fonte: Regina Silveira.

¹¹ DEPOIMENTO intitulado “Sobre Mundus admirabilis: um significado em trânsito”, abr. 2024, especialmente cedido pela artista Regina Silveira ao pesquisador, como contribuição à tese.

FIGURA 13 – Vista parcial da exposição *Regina Silveira: Compêndio [rs]*, MAP, 2007. *Cor cordis* (2002), maquete e desenhos preparatórios desenvolvidos para a instalação *Artecidadezonaleste*.



Fonte: CEDOC-MAP. Fotografia: Miguel Aun.

Além da monumental instalação *Mundus admirabilis*, obra central, a exposição apresentou um significativo acervo – um compêndio – com reunião de gravuras (série *Eclipses* e série *Armarinhos*), maquetes e respectivos desenhos preparatórios (*Behind the Glass*, *Cor cordis*, *Equinócio*, *Gone Wild*, *Mais pesado que o ar*, *Teorema da gaveta*, *Vortex*, *Monudentro*), videoinstalação (*Lunar*) e videodocumentários (*Transit*, *Claraluz*, *Lumen*). A mostra desdobra-se num universo de seres e coisas, insetos e botões, agulhas e alfinetes, gravados nos vidros, nas paredes e na derme arquitetônica do MAP.

Atreladas ao processo criativo da artista, as maquetes e os desenhos preparatórios (FIGURAS 12-13), vinculados a maquinação de projetos de instalações e intervenções arquitetônicas,

são sobretudo modalidades de proliferação visual, de desencadeamento da gramática ponto-linha-plano, uma forma de submissão dos modos tradicionais de configurar o espaço na sua previsibilidade a uma pulsão explosiva. [...]. A geometria de Regina Silveira é um recurso ideal para, rente à pretensão utilitária, enlouquecer discretamente o princípio de regulação social que a arquitetura sempre teve na sua tradição, inclusive moderna. (HUCHET, 2012, p. 185).

Da idealização à concretização do projeto, as obras *in situ* de Regina empregam incontáveis estratégias, meios gráficos e volumétricos. As ideias são experimentadas e insistentemente trabalhadas, utilizando-se uma variedade de ferramentas que partem da síntese do desenho, onde se acoplam e onde superpõem fotografias, grafismos, aplicações gráficas e reproduções, bem como modelos virtuais, além de maquetes, por meio das quais se torna possível avaliar a relação do corpo do visitante com a tridimensionalidade do espaço dado. Sobre o processo de pensamento da construção de maquetes, Regina Silveira comenta:

Comecei a fazer maquetes no início dos anos 1980, como miniaturização de obras efêmeras, geralmente de grande escala, que costumava pintar diretamente sobre painéis ou paredes. Para mim, a decisão de fazer maquetes sempre esteve associada a uma certa aflição com a efemeridade. Fazer maquetes foi sonhar a permanência de obras que desapareciam quase sempre em um par de meses, ou pouco mais.

Durante algum tempo construí cuidadosamente todas as maquetes na mesma escala, com o propósito de organizá-las um dia como simulacro de uma pequena urbanização, pois já estava convencida da impossibilidade de fazer renascer essas obras como haviam sido ou de montar com elas qualquer espécie de retrospectiva em escala real.

[...] De qualquer forma, até o presente, todas as maquetes mantêm o mesmo objetivo: ser documento e servir de memória, apesar das diferenças em relação ao original, decorrentes da necessidade de sintetizar informações.

Também faço inúmeras maquetes de trabalho e as uso intensamente enquanto vou imaginando e dando corpo às ideias. [...] Funcionam como espaços miniaturizados para experimentações diversas e muitas vezes não existem mais quando o trabalho já está em execução. (SILVEIRA, 2010a)

Na busca da expansão dos espaços gráfico-editoriais, convertendo-os em plataformas curatoriais, foi desenvolvido e desenhado, a partir da mostra da artista Regina Silveira, um projeto editorial dedicado ao programa expositivo do Museu de Arte da Pampulha, com a adoção de uma identidade visual que deveria perpassar as exposições posteriores. Essa

atividade, tomada como afirmação e extensão do exercício curatorial, consistiu na publicação de um conjunto de peças gráficas – convite/cartaz, um volante (folder-guia) e um catálogo (FIGURA 14) –, lançado entre a abertura e o período expositivo da mostra.¹²

Além de desempenhar uma função documental das ações artísticas empreendidas no espaço do museu, registro da memória da exposição, a curadoria propunha que o catálogo também revelasse aspectos *in situ* da montagem, da expografia, cenas do embate entre obra e arquitetura. Ademais, o editorial deveria contar com uma resenha da curadoria, mas uma que fosse atravessada por outras vozes, de interlocutores convidados, e não necessariamente ligados as artes visuais, para criar um contexto de percepção e leitura polifônica, diversa.

O professor Ângelo Machado,¹³ entomologista e escritor, foi convidado a ler/ver *Mundus admirabilis*, experiência registrada no catálogo da mostra:

Fascinação foi o que senti ao me aproximar do Museu de Arte da Pampulha. Dezenas e dezenas de insetos gigantescos estavam presos na enorme prisão de vidro em que se transformara o prédio do Niemeyer. À direita um louva-a-deus gigante convive pacificamente com sua presa, a mosca. Logo acima uma enorme larva de besouro. Próximo ao chão, uma lagarta com a cabeça encostada no vidro tenta passar para o jardim onde está seu alimento. Mas o que será que o besouro *Lucanus cervus*, genuinamente europeu, está fazendo aqui na Pampulha? Entro no recinto. Os insetos estão em toda parte, nas paredes, nas colunas, no teto e até no chão onde suas sombras se projetam. Sinto-me como uma ilha cercada de insetos por todos os lados. Para mim, que convivo com eles e os estudo há mais de 50 anos, é uma situação extremamente prazerosa. Para os que têm medo e nojo deles a situação é de pavor. Para alguns eles são pragas bíblicas, para outros, apenas animais interessantes. Para Regina Silveira eles são *admirabilis*. (MACHADO *apud* SILVEIRA, 2007, p. 11)

¹² O texto aqui apresentado é baseado na minha dissertação de mestrado (DRUMMOND, 2011).

¹³ Ângelo Machado (Belo Horizonte, 1934-2020) foi médico, professor emérito da Universidade Federal de Minas Gerais, entomólogo, ambientalista e escritor. Membro da Academia Brasileira de Ciências. Como odonatólogo, descreveu mais de 97 espécies de libélulas. Em homenagens feitas por outros pesquisadores, seu nome foi incorporado a 55 organismos, entre os quais libélulas, borboletas, abelhas, besouros, aranhas e até um fungo. Formou uma coleção com 35.250 exemplares de 1.052 espécies ao longo de seis décadas. Em sua vasta produção literária predominam os livros escritos para os públicos infantil e juvenil.

FIGURA 14 – Série de catálogos (capa) editados pelo Museu de Arte da Pampulha entre 2007 e 2010; projeto gráfico de Marconi Drummond. Da esquerda para a direita: Regina Silveira, Eder Santos, Isaura Pena, Chelpa Ferro, Cao Guimarães, Adriana Varejão, A. Detanico e R. Lain, O Grivo e Paulo Bruscky.



Fonte: CEDOC-MAP.

De baixo custo de produção, impressos em papel de linha editorial em duas cores – uma delas identificava a exposição –, cada catálogo convertia-se em um repositório de ideias, em um registro da passagem do artista pelo museu e de sua impregnação no lugar-espço (arquitetônico, expográfico, museológico, curatorial).

Anunciando a proposição expositiva, optou-se pela experiência de produzir um convite/cartaz no formato A1.¹⁴ Pensado como um dispositivo expositivo, o espaço gráfico de cada folha era repassado pela curadoria ao artista-expositor, uma espécie de carta branca ofertada a ele, uma peça a ser maculada sem restrição. O endereçamento poderia não ser às obras e aos projetos expostos no espaço abrigado do museu, desvinculando-se de forma autônoma da exposição, a critério de cada artista. De posse da peça gráfica, o usuário poderia apontar outras direções, gerando novos usos, mobilidades e percepções.

Em continuidade, passamos a relatar a exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, último projeto curatorial, desenhado pelo **ACC** em 2010 para o Museu de Arte da Pampulha, encerrando, assim, o ciclo de 19 exposições iniciado em 2006.

Em sua primeira exposição em Minas Gerais, o artista Paulo Bruscky apresentou no Museu de Arte da Pampulha um amplo panorama de sua trajetória, iniciada nos anos 1970, por meio de cerca de 350 itens, entre os quais vídeos, arquivos sonoros, um expressivo conjunto da arte-correio, livros de artista, fotografias, instalação sonora, escultura, objetos, concerto e documentos de ações públicas agenciadas em Recife.

No título que nomeava a mostra – “Paulo Bruscky: uma obra sem original”¹⁵ –, estava embutida a discussão em torno da ideia de unicidade, originalidade e autoria, frequentemente tensionada pelo artista.

Fotógrafo, videoartista, curador, arquivista, escritor, pesquisador, ativista, artista-inventor. Inclassificável, Paulo Bruscky trafega com desenvoltura, sem adesão a uma linguagem ou técnica específica, imerso em experiências com arte-correio, poesia visual, poema-processo, poesia sonora, livros de artista, videoarte, super-8, “artdoor”, xerografia e “faxarte”. Tem

¹⁴ O convite/cartaz adotava o formato aberto de 94 × 64 cm e fechado de 23,5 × 16 cm e era impresso em papel *offset* em 2 cores (o preto e uma segunda cor, que identificava as peças gráficas; no caso da exposição de Regina Silveira, optou-se por preto + vermelho 100%) (FIGURA 10).

¹⁵ A exposição panorâmica *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, sob curadoria de Marconi Drummond, foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, entre 19 de setembro e 21 de novembro de 2010. O catálogo da exposição encontra-se disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2020/Paulo%20Bruscky%20-%20Uma%20Obra%20sem%20Original.pdf>.

ainda projetos de performance, instalação, intervenção urbana, vídeo e distintas linguagens multimídia. Sem dúvida alguma, meios e técnicas não definem a sua prática artística, nem sequer nomeiam e categorizam sua obra, tão vasta quanto múltipla.

A lida com a palavra e o jogo poético, o uso da ironia e do escárnio, a justaposição entre arte e vida, a observação atenta da cidade e a apropriação do espaço urbano são questões adensadas e potencializadas pelo *corpus* brusckiano.

Em sua potente investigação observa-se ainda a adoção de canais de propaganda e os métodos de reprodução de imagem, a verve política, a ativação de dispositivos impressos obsoletos, a criação de redes e canais de comunicação, a crítica ao sistema da arte e ao espaço expositivo, a reprodutibilidade, a utilização de materiais obsoletos e de descarte, o desmonte da noção de autoria.

Sempre permeado pelo ato poético, o estatuto da obra de Bruscky opera no contrafluxo e à margem do sistema tradicional da arte, empregando diversificados métodos e instrumentos de multiplicação da imagem, como xerox, carimbo, fax, telex, mimeógrafo, aparelho de eletrocardiograma, heliografia, bem como todos os procedimentos ofertados pelo correio, para disseminar e intercambiar ideias, ações e obras, sempre assentadas sobre contextos sociopolíticos.

Diante de uma obra “anartística, paratática e de ascendência Dadá” (PLAZA, 1981, p. 8), protagonizada pelo experimentalismo intermídia,¹⁶ o desafio inicial da exposição consistiu em equalizar e afinar o projeto curatorial e expográfico com a proposição do artista, afastando-se do risco iminente da excessiva musealização, da provável historicidade. Como apresentar num espaço museológico um procedimento artístico que, por princípio, articula-se por meio do desmonte do sistema da arte, da criação de redes e da utilização de canais alternativos de circulação?

¹⁶ Dick Higgins conceituou como “intermídia” as complexas interseções entre mídias e espaços, que não representam a fusão delas, mas a dialética entre elas. Em seu texto “Declarações sobre a intermídia” (1966), ele afirma: “Temos de encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação” (HIGGINS, 2006, p. 141).

Essas questões adensaram a urgente discussão acerca da exibição e da preservação de manifestações produzidas pela arte conceitual a partir dos anos 1960. Um paradoxo conforma-se: o museu é questionado e contestado, porém constitui-se espaço necessário de exposição, de difusão dessas experiências. Nesse sentido, Freire (1999, p. 40-41) colabora com importantes reflexões:

Se incorporar o transitório não significa necessariamente torná-lo duradouro, eterno (vide os trabalhos em xerox e vídeo que, no limite, tendem a desaparecer), o que tal produção reclama não é apenas uma outra visada sobre si mesma, como objeto artístico isolado, mas uma profunda reconsideração do papel de artista, do público e das instituições dentro desse novo paradigma artístico.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem “museologizados”. No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos da civilização?

[...]. A tarefa de preservar esses trabalhos, muitas vezes realizados com meios de pouca durabilidade, envolve a reconstituição da intrincada rede simbólica que os engendra e na qual se inserem. Essa rede simbólica compreende o contexto político-cultural e social, o repertório individual do artista, além das condições de sua exibição.

Mais adiante, a historiadora examina a vinculação do programa de arte postal aos espaços museológicos:

[...] Na arte postal, as instituições privilegiadas para a troca de informações deixam de ser galerias e museus. Não por acaso, foi corrente entre os artistas conceituais dos anos 60 e 70 o questionamento dessas instituições.

Dessa maneira, uma reflexão sobre a produção de Arte Conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica como ponto de partida, enfrentando, analiticamente, as contradições subjacentes à aplicação da lógica museológica a essa produção, cuja poética paradoxalmente se volta contra os clássicos fundamentos museais. Tais fundamentos encerram princípios como a noção de valor intrínseco e permanência das peças e supõe uma atitude contemplativa do público. Implica ainda um determinado repertório crítico. Em suma, não apenas as instituições museais, mas também a linguagem tradicional se tornam inadequadas frente às proposições de arte, isso há quase meio século.

Nesse contexto, onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação institucional (o batismo da obra) passa, inequivocamente, pela situação de exibição. (FREIRE, 1999, p. 35)

Mas se discorreremos sobre a inadequação do espaço museológico como lugar de visibilidade, de exibição de uma determinada manifestação artística, a exemplo da arte postal, outras

questões impõem-se: haveria um espaço museológico adequado para abrigá-la? A inadequação arquitetônica obstruiu a possibilidade de exibição da obra de arte ou dela nascem novas possibilidades de amostragem, confrontos, diálogos, fricções e aproximações?

Nesse sentido, vale ater-nos à gênese do Museu de Arte da Pampulha, ele próprio, dentro da lógica museológica, um antimuseu, na contramão do chamado “cubo branco”, um museu sem paredes, insubordinado, com sua arquitetura solene, protagonista de múltiplas experiências.

Diante desses questionamentos, uma constatação surgiu: tínhamos uma espécie de convidado estranho – o artista –, avesso ao espaço da hospitalidade ofertada – o museu –; um hóspede “indisciplinado” para um espaço reigente. Na aparente incompatibilidade convergiram proposição artística e espaço de exibição. “Brother in mail” (PLAZA, 1981, p. 10), o MAP engajou-se na gramática brusckiana.

O empreendimento curatorial iniciou-se a partir de uma visita, uma expedição ao ateliê/arquivo do artista “alfarrabista”, um apartamento disposto como um manancial, uma “câmara de transformação” (O’DOHERTY, 2002, p. 46), onde está acumulada e aglomerada uma fascinante coleção prospectada desde os anos 1960 – milhares de livros (arte, poesia, história), objetos coletados na rua e garimpados em sebos, antiquários e lojas de “ferro-velho”, jornais, materiais obsoletos e de descarte, coisas adquiridas em lojas populares ou coletadas na rua, além de discos, fitas, vídeos e dossiês de artistas (FIGURA 15). É dessa aparente desordem – uma mixórdia – e do convívio com o acervo coletado, garimpado e colecionado, que o artista projeta para o mundo o seu “banco de ideias”. “Caos-cosmo em osmose que envereda para dois tempos comentados, o presente e a memória, como duas facetas temporais articuladas do artista (conservador-colecionador e inovador-experimental). [...] O acervo funciona como *humus* e substrato para a criação...” (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p. 198).

Ao adentrar o apartamento/ateliê/arquivo/biblioteca, em Recife, percebe-se uma ocupação cerrada, densa, o que acarreta, em primeira visada, uma sensação vertiginosa, labiríntica. Ao visitante incauto solicita-se calma. O percurso é desorientado pela vasta quantidade de

caixas, estantes, pilhas de papéis e objetos espalhados, em suposta desordem, por todos os cômodos do apartamento, incluindo-se o banheiro, a cozinha e as áreas de serviço. Não há espaço livre, desocupado. Segundo Freire (2006, p. 173),

o arquivo de Paulo Bruscky é um manifesto palpável contra o mito da ordem e da linearidade, tão prezado pela ideologia moderna. Assim, este arquivo cumpre o papel de uma reserva intelectual, espiritual e sensível, pois torna presente o ausente, e apazigua o isolamento artístico e intelectual do artista.

Na percepção de Navas (2012, p. 197-198):

A troca com as obras e ideias de outros supõe uma característica medular de um ateliê que é configurado como obra coletiva, como um *merz* brusckiano, onde os pares arrumação/desarrumação, organização/desorganização colocam-nos, simultaneamente, dentro e fora das coisas, das imagens como arquivo vivo, sentindo também a sensação de labirinto atomizado de apetrechos e múltiplas possibilidades de acesso [...].

No apartamento/ateliê/arquivo, surge uma inevitável estrutura da memória, e uma dialética do próprio olhar que não faz senão espraiar – metonímica e simbolicamente – o jogo, de antemão contrário, da reificação e a reanimação cultural, pelos elos e conexões (vida, releituras, movimentos) que o artista injeta nesse arquivo *sui generis* cotidianamente. Não há, portanto, uma autonomia idealista nem uma tradição configurada no arquivo do artista, e seu *topos* pode ser quase entrópico, pois vincula várias ordens e naturezas de coisas, como uma heterotopia artística.

Em oposição ao arquivo institucional, asséptico, o arquivo brusckiano – seria ele a grande obra? – apresenta-se como território de sua poética e espaço de memória da arte contemporânea. Nesse sentido, articula Moacir dos Anjos:

Transformado em imenso arquivo, o seu ateliê desafia, contudo, métodos ordinários de classificação. Nele, tudo se toca e, não raro, fronteiras que apartam técnicas, períodos, autorias e nacionalidades se desmancham ou se confundem. Se a desordem do material recolhido aparenta desleixo, ela é sobretudo índice da impossibilidade (e impropriedade) de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contiguidade ali enxergada por Paulo Bruscky. Tentativas de criar categorias adequadas e abrangentes de ordenação são sempre frustradas pela mobilidade potencialmente infinda, aos olhos do artista, dos sentidos das coisas ali contidas. Mesmo o descarte supostamente possível é sempre postergado, fazendo com que papéis e objetos diversos se acumulem baralhados sobre o piso – espaço de desclassificação onde as diferenças se anulam –, ali podendo permanecer por anos. Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim. (ANJOS, 2010, p. 227-228)

Diante da (des)ordem brusckyana, podemos provocar um paralelo entre a estrutura vertiginosa do seu arquivo-ateliê¹⁷ e a instalação labiríntica *Merzbau*,¹⁸ de Kurt Schwitters (1887-1948). Parece haver um procedimento similar no modo como os dois artistas processam e criam seus espaços de experiência – *environment?* –, verdadeiros microcosmos de suas práticas artísticas. Guardada a distância cronológica e as singularidades existentes, em ambas encontramos pontos de convergência (FIGURA 16).

As duas proposições nascem inicialmente como espaço de trabalho, o ateliê, para, em seguida, adotarem outros usos, transmutando-se em um espaço dinâmico, intercambiável e em processo de expansão, provocada pelo acúmulo e adição de novas partes e fragmentos. Um e outro se constituem como um espaço híbrido – no uso e na experiência –, erigido sob métodos de construção progressiva e processual, cuja espacialidade é construída pelo acúmulo de **coisas** e materiais recolhidos aleatoriamente no espaço urbano, a rua. Ambos laboram vivências: “a rua como extensão do ateliê” (MORAIS, Frederico, 2004, p. 102). Num gesto sempre investigativo e prospectivo, os dois artistas mantêm interesse pelos restos e entulhos descartados pela sociedade de consumo, para imediatamente converterem-se em insumos a serviço da consolidação de suas poéticas pluridimensionais. Resultantes da errância pela cidade, esses dejetos coletados, alojados nos espaços de trabalho, mas também de convívio, revelam a “autobiografia dos passeios na cidade” (O’DOHERTY, 2002, p. 44). “A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais – eis a arte” (MORAIS, Frederico, 1997, p. 5).¹⁹

¹⁷ Cabe aqui registrar que o arquivo-ateliê de Paulo Bruscky foi desmontado, transportado e remontado como sala especial, em 2004, na 26ª Bienal de São Paulo (2004), sob curadoria de Alfons Hug. Informações disponíveis em: <https://bienal.org.br/exposicoes/26a-bienal-de-sao-paulo/>.

¹⁸ Em outubro de 2007 a Pinacoteca de São Paulo apresentou, integrada à mostra *Kurt Schwitters: o artista Merz*, a reconstrução da *Merzbau*, uma “cópia de viagem”, tal qual era em 1933. Anteriormente, em 1983, houve uma remontagem de *Merzbau*, proposta pelos curadores Harald Szeemann e Toni Stooss, por ocasião da exposição *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopian seit 1800*.

¹⁹ Original publicado em: TRISTÃO, Mari’Stella. Da Semana de Vanguarda (1), *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 28 abr. 1970.

FIGURA 15 – Vista do ateliê/arquivo do artista Paulo Bruscky com presença do artista, Recife, Pernambuco.
Fotografia: Leo Caldas.



Fonte: Nacca (2022).

FIGURA 16 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933.
Fotografia: Wilhelm Redemann.



Fonte: Photograph (2024).

incorporação permanente de itens ao acervo, nutrida pelas relações solidárias e dialógicas experimentadas entre amigos, assinala outra recorrência entre os dois artistas. A “concha/caverna/sala” (O’DOHERTY, 2002, p. 45) de Schwitters “continha relicários e lembranças de amigos como Gabo, Arp, Mondrian e Richter” (O’DOHERTY, 2002, p. 44). Já o arquivo brusckiano (apartamento/ateliê/arquivo/biblioteca) é atravessado por “afinidades de propostas e correspondências eletivas” e por contribuições permutadas com artistas participantes da rede internacional de arte postal, a exemplo dos integrantes dos grupos Fluxus e Gutai, dos latino-americanos Zaballa, Antonio Vigo, Clemente Padín, Jorge Caraballo, Ulisses Carrión, Felipe Ehrenberg, entre outros, ao redor do mundo. “O arquivo de Paulo Bruscky fornece os códigos de interpretação de sua poética, ao mesmo tempo em que baliza, por meio de seus labirintos, outras obras e outros nomes, não raro, muito pouco conhecidos na história e na crítica contemporânea vigente em nosso meio” (FREIRE, 2006, p. 178).

O “*merz brusckiano*” e o experimento de Schwitters, chamado por este “catedral da miséria erótica” (*Kathedrale des erotischen Elends*, ou *KdeE*), soam congruentes ao agenciarem a pulsão inseparável entre arte e vida.

Reverberando essa pulsão, o programa de Schwitters se estende à cena artística brasileira, balizando a invenção e a ativação de uma experiência fundante: o Parangolé. Hélio Oiticica discorre sobre essa filiação no texto “Bases fundamentais para uma definição de Parangolé” (1964):

a palavra [parangolé] aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, por exemplo, assumiu a de *Merz* e seus derivados (“*Merzbau*” etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra. (OITICICA, 2011, p. 67)

Sobre essa aproximação entre poéticas, Wally Salomão diz:

Paulatinamente Hélio travou conhecimento com a obra do genial bricolista Kurt Schwitters, aquele que juntava tickets de metrô, ingressos de teatros, envelopes, embalagens, artigos de jornais cortados, picotados, rejuntados, dispostos e colados. [...]. Schwitters tanto fragmentou e rejuntou imagens e palavras quanto construiu seu lugar de morada a partir de restos: tábuas, sucatas, espelhos, rodas, molas etc. Feita de abismos, pontes, túneis em espirais, casa e atelier, abolição da fronteira entre a arte e a vida. (SALOMÃO, 2003, p. 25)

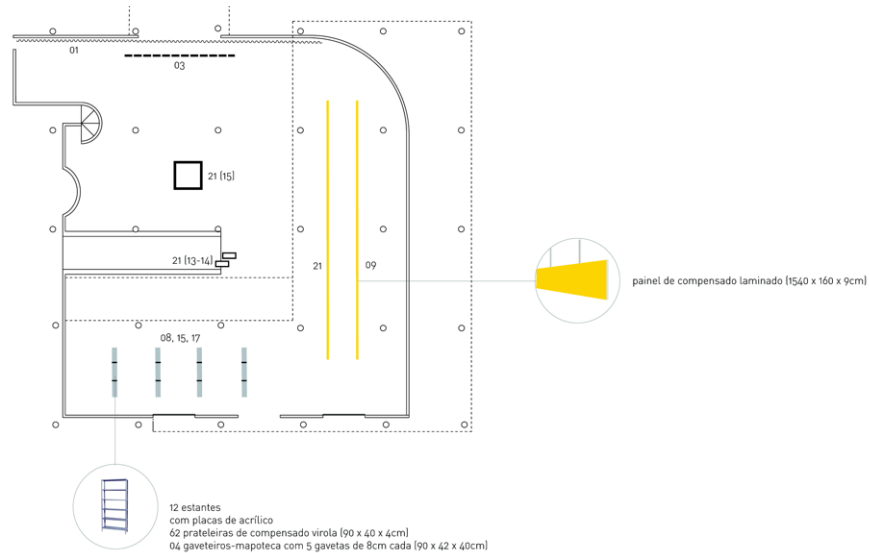
A partir do reconhecimento do território e do *modus operandi* do artista, a mostra *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, de cunho arquivístico, foi concebida e desenhada como uma grande sala de leitura, onde o espectador podia deliberadamente imergir, a partir de uma experiência múltipla de sentidos, no banco de ideias “brusckiano”.

O projeto expográfico, a cargo dos arquitetos Renata Marquez e Wellington Cançado, foi desenhado em atenção a essas considerações (FIGURA 17). Para tanto, a partir do princípio de menor intervenção possível e, desejando que a arquitetura permanecesse íntegra, livre de intervenções e vedações, projetou-se para os espaços do MAP estruturas e aparatos expositivos que revisitavam a atmosfera de uma biblioteca, de uma sala de consulta, adjacente a um arquivo. O endereçamento era o labiríntico ateliê-arquivo do artista.

Dessa forma, a expografia tomaria as superfícies arquitetônicas do museu como elementos estruturais capazes de suportar dispositivos expositivos. Piso, panos de vidro, colunas, teto e

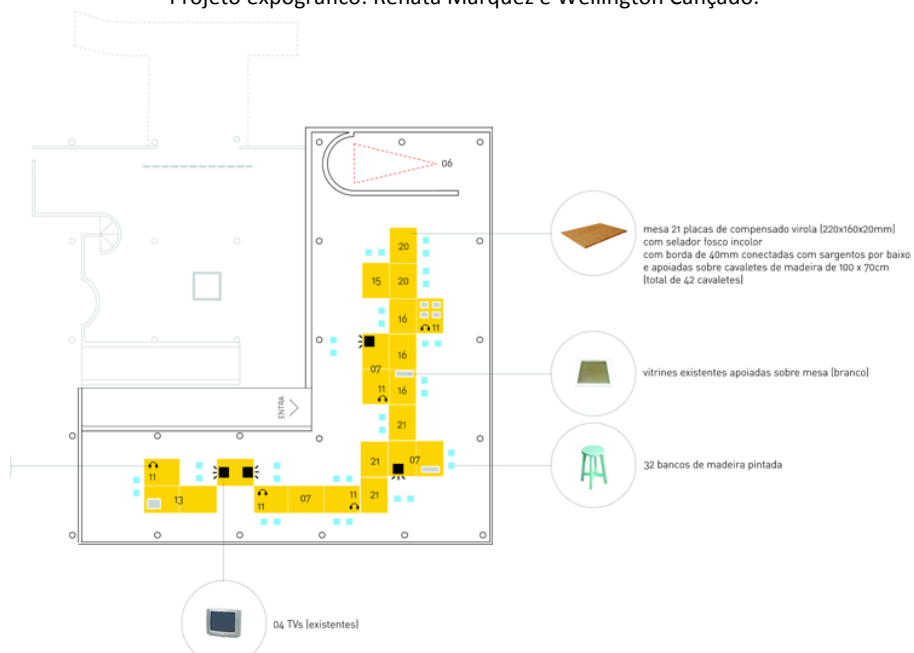
jardim foram ativados, ora para abrigar obras na sua diversidade de meios, ora para receber elementos gráficos, tipográficos, videográficos e fotográficos, linguagens caras e aderidas ao programa do artista.

FIGURA 17a – Planta baixa do salão nobre. Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, MAP, 2010. Projeto expográfico: Renata Marquez e Wellington Cançado.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 17b – Planta baixa do mezanino. Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, MAP, 2010. Projeto expográfico: Renata Marquez e Wellington Cançado.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 18 – Paulo Bruscky & Daniel Santiago, *Fogueira*, 1964-2010, 50 barras de gelo empilhadas, 240 × 80 × 80 cm. Escultura realizada no dia 18 de setembro de 2010, durante a abertura da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 19 – Paulo Bruscky, *Arte Paisagem – Saudade*, da série *Arte Classificada*, 2009. Publicado no *Estado de Minas*, em 19 nov. 2009, plotagem digital adesivada sobre a fachada do MAP. Parte integrante da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 20 – Paulo Bruscky, *Fonte*, 2010, instalação sonora (sistema de som, arquivos de áudio e *software*), 271 × 260 × 260 cm, coleção do artista. No primeiro plano, sobre o piso do museu: *Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a palavra*, 2008, vinil adesivo, 2.200 × 76 cm. Vista parcial da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 21 – Vista parcial da sessão dedicada à coleção de livros de artista. Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 22 – Paulo Bruscky, da série *Postes*, 1978, 36 fotografias, 13 × 18 cm (cada), impressão digital. Vista parcial da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 23 – Vista parcial da Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

Por resolução da curadoria, a investigação conectada à arte postal estaria no cerne da exposição, experiência fundamental para compreensão dos mecanismos de construção e fluxo da obra do artista.

Valendo-se de canais alternativos de circulação, Paulo Bruscky, pioneiro da arte postal no Brasil, ativou ampla rede de correspondência disparada de Recife, cidade onde nasceu e sempre viveu, para várias partes do mundo, o que acabou por gerar um rico arquivo, com cerca de 70 mil itens, que incorpora trabalhos de artistas/ativistas integrantes do Fluxus,²⁰ de artistas do grupo japonês Gutai,²¹ além de vários artistas da América Latina e do Leste Europeu, vinculados ao circuito internacional da arte postal.

Atenta a essas questões, a curadoria buscou estratégias expositivas em ressonância ao sistema de exibição, circulação e distribuição e aos circuitos alternativos empregados pelo artista, aproximando-se do princípio operatório de sua poética, fortemente vinculada ao programa dos artistas conceituais.

Estantes dotadas de gaveteiros abrigaram um expressivo lote de arte postal – “Telegramarte”, “Arte porte pago”, “Ao remetente”, “Faxarte”, “Aerograma”, “Telexarte” e “E-mail Art” – e significativa coleção de livros de artista (FIGURA 21). No mezanino, um conjunto de 20 mesas unidas formavam um arquivo acessível, estruturado sobre um grande plano habitado por televisores de tubo com registros videográficos de performances e ações,²² desenhos preparatórios, poesia sonora, dossiês de projetos (*Poesia Viva*, 1977; *O*

²⁰ Em 1982 Bruscky recebeu uma bolsa da Guggenheim Memorial Foundation para desenvolver uma pesquisa em *telecopier* e xeroxfilmes na Xerox de Nova York (EUA). Nessa ocasião manteve contato com artistas integrantes do grupo Fluxus, entre eles Ken Friedman, o que desencadeou a formação da coleção Fluxus, que hoje abriga obras de 47 artistas que participaram do coletivo (Joseph Beuys, John Lennon, Yoko Ono, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage, Bruno Munari e outros) entre as décadas de 1960 e 1970, além de catálogos, arquivos e material de eventos.

²¹ Coletivo de artistas japoneses fundado em 1954 por Jiro Yoshihara em Osaka. Permaneceu ativo até 1972. Constitui um momento importante da cultura japonesa do pós-guerra. As ideias e abordagens radicais do grupo foram antecipatórias da linguagem da performance e da arte conceitual. Alguns dos membros de primeira geração: Atsuko Tanaka, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto e Kazuo Shiraga. Da segunda geração: Yuko Nasaka, Tsuyoshi Maekawa, Shuji Mukai e Takesada Matsutani. Paulo Bruscky manteve, integrada ao movimento internacional de arte postal, expressiva correspondência com membros dos grupos Gutai, o que gerou uma coleção de 100 itens, hoje integrada ao acervo do artista.

²² Nas tevês de tubo foram exibidos os seguintes vídeos: *Registros* (videoarte/U-matic, 4', Recife (PE), 1979); *Poesia viva* (super-8, 7', Recife (PE), 1977); *Arte/Pare* (super-8, 2'30", Recife (PE), 1973); *Artexpocorponte* (super-8, 2'30", Recife (PE), 1971).

meu cérebro desenha assim, 1976; *Arte/Pare*, 1973; *O que é a arte? Para que serve?* 1978; *Con(c)(?)erto sensonial*, 1972; *Rá(u)dio Arte*, 1978-79), séries de carimbos, réplicas de livros de artista, acessível ao público, além de edições fac-similares da arte-correio.

Contrariamente à lógica dos painéis brancos, *displays* transparentes foram fixados nas colunas revestidas de aço inox que sustentam o espaço edificado do museu. Uma espécie de prótese acoplada à arquitetura, abrigando a série dedicada à arte-correio – envelopes e cartões postais originados da rede de comunicação de Bruscky com artistas brasileiros e estrangeiros filiados ao movimento internacional dessa modalidade de arte.

Disparado pelo projeto educativo e à disposição do público, o dispositivo gráfico-editorial “Banco de ideias”²³ (FIGURAS 24-26) foi produzido, onde constavam múltiplos apontamentos conceituais, iconográficos e textuais, ancorados no princípio de reprodutibilidade, um dos eixos principais de construção da obra do artista. A leitura complementar à obra exposta poderia, a critério de cada espectador, valer-se de carimbos gravados com palavras de ordem e poemas visuais, amplamente utilizados pelo artista nos envelopes e cartões vinculados à série de arte postal: “cópia conforme original”, “luto”, “o amanhã tece hoje”, “envelopoema”, “américa latina”, “clico logo dele(i)to”, “urgente gente urgente urge”, “poazia”, “palavra é o embrião e mais que palavras”, “hoje a arte é este comunicado (today art is this comunicated)”, “assim se fax arte”, “performance poema linguístico”, “cons/ciência do tempo”, “arte em todos os sentidos”, “luto”, entre outros.

De fato, a exposição extrapolou as salas expositivas do museu, estendendo-se até o espaço privado. A mostra anunciou-se, antes da abertura, por meio da remessa via correio de três obras – “Linha poética” (FIGURA 27), “Língua performance” (FIGURA 28), e “É proibido colar cartaz” (FIGURAS 30-31) –, com tiragem de 500 exemplares cada, reeditadas e produzidas em distintos meios gráficos amplamente utilizados pelo artista (tipografia, carimbo, colagem e impressão *offset*). Eram acondicionadas em envelopes selados, carimbados e etiquetados

²³ Projeto editorial e educativo baseado no caderno “Banco de ideias”, um caderno de anotações onde Paulo Bruscky registra projetos, reflexões, anotações, esboços e ideias desde os anos 1970 até o presente. Alguns projetos se materializam, outros permanecem como ideias no plano projetual, sendo não factíveis algumas delas.

– à maneira brusckiana –, e intencionalmente nenhuma menção à exposição encontrava-se registrada (FIGURA 29).

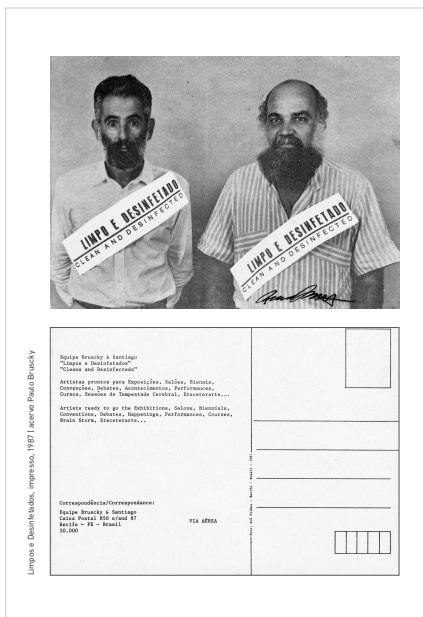
FIGURA 24 – “Banco de ideias”. Caderno impresso e carimbos disponibilizados ao público. Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 25 – “Banco de ideias”. Projeto gráfico: Marconi Drummond. Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010.

FIGURA 26 – Página de catálogo da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original* onde se vê a aplicação de carimbos diversos, 2010 (detalhe).

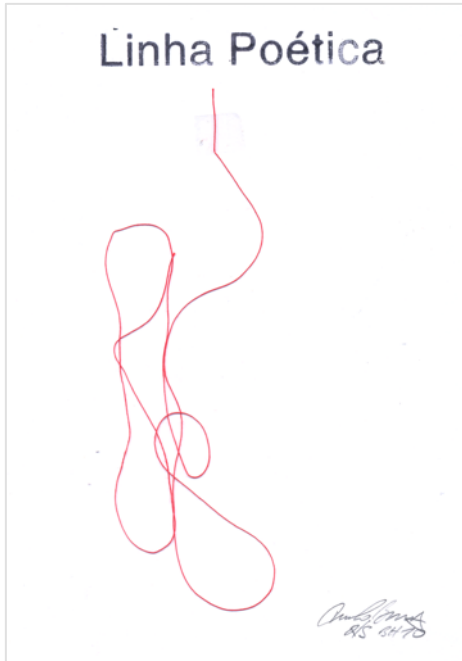


Fonte: Arquivo do autor.



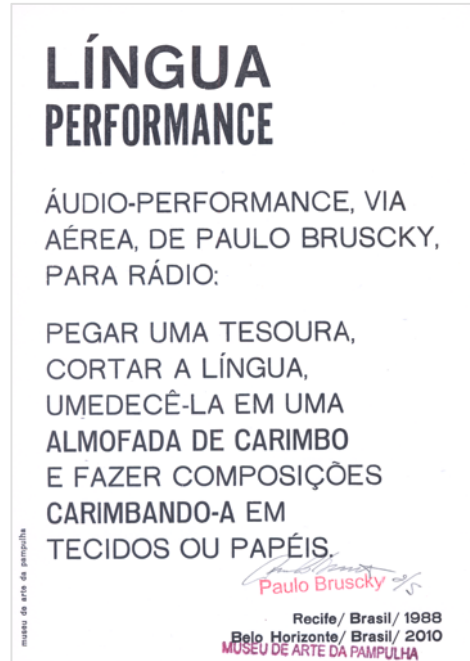
Fonte: Arquivo do autor.

FIGURA 27 – Paulo Bruscky, *Linha poética*, 2010, linha e carimbo sobre papel, 500 exemplares. Parte integrante da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010.



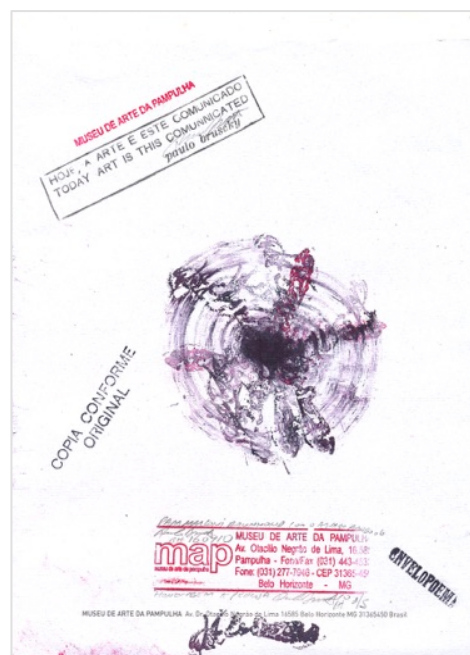
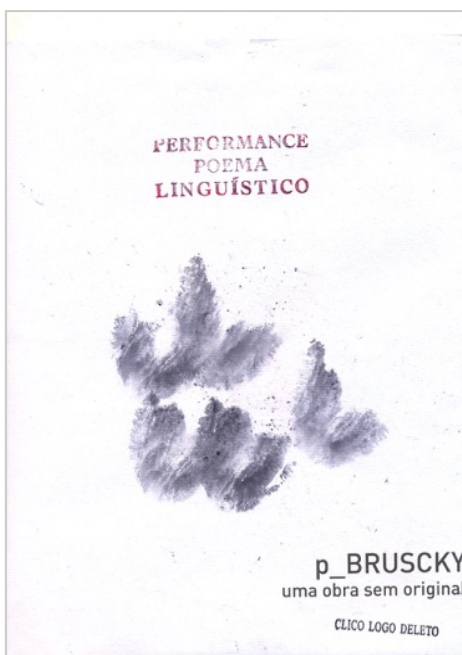
Fonte: Arquivo do autor.

FIGURA 28 – Paulo Bruscky, *Língua performance*, 2010, impressão tipográfica e carimbo sobre papel, 500 exemplares. Parte integrante da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010.



Fonte: Arquivo do autor.

FIGURA 29 – Envelope (frente e verso), 2010, impressão *offset* e carimbo sobre papel. Parte integrante da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010.



Fonte: Arquivo do autor.

A investigação curatorial buscou ainda reeditar projetos mapeados na infindável lista de ideias e empreendimentos artísticos elaborados por Bruscky. *Fogueira* (1974), *Con(c)(s)(?)erto sensorial* (1972) e *Fonte* (1982) – uma escultura efêmera, um concerto e uma instalação sonora – foram agregadas à mostra, ocupando espaços e tempos expositivos distintos.

FIGURA 30 – Paulo Bruscky, *É proibido colar cartaz*, 2010, impressão *offset* sobre papel jornal, 42 × 59 cm, 500 exemplares.



Fonte: Arquivo do autor.

FIGURA 31 – Registro fotográfico do artista afixando o cartaz *É proibido colar cartaz*, em Belo Horizonte.



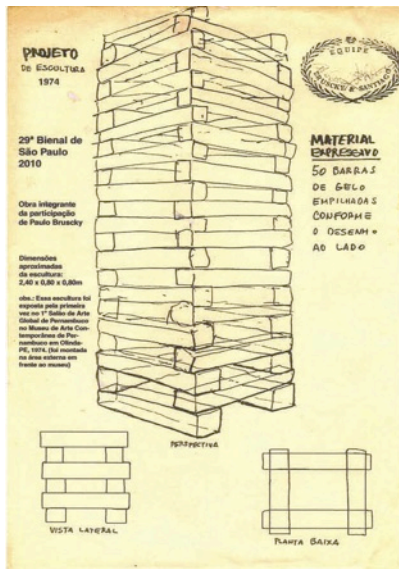
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky.

Concebida pela equipe Bruscky & Santiago e apresentada pela primeira vez no 1º Salão de Arte de Pernambuco, em 1974, *Fogueira*²⁴ foi construída e exibida durante a abertura da mostra, instalada no jardim do museu. A efemeridade produzida pelo derretimento das barras de gelo tensionou e contracenou com a robustez e a perenidade de outros projetos escultóricos que habitam, em caráter permanente, o jardim modernista concebido nos anos 1940 por Burle Marx, a exemplo de August Zamoyski, Alfredo Ceschiatti, Amilcar de Castro, José Pedrosa e Solange Pessoa. Sobrepostas, 50 barras de gelo empilhadas pereceram em quatro horas de exposição a céu aberto. Matéria em transformação, foram

²⁴ De modo concomitante à exposição no MAP, a obra *Fogueira* foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo. Em 2022 foi remontada durante a abertura da exposição *Órbita*, mostra panorâmica de Marcelo Drummond e Marconi Drummond, realizada na Sala Genesco Murta, do Palácio das Artes (Belo Horizonte). Na mesma exposição, também foi apresentada a obra *Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a palavra*.

progressivamente deformadas pelo derretimento até a desapareição completa, indo do estado sólido ao líquido, da robustez à fragilidade (FIGURAS 18, 32-33).

FIGURA 32 – Equipe Bruscky & Santiago (Paulo Bruscky e Daniel Santiago). Projeto de escultura para a 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Arquivo Paulo Bruscky.

FIGURA 33 – Exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, MAP, 2010. Detalhe da instalação da obra *Fogueira*, com supervisão do artista (50 barras de gelo, 240 x 80 x 80 cm), realizada no dia 18 de setembro de 2010, durante a abertura da exposição.. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

Recuperando a vocação acústica e sonora do *grill-room*, o concerto/performance de música aleatória, *Con(c)(s)(?)erto sensorial*, foi regido por Bruscky acompanhado de um pianista e performado pelos convidados, munidos de caixas de fósforo coloridas. Transformadas em instrumentos percussivos, deveriam ser percutidas em resposta à projeção de cores no espaço do antigo *grill-room* (FIGURAS 34-36).

Incorporaram-se ao programa expositivo outras duas proposições sonoras: *Rá(u)dio Art*²⁵ e *Fonte*.

²⁵ No MAP o programa de poesia sonora contou com a audição dos poemas sonoros “Poema de repetição” (1978), “Interferência” (1979), “Parle-vous français?” (1979), “Música para eletroencefalograma” (1979), “Poazia” (1985), “TPR Poema” (1985), “Solidão/Loneliness” (1980), “Rádio Clube de Pernambuco” (1978), “Rádio Bienalle Paris” (1982).

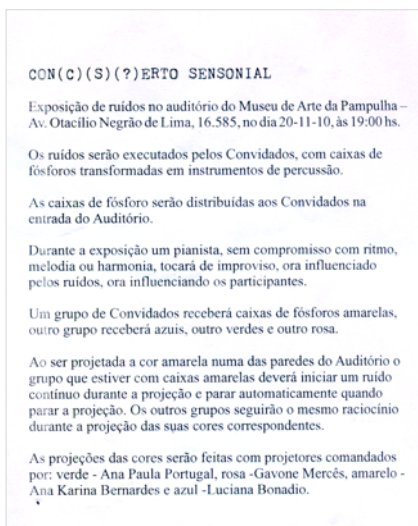
FIGURA 34 – Paulo Bruscky, *Con(c)(s)(?)erto sensorial*.

Registro fotográfico do concerto realizado em 1972, no auditório da Faculdade de Filosofia, em Recife (PE).



Fonte: Arquivo Paulo Bruscky.

FIGURA 35 – Paulo Bruscky. Convite para *Con(c)(s)(?)erto sensorial*, realizado em 20 de novembro de 2010, no auditório do MAP, em Belo Horizonte (MG).



Fonte: Arquivo Marconi Drummond.

FIGURA 36 – Paulo Bruscky. Caixa de fósforo tocada pelo público presente no *Con(c)(s)(?)erto sensorial*, realizado em 20 de novembro de 2010, no auditório do MAP, em Belo Horizonte (MG).



Fonte: Arquivo do autor.

Peça central da exposição, a instalação de ars sonora Fonte coleciona um repertório de águas coletadas, durante anos, em 20 fontes ao redor do mundo. Aludindo a um chafariz, a

obra, sinestésica, estrutura-se por meio do uso de 20 caixas sonoras, que “jorram” ininterruptamente sons sequenciados (FIGURAS 20, 37-39).

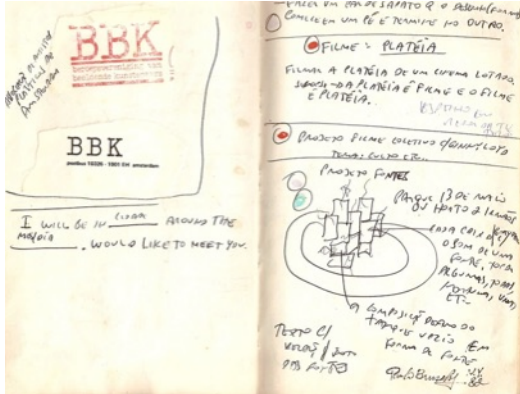
O recorte curatorial trouxe ainda um programa audiovisual, uma seleção feita entre a vasta filmografia de Bruscky, composta de filmes de artista, videoarte e videodocumentário, instalado na Sala da Memória do MAP.

Na produção fílmica, Bruscky empreende vasta pesquisa multimídia, dotando-a de grande experimentalismo, sobretudo com a adoção dos formatos super-8 e o vídeo U-matic. Ora os utiliza para registrar as performances e ações realizadas, ora subverte os seus aspectos técnicos, acoplando ao super-8 outros aparatos e materiais (ex.: espelhos fixados à câmera), intervindo diretamente sobre a película (ex.: fragmentos de letreiros de filmes colados em sequência) ou realizando fusão de imagens xerografadas e audiovisuais (ex.: xeroxfilmes realizados por meio da animação de cópias de imagens reproduzidas em máquina copiadora). Acasos e imperfeições fazem parte do seu *modus operandi*, gerado pela captação de cenas cruas, sem roteiro prévio e permeadas de improvisos, que são incorporados aos filmes performados.

Essas propriedades ficaram patentes na programação audiovisual exposta no MAP²⁶ e evidenciaram o experimentalismo presente no registro de suas performances, ações e intervenções urbanas.

²⁶ A programação de filmes de artista, videoarte e videodocumentário contou com os seguintes trabalhos: *Olinda* (videoarte, U-matic, 2'10", Olinda (PE), 1979); *Reflection I* (super-8, 3', New York (USA), 1982); *Composições no fio – Partituras mutantes* (super-8, 2'30", Gravatá (PE), 1979); *Via crucis* (super-8, 11', Gravatá (PE), 1979); *Poema* (poesia visual, super-8, 3', Recife (PE), 1979); *VT 8* (filme experimental, super-8, 2'30", Recife (PE), 1980); *Performance para 2 elevadores* (super-8, 3', New York (USA), 1982); *Estudo de partituras velozes para uma música de longa-metragem* (super-8, 1', New York (USA), 1982); *Amsterdam erótica* (super-8, 4', Amsterdã (Holanda) 1982); *Aépta* (xerofilme, super-8, 5', New York (USA), 1982); *Viagem* (U-matic e super-8, 5', Recife (PE), 1979); *Reflection II* (super-8, 4', New York (USA), 1982); *Paulo Bruscky, bruxo, inventor* (documentário, VT/VHS/U-matic, 9', 1983).

FIGURA 37 – Paulo Bruscky, *Fonte*, 1982, desenho preparatório extraído do caderno “Banco de ideias”.



Fonte: Arquivo Paulo Bruscky.

FIGURA 38 – Paulo Bruscky, registro fotográfico da coleta de som para a obra *Fonte*, sem data.



Fonte: Paulo Bruscky.

FIGURA 39 – Paulo Bruscky, *Fonte*, 2010, instalação sonora (sistema de som, arquivos de áudio e software), 271 x 260 x 260 cm, coleção do artista. Vista parcial da exposição *Paulo Bruscky: uma obra sem original*, realizada no MAP, em 2010. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

Não por acaso, o Museu de Arte da Pampulha, atento e impregnado pelas articulações ativadas pela obra do artista, apontou para si a ácida pergunta: “o que é a arte? para que

serve?”,²⁷ impondo-se o contínuo e necessário exercício de converter-se em laboratório irradiador de experiências.

Como apresentado, as práticas artísticas realizadas a partir dos anos 1960, localizadas na práxis de Regina Silveira e Paulo Bruscky, imprimiram mudanças radicais na formulação das atividades curatoriais e expográficas, implodindo a ideia de espaço expositivo:

[...] um leque de novos termos e linguagens dotou as concepções expositivas de certo caráter lúdico. Paralelamente, a crítica tornou-se uma reflexão concomitante àquela exercida pelo objeto sobre o qual ela incide; as exposições, por sua vez, tornaram-se um exercício análogo ao fazer artístico, na medida em que, junto à ampliação de seu vocabulário, o espaço passa a ser definido em relação ao tempo da experiência; o sentido da obra se explicita através do procedimento característico da *performance*; o corpo é envolvido no processo de significação da obra e esta, por seu turno, mais do que objeto, é desenvolvida como um contexto de vivência.

Em resposta ao fim dos “ismos”, as exposições tornaram-se lugar onde se estreitam distâncias entre arquitetura e arte, vida e cultura, cena e visualidade, forma e imagem, política e poesia. (CASTILLO, 2014, p. 16)

No contexto brasileiro, emerge a

velocidade dos ismos, velocidade das ideias, velocidade de gestos, velocidade de repressão, velocidade de reação. Os “ismos” se multiplicam velozmente no exterior: Pop Art, Nova Figuração, Nouveau Réalisme, Land Art, Arte Povera, Arte Conceitual, Happenings, Body Art, Minimal Art, Estruturas Primárias, Hard-Edge, Suporte/Surface, Hiperrealismo, e são velozmente importados, deglutidos, adaptados, nacionalizados – aqui. Supermercado de conceitos: arte vivencial, arte ambiental, arte plurissensorial, arte permutacional, arte processual. Peg-pag de proposições: objetos, instalações, *environments*, super-8, audiovisuais, etc. (MORAIS, Frederico, 2004, p. 100-101)

A partir desse momento, novas relações são tecidas entre artistas, curadores e espaços expositivos, sejam eles museus, galerias de arte, espaço urbano, espaços não convencionais e o meio natural (ar livre). Sob o binômio “arte-vida”, novas vivências são instauradas entre a arte, o meio e o público, ou, ainda, entre a obra, o lugar e o conceito, inaugurando, no público, uma nova experiência do ver, no meio, novas formas de expor e, na prática curatorial, novas formas de agenciar, mediar e conectar essas duas instâncias.

²⁷ Essas expressões titulam uma performance realizada por Paulo Bruscky em 1978. Nela, o artista caminha com uma placa pendurada no pescoço pelas ruas de Recife anunciando essas perguntas e, em seguida, exibe-se na vitrine da Livraria Moderna.

A poética expositiva se assenta na estrutura da arquitetura dada, se ampara na prática expográfica e resulta do agenciamento curatorial. No caso da edificação modernista que hospeda o MAP, outrora um cassino, o programa expositivo, implementado desde 2002, estabeleceu uma potente dialética com o espaço, priorizando obras *in situ* e/ou *site-specific*, estruturadas em “sinergia espacial e conceitual” (CASTILLO, 2014, p. 33).

É o que atestamos nos dois projetos expositivos anteriormente tratados e o que veremos nas manifestações, exposições e obras abordadas e estudadas ao longo da tese.

3 COLECIONADORES, ARQUIVISTAS, ENCICLOPÉDICOS, CATADORES

O que não está ordenado de um modo definitivamente provisório o está de modo provisoriamente definitivo. (PEREC, 1986, p. 32, tradução nossa)

A prospecção dos referenciais históricos a seguir tratados engendra discussões em torno da prática museológica e seu sistema operacional de armazenamento, classificação, mediação e exibição. As manifestações artísticas e conceituais aqui apresentadas apropriam-se dos métodos museológicos e práticas arquivísticas na elaboração de seus trabalhos, para, na sequência, confrontá-los. Catar, colecionar, acumular, arquivar, inventariar, listar são os procedimentos adotados.

Iniciamos com a manifestação precursora de Cassiano dal Pozzo (1588-1657), colecionador romano e patrono de artistas, que reuniu, no século XVII, uma grande e diversa coleção, nos moldes de um gabinete de curiosidades, formada por obras de arte, peças de história natural, fósseis, exemplares geológicos, animais, pássaros, herbários, trajes, retratos, mapas militares, itens topográficos e arquitetônicos e antiguidades.

FIGURA 40 – Pranchas de ilustração integrantes do *Museo cartaceo*, século XVII.



Fonte: Moss (2019); Paper (2014).

Com a estratégia de visibilizar a coleção, projetou uma publicação, por meio do comissionamento de aquarelas, gravuras e desenhos encomendados aos artistas. Tais pranchas ilustradas, dedicadas a arquitetura, botânica, geologia, ornitologia, zoologia, cultura material, mapas militares, cerimônias, procissões, trajes, conformariam uma enciclopédia visual. *O Museo Cartaceo*,²⁸ ou Museu de Papel, como é conhecido, concebido por Cassiano dal Pozzo e seu irmão mais novo, Carlo Antonio dal Pozzo, é formado por cerca de 7.000 ilustrações (FIGURA 40).

O *Museo Cartaceo* e sua enciclopédia ilustrada fundam um empreendimento pioneiro, realizado antes do advento da fotografia e dos meios de reprodução de imagens, na tentativa de reter todo o conhecimento humano de forma visual.

Para examinar a relação entre artistas e museus, a exemplo do *Musée Sentimental*, de Daniel Spoerri – experiência incorporada a esta pesquisa –, localizamos o *Wunderkammer* – “quarto das maravilhas” –, organização de acervo que precedeu os museus universais (FIGURA 41). Em seu traço conceitual, o “quarto das maravilhas” guarda algumas similaridades com os princípios de Spoerri e, do mesmo modo, com artistas vinculados ao Surrealismo e ao Dadaísmo, ou, ainda, com as proposições de dois artistas tratados no corpo da tese: Paulo Bruscky e Kurt Schwitters. “O *Wunderkammer* também incorporava a noção de que o mundo existe para ser contido em uma sala ou gabinete, um *environment* pessoal programável” (PUTNAM, 2001, p. 11).

Dessa forma, podemos fazer um paralelo entre as maneiras como esses artistas criam, manejam e organizam os seus espaços de trabalho, convertendo-os em microcosmos de suas práticas artísticas. As acumulações geradas pela fusão de objetos incomuns, o princípio enciclopedista e a prática colecionista são princípios operatórios comuns entre esses artistas e o *Wunderkammer*. Trata-se de artistas impulsionados por um gesto quase instintivo de colecionar, que guardam um extremo fascínio pelas coisas que não possuem relação entre

²⁸ Está em curso a publicação de um catálogo *raisonné* do *Museo Cartaceo* [Museu do Papel], sob organização do Royal Collection Trust. Consta de vinte partes, permitindo que o referido museu seja estudado em sua totalidade pela primeira vez desde o século XVII. Para saber mais: <https://warburg.sas.ac.uk/research-projects/archived-research-projects/paper-museum-cassiano-dal-pozzo-1588-1657>.

si. Benjamin aponta que o impulso do colecionador se consolida por meio da “desordem produtiva” e identifica “animais (pássaros, formigas), crianças e velhos como colecionadores” (BENJAMIN, 2018, 358).

FIGURA 41 – O Wunderkammer de Ferrante Imperato, 1599. Parte integrante do livro *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII.*



Fonte: Ferrante (1599).

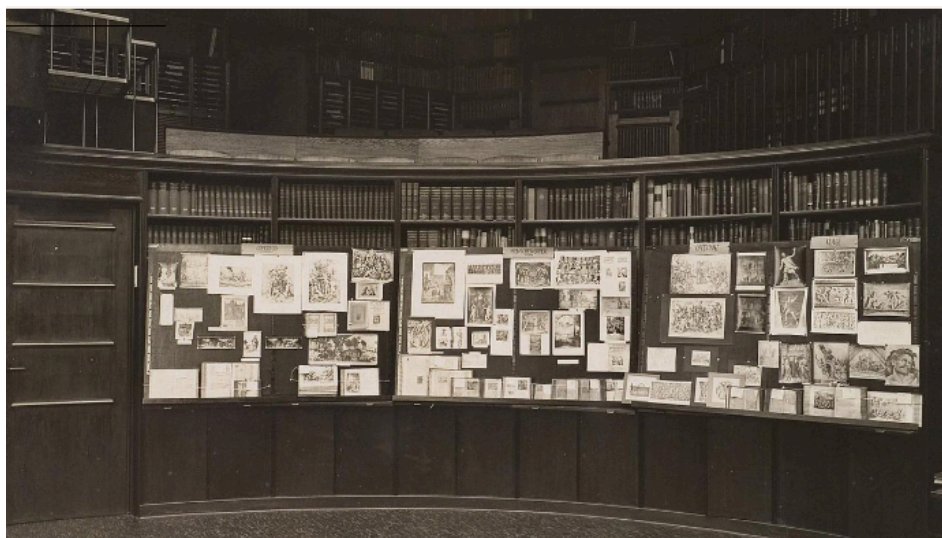
Esses gabinetes, que tiveram o seu esplendor no século XVI, estruturados para disparar no público deslumbramentos, armazenavam grande miscelânea de objetos e artefatos, quase sempre raros, esotéricos, bizarros e excêntricos, vinculados à história natural, à antiguidade e às artes. De feição heterogênea, as coleções eram organizadas em categorias – *Artificialia* (obras de arte, antiguidades, artefatos, objetos etnográficos), *Naturalia* (plantas, sementes, insetos, minerais, fósseis, conchas, animais empalhados, cascas, órgãos conservados em frascos), *Exotica* (plantas e animais exóticos) e *Scientifica* (instrumentos científicos, autômatos, etc.). Anomalias, aberrações da natureza e maravilhas ópticas integravam esse projeto colecionista e enciclopédico.

Originadas das expedições empreendidas pelos colonizadores europeus pelo “novo mundo”, período marcado pelas “descobertas” de continentes distantes, essas coleções de variedades foram formadas pela coleta e expropriação indiscriminada de objetos “estranhos” e “admiráveis”, transplantados para a Europa com o objetivo de alimentar os compartimentos dos gabinetes de curiosidades.

Ao apontar o museu universal como instituição colonial, Françoise Vergès argumenta, que na contemporaneidade, “a colonização continua sendo atualizada pelos processos de acumulação por expropriação” e acrescenta: “a ciência botânica europeia cresceu com o roubo e a exploração de saberes vernaculares ameríndios e africanos, e o mercantilismo prosperou graças à fecunda união das proezas navais com a história natural” (VERGÈS, 2023, p. 86-87).

Adensando a discussão, no âmbito das artes visuais, o antológico e inacabado *Atlas Mnemosyne*, operado por Aby Warburg entre 1924 e 1929, apresenta-se como referência imediata, tendo incitado um contingente de artistas a repensar as artes visuais, por meio da adoção de princípios operatórios do colecionismo, da montagem e remontagem, desde a *Boîte-en-valise*, de Duchamp, passando pelo *Album*, de Hannah Höch, e chegando ao *Atlas*, de Gerhard Richter (FIGURAS 42 e 45).

FIGURA 42 – Sala de Leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, de Hamburgo, na ocasião da exposição *Ovid*, 1927. Londres, Warburg Institute Archive. Fotografia: The Warburg Institute.



Fonte: Ein Labyrinth ([20--]).

Sua formulação e organização sequencial, composta por um vasto inventário – um conjunto de arranjos fotográficos reproduzindo esculturas, relevos, afrescos, pinturas, desenhos e esboços artísticos e científicos, bem como cartas de jogar, fotografias de jornais e gráficos publicitários –, converte-se em um instrumento de pesquisa. Amparado por um método transversal, interdisciplinar, forjado por meio de apropriações imagéticas, citações e referências históricas e artísticas, Warburg funda um dispositivo arquivístico para pensar a história da arte e as artes visuais, pautado em atravessamentos, transversalidades, criando pontes por onde trafegam distintas temporalidades. Associações, aproximações, semelhanças e diferenças são estratégias articuladas pelo iconologista para forjar um método de pensamento visual, aberto e fecundo:

O atlas *Mnemosyne* foi, nas mãos de Aby Warburg, algo como um grande poema visual capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de imagens, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que apareceram em vários momentos de sua obra. [...]. O atlas de imagens foi, portanto, a oficina de um pensamento sempre potencial – inesgotável, tão potente quanto inacabado – sobre as imagens e seus destinos. Não apenas uma anamnese dos problemas iconológicos levantados por Warburg ao longo de sua vida, mas uma matriz de questões novas – que permanecem hoje, a nossos olhos, como em suspense – suscitadas pela afinidade de cada imagem no centro de cada prancha e de pranchas em pranchas. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 91)

Em *Atlas*, Gerhard Richter constitui um empreendimento visual tributário das experiências de Warburg.

Iniciado na década de 1960, o *Atlas* de é uma coleção de fotografias, recortes de jornais e esboços (FIGURAS 43 e 48). Insere-se no grupo de projetos empreendidos por artistas atuantes na década de 1960, cujos procedimentos incorporavam a reunião de fotografias, coletadas ou produzidas, a exemplo da coletânea de fotografias de tipologias da arquitetura industrial realizadas por Bernhard e Hilla Becher ou da obra *Les archives*, de Christian Boltanski. Apropriando-se de elementos constitutivos da prática e da natureza fotográfica, essas manifestações forjaram uma coleção de imagens organizadas pela serialização, ordenação e sistematização arquivística.

Em 1964, Richter iniciou a organização de painéis fotográficos, algumas vezes como fontes potenciais e referenciais para realização de sua série de pinturas. Esses acúmulos

fotográficos foram exibidos pela primeira vez em 1974, sob o título de *Atlas*, que ganhou adições e versões expositivas subsequentes, em contínuo processo de expansão, embora interceptado por períodos intermitentes.

Como sabemos, o termo “atlas” é usado, desde o final do século XVI, para definir um tipo de publicação que compila e organiza o conhecimento de certos campos, como o geográfico e o astronômico. O nome refere-se à imagem de um titã da mitologia grega que suporta o eixo do mundo e toda a abóbada celeste nos ombros, carregando o fardo do universo. Posteriormente passou a designar qualquer conhecimento sistematizado e organizado, a exemplo dos atlas de anatomia, astronomia e geografia.

Em advertência, Didi-Huberman esclarece que não se lê um atlas como se lê sequencialmente um livro, da primeira à última página. A experiência de leitura é quase sempre errática e deambulatória. A origem da compilação é quase sempre arbitrária e problemática:

[...] um atlas quase nunca possui uma forma que se poderia dizer definitiva. Além disso, um atlas não é necessariamente feito de páginas, no sentido habitual do termo: antes mesas, pranchas onde estão dispostas as imagens. [...] O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 17-18)

FIGURA 43 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013.



Fonte: Atlas ([20--]).

O conteúdo do *Atlas* de Richter, organizado por “temas”, estruturado por grades e fixado sobre pranchas em arranjos ortogonais tradicionais, de forma semelhante a um álbum de família, inicia-se com instantâneos fotográficos amadores, produzidos pelo próprio artista, acrescidos de recortes de jornais e revistas para inserir, ao longo do processo de coleta, *portraits*, imagens pornográficas, registros familiares, personalidades históricas, a exemplo de Hitler, e registros de eventos, como o Holocausto. Além desse repertório, esboços de instalações e desenhos técnicos em perspectiva foram adicionados ao longo do tempo, gerando um conteúdo imagético bastante heterogêneo, híbrido, com cerca de 5.000 imagens agrupadas em 783 painéis. Essa espécie de enciclopédia contém uma rede de conexões entre os elementos do acervo, ainda que não se identifique nesse compêndio uma coerência sistemática. Trata-se de campos operatórios onde incide “a renúncia de toda unidade visual e toda imobilização temporal: espaços e tempos heterogêneos não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou de se amalgamar” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 68).

No *modus operandi* de Richter, a fotografia sempre ativou uma relação dialética com a pintura, captando insumos para sua constituição e para o tensionamento entre esses campos, ou seja, o arquivo de imagens se converte em ferramenta de trabalho para o artista. Sobre essa operação, assinala Richter (2006, p. 113-119):

Uma foto é feita para informar sobre um acontecimento. O que importa para o fotógrafo e para o observador é, como resultado, a informação apreendida, o acontecimento fixado na forma de um retrato. A foto pode, além disso, ser vista como quadro, e a informação recebe então um outro significado. Entretanto, como é muito difícil tornar a foto um quadro simplesmente por meio de uma declaração, tenho de fazer uma pintura dela.

[...] Quando pinto uma foto, isso faz parte do processo de trabalho e não é de modo algum uma marca que caracteriza a concepção no sentido de eu oferecer, no lugar da realidade imediata, a sua reprodução, o *second-hand-world*.

[...] A foto reproduz o objeto de uma maneira diferente daquela do quadro pintado, porque o aparelho fotográfico não reconhece os objetos, mas vê.

Sobre a dimensão fotográfica presente na poética de Richter, Buchloh argumenta:

O que as fotografias, por meio de sua simples acumulação, procuram anular é a lembrança da morte, traço componente de toda imagem memorial. Nas revistas

ilustradas, o mundo se tornou um presente “fotografável”, e o presente fotografado passou a ser integralmente eternizado. Aparentemente a salvo das garras da morte, o presente na realidade a ela se rende.

Na duplicação exata do real, principalmente através de outro meio reprodutivo – publicidade, fotografia, etc. – e na passagem de um meio para outro, o real desaparece e passa a ser uma alegoria da morte. Mesmo em seu momento de destruição, porém, ele se revela e se afirma, de modo a tornar-se o real essencial, assumindo-se como fetiche de algum objeto perdido. (BUCHLOH, 2009, p. 195-209)

Duchamp dizia que tudo o que ele fez de importante poderia ser colocado numa mala. *La Boîte-en-valise*, o “museu portátil”, coleciona e guarda fotografias, litografias, impressões fac-similares, miniaturas de *ready-mades* e réplicas das obras do artista produzidas a partir de 1910. Todo o acervo é acondicionado numa maleta de couro portátil. São inúmeras as variações, incluindo-se versões especiais, produzidas para amigos do artista e colecionadores e sempre com um item “original”. Algumas peças são assinadas por seu alter-ego feminino, Rose Sélavy (FIGURA 44).

Ao reunir reproduções e miniaturas, conformando uma coleção, Duchamp nos oferece um testemunho, um pensamento retido numa maleta desdobrável, apontando uma

tensa vizinhança entre o museu e o arquivo, entre a obra e o documento. A coleção apresentada pela maleta de Duchamp reunia reproduções em um microsistema de imagens e tornava imprecisas as fronteiras, os lugares e as funções da arte. *La Boîte-en-valise* abordava a coleção erigindo uma tensão entre dois sistemas da cultura, o arquivo e o museu – ou entre duas lógicas, a do documento e a do monumento – cada qual condicionado por leis regulatórias distintas. (COSTA, 2014, p. 25)

razões de ser do museu e as experiências nele vivenciadas, uma ação antecipatória, que previa o “deslocamento do objeto de arte físico e do museu pela reprodução fotográfica”

(FIGURA 47):

[...] O que vejo, aqui e alhures: a poética do labirinto como cartografia do imaginário – não o arquivo, o anarquivo. Como um tecido que é preciso desdobrar para saber o corpo que cobrem [*sic*] seus contornos disformes. E este será sempre o corpo monstruoso e sublime de um mundo inacabado, aberto ao jogo multifacetado da especulação como deriva da imaginação.

[...] O museu imaginário de Malraux se ergue sobre a ambivalência, como uma casa sobre areia movediça. É com a condição de se manter sobre a areia movediça e de nela fazer sua morada – como um barco sobre as águas, sem jamais lançar âncora e sem jamais se deixar engolir, afundar – que o museu imaginário permanece interessante para a deriva da imaginação. Se capturado pela lógica espetacular, o museu imaginário se transforma em museu do imaginário, fixando institucionalmente a travessia do labirinto das imagens e capturando o próprio espaço-tempo entre as imagens como uma positividade (e frequentemente um produto, uma mercadoria), em vez de uma pulsão.

A experiência poética deverá permanecer sempre anarquívica. Sobre o pano de fundo do arquivo infinito que constitui o museu imaginário de Malraux, a criação vive à deriva, sem centro, sem arché. É preciso rasgar o pano de fundo para criar o entre. (RIBEIRO, M., 2010)

39



FIGURA 45



FIGURA 46



Figura 6

FIGURA 47



FIGURA 48



FIGURA 48



FIGURA 49



FIGURA 45 – Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (última versão), painel 39, 1929.

Fonte: Final ([20--]).



FIGURA 46 – Marcel Broodthaers. Fotomontagens integrantes do “Musée d’Art Moderne – Département des Aigles – Section Publicité” (Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias – Seção Publicidade), 1972. Fonte: Kern (2014, p. 388-402).



FIGURA 47 – André Malraux selecionando fotografias para o *Museu imaginário*, c. 1947.

Fotografia: Maurice Jarnoux. Fonte: André, ([20--]).



FIGURA 48 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013.

Lâmina 5, jornal e fotografias 1962-1966, 51,7 × 66,7 cm.

Lâmina 7, recortes de jornal 1962-1966, 51,7 × 66,7 cm.

Fonte: Atlas ([20--]).



FIGURA 49 – Mabe Bethônico, *O Colecionador* (1996-).

Instalação: 12 caixas de papelão, formato 47 × 34 × 6,5 cm (cada), com recortes de jornal em envelopes de poliestireno e pastas de papel carimbadas/classificadas; mapa da coleção e citações aplicadas em vinil na parede. Projeto em execução desde 1996. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Slide (2006).

Para Malraux,²⁹ o texto do *Museu imaginário*, cuja primeira versão foi publicada em 1947,³⁰ seria estruturado por meio do uso de imagens e reproduções de obras localizadas e criadas em distintos tempos e distantes lugares, a serviço da difusão da arte. Malraux defendia, na conceituação do seu programa, a superação das “diferenças não apenas espaciais, mas também temporais. [...]. Há nessa ideia um alargamento da noção de museu” (ALVES, 2021, p. 56). “Esse conceito tem como ponto de partida a evidência da não completude dos ‘verdadeiros museus’ e o reconhecimento de que a ampliação das possibilidades técnicas de reprodução das obras de arte alterou a relação dos sujeitos sociais com essas mesmas obras” (CHAGAS, 2009, p. 48).

Diante da incompletude dos museus, Malraux preconiza o *Museu imaginário*, capaz de “aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa” (MALRAUX, 2013, p. 13).

Nas palavras de Chagas (2009, p. 48):

A invasão e a ampliação do campo de possibilidades do domínio patrimonial, o rompimento com leituras rígidas e sistematicamente diacrônicas, a insurreição contra o domínio absoluto da racionalidade, a celebração da vitória contra o medo da imagem e a valorização das metamorfoses de significados parecem ser algumas das características inovadoras do *museu imaginário*. De certo modo, esse museu é também um estímulo libertário ao desenvolvimento da imaginação museal.

Múltiplos sentidos, dialógicos e complementares, incidem sobre o museu imaginário malruciano, que parte da ideia de um museu de imagens, mas reorienta-se, transmutando-se em museu do imaginário. Nele a experiência cultural não se limita à visitação de museus físicos, mas é ampliada pela experiência pessoal e subjetiva formulada por cada indivíduo, disparada por seu repertório individual e por sua coleção imaginária.

²⁹ André Malraux (Paris, 1901 – Créteil, 1976) é um dos principais expoentes das letras francesas. Foi ministro da Informação (1945-1946) e mais tarde ministro de Assuntos Culturais (1959-1969) de Charles de Gaulle. Veio ao Brasil em 1959, em visita oficial do governo francês ao governo de Juscelino Kubitschek, quando proferiu conferência e visitou Brasília, ainda em construção. No mesmo ano, recebeu o título de doutor *honoris causa* da Universidade de São Paulo (USP).

³⁰ Inicialmente publicado em 1947, depois em 1951, em um dos volumes de *Les voix du silence* [As vozes do silêncio].

Isso significa dizer que, ativado por meios e técnicas de reprodução de imagens, o museu agencia experiências extemporâneas e convoca o museu como “lugar mental”, sem fronteiras precisas e com temporalidades fluidas. Um lugar onde a deriva da imaginação se instala:

Um museu fictício não de obras, mas de qualidades puras da forma, descritas em numerosas obras da arte mundial e reproduzidas em fragmentos e aspectos fotográficos que sustentavam as suas comparações. O museu real, no qual o número de obras sempre permanece limitado, é substituído por um livro em que as reproduções e as descrições no *medium* da impressão de imagem e de texto desencadeiam uma visão geral ilimitada da arte de todos os tempos e povos. (BELTING, 2012, p. 72)

“O museu é um confronto de metamorfoses” (MALRAUX, 2013, p. 10). Para Malraux (2013, p. 174), o museu era uma afirmação, enquanto o Museu Imaginário é uma interrogação.

O projeto (não realizado) para o Museu de Brasília, cujas bases conceituais preliminares foram delineadas em carta datada de 24 de julho de 1958 e remetida por Mario Pedrosa (1900-1981)³¹ a Oscar Niemeyer, atendeu a solicitação do arquiteto para criação de um novo museu para a nova capital, que se erguia no Planalto Central brasileiro. Com forte acento pedagógico, didático e documental, a instituição museológica, seria basicamente formada por “cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc.” (PEDROSA, M., 1995, p. 288), ou seja, um “museu de reproduções”; em oposição à formação de um acervo próprio, constituído de obras físicas e originais, recorreria à difusão de reproduções de obras de arte. Dedicado à exibição de “todos os ciclos da história da arte mundial” (PEDROSA, M., 1995, p. 288), continha, em seu programa, o ambicioso objetivo de abarcar todas as escolas e vertentes estilísticas, bem como os diversos movimentos da arte contemporânea.

³¹ Mário Pedrosa (Timbaúba (PE), 1900 – Rio de Janeiro (RJ), 1981). Teve ampla atuação na vida política e cultural brasileira. Foi jornalista e crítico de arte. Participou ativamente de programas e projetos vinculados às instituições de arte, em âmbito nacional e internacional. No fim da década de 1970, durante a ditadura civil-militar no Brasil, foi exilado em Santiago do Chile, quando criou o Museu da Solidariedade (1972). Participou da organização de três Bienais de São Paulo (1953, 1955 e 1961). Em 1960, assumiu a diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), acumulando o cargo de secretário-geral da 6ª Bienal de São Paulo (1961). Em 1980, participou da criação do Partido dos Trabalhadores (PT).

Dentre as premissas estabelecidas para o novo museu, estava a de não construir em Brasília mais um museu dito de arte ou de arte moderna para não competir com os congêneres do país. E ainda a de que ele não deveria ser um museu caracterizado por uma coleção de obras originais, mas sim por reproduções fotográficas e maquetes. Pedrosa justificava sua opção pela dificuldade financeira de se formar um acervo dedicado às artes plásticas começando do marco zero, sob risco de se tornar incompleto e irrelevante. Estrategicamente, contaria, em suas divisões e salas, com um documentário completo de todos os ciclos da história da arte mundial. Orientado por objetivos documentais e práticas educativas, deveria ser munido de recursos audiovisuais com salas de projeção e filmoteca.

O desafio para criar em Brasília um espaço museal alinhado com a monumentalidade de Brasília, expresso em seu plano-piloto, estava lançado.

A proposta de criação do museu de Mário Pedrosa, “em vez de estar no campo do entretenimento, possui um caráter pedagógico, civilizatório, que fomentava a reflexão e recorria a projeções de slides, textos explicativos que seriam gravados e que educariam o cidadão da nova capital” (ALVES, 2021, p. 56).

Por carta, Pedrosa constrói um programa conceitual para o novo museu para a nova capital brasileira pautado em treze pontos. Aqui se destacam alguns deles:

[...] Nada de se construir em Brasília mais um museu nos moldes dito de arte ou de arte moderna, nos moldes de muitos que estão sendo organizados pelo país, ou mesmo das tentativas mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo. [...] Averigua-se cada vez mais difícil, senão impossível, criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno de nome. [...]. Mais um museu similar em Brasília viria apenas aumentar a lista dos museus incompletos, e, pior ainda, dispersar esforços e recursos, numa espécie de concorrência aos já existentes, sem maiores e mais positivos resultados. [...]. Brasília, no entanto, não poderá dispensar um instituto de arte capaz de lhe dar o renome que precisará ter, digno dos foros de capital moderna do Brasil.

O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter *sui generis*, a fim de atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental. Não pode ser, pois, um museu nos moldes tradicionais, caracterizado por sua coleção de obras originais. [...] Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagem de toda espécie, maquetes, etc. [...]. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões e salas um

documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial.

[...] Desta forma o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível.

[...] O museu, de caráter eminentemente pedagógico e documental, poderá ter, além das obras em exposição, uma seção para projeção de slides, com textos explicativos, que serão gravados, a fim de que a finalidade instrutiva e educacional seja melhor alcançada...

[...] O museu didático e documentário de arte manterá também uma filmoteca especializada de filmes e documentários de arte e de filmes experimentais de caráter objetivo, dinâmico e plástico. (PEDROSA, M., 1995, p. 287-292).

Ainda que o projeto do “museu de reproduções” não tenha se concretizado e que, sob uma visada contemporânea, à distância do tempo e sob a conquista das novas mídias digitais, pareça anacrônico, sua base está alicerçada em premissas pedagógicas e democráticas e suas proposições museológicas permanecem relevantes, contribuindo fortemente para a discussão sobre os museus como espaços coletivos, comunitários, inclusivos e inventivos.³²

O desejo de expansão da experiência museológica, delineado nas propostas do “museu de reproduções”, de Pedrosa, e no Museu Imaginário, de Malraux, está expresso no “programa ambiental”, de Hélio Oiticica:

[...] pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio

³² Vale ressaltar outros empreendimentos museológicos criados por Mário Pedrosa. Citamos o *Museu das Origens*, não concretizado, projeto concebido por ocasião do incêndio que acometeu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. Pedrosa participou da sua reorganização, desenhando a nova proposta, que previa a reunião de cinco museus, independentes e complementares: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; e Museu de Artes Populares. Ainda atual, essa proposta encontra-se profundamente engajada nas discussões de descolonização das instituições museológicas em direção à democracia cultural. Outra importante idealização é o *Museu da Solidariedade* (1972), no Chile. A entidade teve seu acervo formado exclusivamente por doações de artistas – cerca de 900 obras – e foi resultado de uma campanha solidária internacional difundida por Pedrosa. De acordo com ele, o novo museu chileno representava a “vitória sobre a pobreza, a rotina e o mercantilismo e um pequeno passo em direção a um novo condicionamento social para a arte em sua relação com os trabalhadores, as minorias condenadas” (CARTA de Mário Pedrosa a Dore Ashton, datada de 27 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

conceito de “exposição” – ou nós o modificamos, ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. (OITICICA, 1986, p. 79)

Indubitavelmente encontramos uma estreita conexão entre o projeto para o *museu de reproduções* de Brasília, imaginado por Pedrosa, e o museu sem paredes de André Malraux, o *Museu Imaginário*. Ambos são manifestações prescientes da era digital ao proporem o deslocamento da obra de arte física, materializada, e do museu pela reprodução fotográfica, além de serem agenciados pelo método de montagem. Ambos propõem uma amplificação da noção de museu. “A instituição museológica passa a ser vista como um espaço de imagens documentais, mas também mentais” (ALVES, 2021, p. 56).

Pedrosa conhecia as ideias do escritor francês, muito discutidas nos principais jornais brasileiros veiculados na década de 1950. Vale lembrar que Malraux esteve em visita oficial à Brasília, em 1959, antes mesmo da inauguração da nova capital do Brasil. As propostas são convergentes, porém com pontos de discussão entre os dois pensadores. “Pedrosa se opôs ao formalismo e ao esteticismo, chamando atenção para o que poderia ser denominado de social nas experiências estéticas, sem se render, por outro lado, à arte como mero conteúdo” (ALVES, 2021, p. 57).

Mário de Andrade, ao discorrer sobre museus populares e meios de reprodução, parece comungar das ideias partilhadas entre Pedrosa e Malraux:

A museografia contemporânea vai transformando completamente o conceito que tradicionalmente se tinha de museu de artes. Não estou longe, aliás, de crer que em grande parte a concepção verdadeiramente pedagógica, verdadeiramente ativa de disseminação da cultura, do conceito atual do museu, é devida ao extraordinário poder da técnica moderna e seus meios de reprodução. A técnica veio, se não transformar, pelo menos incitar e auxiliar enormemente o conceito contemporâneo do museu. (ANDRADE, M., 2005, p. 127)

[...] Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de arte representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros, Museus francos, Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos.

Tudo o mais é antediluviano como conceito de museu. E é o ridículo esbanjador dos rastacueros. (ANDRADE, M. de, 2005, p. 131)

Em resposta e em contraposição às discussões acerca das práticas e meios museológicos, situamos o projeto “Musée d’Art Moderne”, delineado pelo artista Marcel Broodthaers (1924-1976) entre 1968 e 1972 e apresentado em diversos meios e ocasiões. Nele, o artista propôs a criação de um museu conceitual, fictício e itinerante, composto de doze seções itinerantes – *Section XIX^e siècle* (Seção Século XIX), *Section Littéraire* (Seção Literária), *Section Documentaire* (Seção Documental), *Section XVII^e siècle* (Seção Século XVII), *Section XIX^e siècle (bis)* (Seção Século XIX (bis)), *Section Folklorique – Cabinet de Curiosités* (Seção Folclórica – Gabinete de curiosidades), *Section Cinéma* (Seção Cinema), *Section Financière* (Seção Financeira), *Section des Figures* (Seção Figuras), *Section Publicité* (Seção Publicidade), *Section d’Art Moderne* (Seção Arte Moderna), *Section XX^e siècle* (Seção Galeria Século XX) –, originadas das exposições por ele organizadas. A organização expositiva desarticulava a lógica do sistema de classificação museológica vigente, questionava a validação da obra de arte e criticava as práticas tradicionais realizadas pelas instituições museológicas. Submeter o sistema de museus a um desmonte tornou-se uma estratégia contumaz nas ações de Broodthaers e, para tanto, ele replicou a cadeia constitutiva do museu e seus mecanismos arbitrários como instrumento de fabulação e enfrentamento, assumindo múltiplas funções: diretor, curador-chefe, designer gráfico e assessor de imprensa. Naquele momento, havia relativamente poucos precedentes referenciados em artistas que realizavam práticas curatoriais, e Broodthaers assume a *persona* de autoridade institucional do “Musée d’Art Moderne”.

Broodthaers foi um poeta³³ belga que migrara da literatura para as artes visuais. Assim como inúmeros artistas contemporâneos, inseridos no movimento da Arte Conceitual, postulava que imagens são análogas à linguagem, como explica Archer (2001, p. 87): “uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem”.

Fábio Morais afirma:

³³ Em 1964, Broodthaers migra da literatura para as artes visuais. Uma ação marca essa transição: o artista engessou os últimos cinquenta exemplares de sua coletânea de poesia lançada havia pouco, *Pense-bête*, e as expõe como escultura, impossibilitando sua leitura, mas sem destruir o seu aspecto escultural (*Pense-bête [Memory aid]*, 1964, livros, papel, gesso e bolas de plástico sobre base de madeira, 30 × 84,5 × 43 cm. Coleção MoMA).

[...]. Se Broodthaers tivesse cabido na literatura teria continuado nela. Ele poderia ter desmascarado o sistema de museus escrevendo textos. Mas sua crítica seria anêmica se fosse texto. A literatura o asfixiava. Seus poemas são apertados e presos. Sua escrita como artista visual, seja o próprio museu, seja *[sic]* as cartas abertas redigidas no contexto do museu, é mais ampla.

[...].

– Veja essas fotografias de homens descarregando pesadas esculturas de águias de dentro do caminhão, para colocá-las no espaço expositivo do museu real que abrigava o museu fictício de Broodthaers. Esse descarregamento tem a mesma fluência de um texto. É ação fictícia escrita no espaço físico, atitude que toma forma, texto materializado. Ao invés de palavras, objetos físicos e ação ortográfica. É uma escrita. Limite entre a ficção e a não ficção. (MORAIS, Fábio, 2013, p. 64-65)

Dentre as inúmeras exposições do “Musée d’Art Moderne”, ocorridas entre 1968 e 1972, destacaremos aqui três ocorrências, apresentadas em Bruxelas (1968), Düsseldorf (1972) e Kassel (1972).

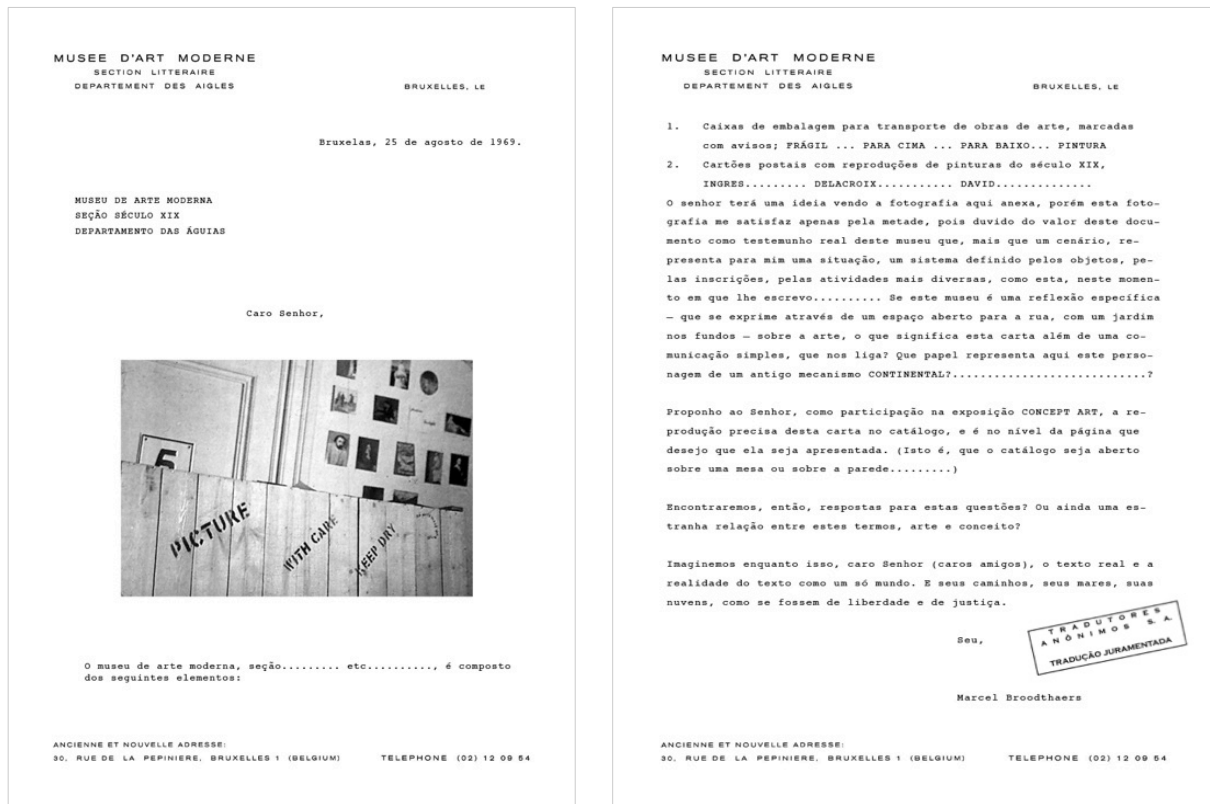
A primeira, de 1968, foi instalada na casa-estúdio do artista, em Bruxelas, Bélgica (FIGURAS 46 e 50). Denominou-se “Département des Aigles, Section XIX^{ème}” e foi constituída por caixas usadas para transporte de obras de arte e textos fixados nos espaços internos e externos: grafou-se “MUSÉE/MUSEUM” (“museu”) sobre as janelas, “SECTION XIX^{ÈME} SIÈCLE” (“Seção Século XIX”) sobre a porta e “DÉPARTMENT DES AIGLES” (“Departamento das Águias”) sobre o muro no fundo do jardim. Complementavam a instalação, fixados na parede, cartões postais com reproduções de pinturas clássicas francesas do século XIX e slides nela projetados. Sobre as caixas de transporte de obras, foram estampadas expressões próprias da atividade museológica e expositiva: “manusear com cuidado”, “manter seco”, “frágil”. Um público considerável compareceu, atento ao discurso inaugural, que discorria sobre as funções do museu na sociedade e sua necessária renovação pela antiarte, por meio da instauração de um antimuseu, além de direcionar uma severa crítica à violência institucional exercida pelos museus e galerias. O museu foi descrito pelo artista como uma “invenção, uma mistura de nadas”. É o próprio Broodthaers que esclarece:

Neste momento, o Museu está diante de seus olhos e preferia que começássemos pela sua impressão, já que é uma estrutura de ficção e não tenho ideia de como ele funciona para os outros. Eu vivo a aventura do museu, essa ficção, à minha própria maneira, subjetivamente. Isso começou há três, quatro anos no meu estúdio em Bruxelas. Eu criei um museu fictício com caixas de transporte vazias, reproduções

de obras de arte em cartões postais e inscrições indicando que se estava em um museu. Aqui eu posso rever esta situação, mas com outros elementos, outras formas e outras ideias. Enfim, eu não estou totalmente certo, porém, se o visitante vai experimentar a sensação de estar em um museu, ou seja, em um lugar como um hospital, uma prisão e, ao mesmo tempo, numa ficção... (BROODTHAERS, 2014, p. 486)

A segunda instalação *Section des Figures* (“Seção de Figuras”), intitulada *Der Adler vom Oligozän bis heute* (“A águia, do Oligoceno até nossos dias”), ocorreu em 1972 e foi realizada no Städtische Kunsthalle, em Düsseldorf (FIGURA 53). Foram apresentadas 282 peças, 500 “figuras” de águias, incluindo-se desenhos e pinturas procedentes de diversas coleções de museus europeus (de arte, antropologia e história), bem como uma miscelânea de objetos vernaculares, decorativos e folclóricos, incluindo-se originais e reproduções. Cada um deles remetia à águia, símbolo de poder, imperialismo, autoridade e sabedoria divina, além de emblema do próprio museu de Broodthaers. Algumas dessas características certamente qualificam e tensionam os museus. Compunham o acervo original esculturas de madeira, trajes, moedas, impressos, ânforas romanas, tapeçarias, animais empalhados, vasos de cerâmica, medalhas, joias, etc. Ao lado de cada objeto, o artista fixou uma etiqueta que dizia “Ceci n’est pas un objet d’art” (“Isto não é uma obra de arte”), referência a Marcel Duchamp e a René Magritte. A mensagem vinha grafada também em alemão e em inglês.

FIGURA 50 – *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Littéraire* (Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Literária). Carta escrita por Marcel Broodthaers, 25 de agosto de 1969. Tradução de Tradutores Anônimos S.A.



Fonte: Musée ([20--a, 20--b]).

Dispositivos audiovisuais foram utilizados, tais como diapositivo com cerca de 200 imagens de águias, extraídas de quadrinhos, anúncios, logos e sinalizações. Todo o acervo reunido estava alinhado com o argumento curatorial, transversal e transcultural, qualificado pela representação maciça da águia em sua dimensão histórica e simbólica. O artista assim se expressa sobre o uso do emblema da águia:

O conceito da exposição se fundamenta sobre a identidade da águia como ideia e da arte como ideia. A intenção é incitar uma atitude crítica no que se refere à maneira pela qual a arte é apresentada ao público. No que concerne ao domínio de percepção do público, eu constato que hábitos e fixações pessoais se opõem a uma “leitura” sem preconceitos. Contudo, a plaqueta com a inscrição “Isto não é uma obra de arte” cumpre certo papel. Ela perturba a projeção narcisista do visitante sobre o objeto que ele observa, sem atingir sua consciência. (BROODTHAERS, 2014, p. 339)

Ainda que o artista faça uso iconográfico intensivo da águia, “não se trata de uma exposição temática. A águia é [...] o objeto demonstrativo de um método. Broodthaers não tinha a

intenção de fixar um significado para a águia, mas sim traçar sua evolução histórica” (FREIRE, 1999, p. 156).

A exposição gerou uma publicação intitulada *Museum*, composta de dois volumes, cada um com 64 páginas, projetado pelo próprio artista, que se encarregou da edição do conteúdo e do projeto gráfico. Nela estão registrados os diversos objetos, numerados e identificados, além de textos e fotografias contendo vistas parciais da exposição e do acervo (FIGURA 51).

A edição final de “Musée d’Art Moderne – Département des Aigles – Section Publicité” (Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias – Seção Publicidade) foi apresentada na Documenta 5,³⁴ mostra realizada em Kassel, em 1972, sob curadoria de Harald Szeemann³⁵ (FIGURAS 54-55). Duas ocorrências marcam o encerramento das atividades do museu, todas montadas no espaço da Neue Galerie.

³⁴ A emblemática edição de Documenta 5, também conhecida como “Evento de 100 dias”, foi realizada entre 30 de junho e 8 de outubro de 1972, no Museum Fridericianum, sob curadoria de Harald Szeemann. Participaram desta edição 222 artistas. Outras informações disponíveis em:

https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5.

³⁵ O curador Harald Szeemann (1933, Berna, Suíça – 2005, Tegna, Suíça), autointitulava-se um *Ausstellungsmacher* (“organizador de exposições”). Ele atuou na Kunsthalle de Berna por oito anos (1961-1969). Lá concebeu inúmeras exposições, entre elas a seminal *When attitudes becomes form: live in your head – works, concepts, processes, situations, information* [“Quando as atitudes se tornam forma: vida em sua mente – trabalhos, conceitos, processos, situações, informação], realizada em 1969. Após esta experiência, Harald Szeemann tornou-se curador independente. Em 1972 organizou a célebre Documenta 5 (Kassel, Alemanha). Em 1974 criou o fictício “Museu das Obsessões”, apresentando uma série de mostras no próprio apartamento-arquivo em Berna, a exemplo de *Grandfather* [Avô], que consistia em objetos pessoais e instrumentos de trabalho do avô. Foi curador de três edições da Bienal de Veneza (1980, 1999 e 2001). Ao longo de sua carreira, reuniu um arquivo composto de milhares de documentos, incluindo-se correspondências de artistas, desenhos, fotografias e livros raros. Denominado “The Harald Szeemann Archive and Library”, foi adquirido pela Getty Research Institute. O arquivo é considerado uma das mais importantes coleções sobre arte moderna e contemporânea no mundo.

ISTO NÃO É UMA OBRA DE ARTE³⁶

Estas inscrições em material plástico
acompanham todo objeto.
(Elas ilustram uma ideia
de Marcel Duchamp e de
René Magritte)

MÉTODO
Duchamp

Quer se trate de um urinol (1917) assinado R. Mutt ou de um objeto encontrado, todo e qualquer objeto pode ser elevado ao status de obra de arte. O artista o define de tal modo que não haverá para esse objeto outro destino senão o museu. Desde Duchamp, o artista é o autor de uma definição.

Em sua origem, a iniciativa de Duchamp visou desestabilizar o poder de júris e de escolas que atualmente – como sombras de si próprias – ainda dominam uma vasta seção da arte contemporânea, graças ao apoio de colecionadores e marchands: estes dois aspectos serão esclarecidos aqui.

A sobrevivência desta iniciativa é demonstrada principalmente pelo fato de que artistas atualmente aplicam a definição de o que é arte à própria definição – à linguagem da definição – assim ocasionando o surgimento de toda uma infraliteratura.

Magritte

Leia o texto de Michel Foucault
Ceci n'est pas un pipe

FIGURA 51 – Catálogo *Museum* vol. I, Dusseldorf, Stadtische Kunsthalle Dusseldorf, 21 × 14,8 cm, 1972, p. 14-15.



Fonte: Kern (2014, p. 328).

³⁶ Texto (original em francês, tradução da pesquisadora) veiculado no catálogo *Museum* da exposição *Musée d'Art Moderne / Département des Aigles / Section des Figures; Der Adler vom Oligozän bis heute* (A águia, do Oligoceno até nossos dias), vol. I, Dusseldorf, Stadtische Kunsthalle Dusseldorf, 21 × 14,8 cm, 1972, p. 12-13 (KERN, 2014, p. 326-327).

A *Section Publicité* foi exposta no contexto do núcleo expositivo “Museen von Künstler” (Museus de artistas), coabitando o espaço onde se localizavam obras que continham no seu programa a crítica do dispositivo institucional e do sistema museológico: *La Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp, *Museum of Drawers* (1970-77), de Herbert Distel, *Mouse Museum* (1972), de Claes Oldenburg, e *L’Armoire d’arman*, de Ben Vautier. As duas primeiras são objeto de estudo desta tese.

Consistia na instalação de uma caixa quadrangular, pintada de preto, que abrigava uma série de fotomontagens, molduras e placas, instaladas nas duas paredes externas. Sobre a entrada de acesso da sala, foi pintada em letras cursivas, a expressão bilíngue (alemão e francês) “gegründet im Jahre 1968 – fondé en 1968” (“fundada no ano de 1968”), que coabitava o espaço com uma escultura de águia dourada. Dois pôsteres, uma placa de identificação e um extintor de incêndio, externamente posicionados, complementavam a montagem. O interior escuro da sala foi ocupado com uma cadeira, uma caixa de madeira e equipamentos expográficos (vitrines e mesas) com reproduções e impressos, além de dois projetores de slides que exibiam imagens de águias usadas em materiais de publicidade e de história da arte.

No texto veiculado por ocasião da exposição, assim se expressa o artista:

Esse museu é uma ficção. Ele pode, num momento, desempenhar o papel de uma paródia política de eventos artísticos e, em outro, o de uma paródia artística de eventos políticos. O que não deixa de ser, de fato, o que museus oficiais e instituições como a Documenta fazem. Com uma diferença: a ficção possibilita que se aprenda tanto a realidade quanto as instâncias que ela encobre. (BROODTHAERS *apud* WOOD, 2002, p. 59)

Integrada ao núcleo expositivo “Individuelle Mythologien” (Mitologias individuais) o artista realiza a segunda parte. Interdita uma pequena área, onde foi instalado um dispositivo de proteção e isolamento composto de quatro suportes com correntes demarcando o piso, declarando-a “propriedade privada”, expressão trilíngue “propriété privée/privateigentum/private property” e grafada com caligrafia antiga. Na parede adjacente, foi aplicada uma sinalização indicativa dos espaços museológicos fictícios e inexistentes: “diretoria”, “guarda-volumes”, “caixa” e “escritório”. Posteriormente, o artista desiste do partido inicial,

mantendo a estrutura de isolamento, reescrevendo no chão a mensagem “Écrire/Peindre/Copier/Figurer/Parler/Former/Rêver/Échanger/Faire/Informer/Pouvoir” (“Escrever/Pintar/Copiar/Figurar/Falar/Formar/Sonhar/Trocar/Fazer/Informar/Poder”).

A inscrição fazia uma sátira “sobre a identificação arte e propriedade privada” e acentuava o poder do artista em relação à autoridade do curador da Documenta 5, Harald Szeemann.³⁷

FIGURA 52 – Fotografia. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção do Século XIX], Bruxelas, Bélgica, 1968.



Fonte: Machado, C. (2018).

FIGURA 53 – Fotografia. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção das Figuras], Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha, 1970.



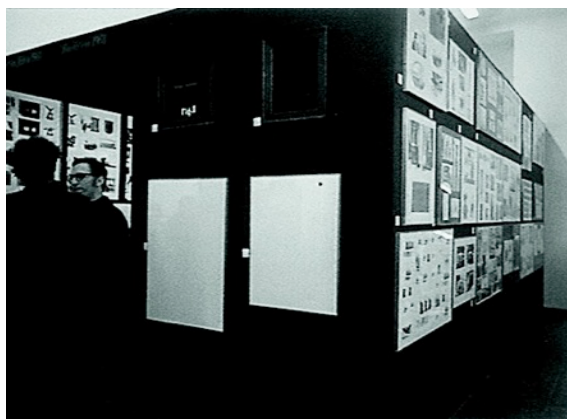
Fonte: Musée ([20--c]).

FIGURA 54 – Fotografia. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section d’Art Moderne* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção de Arte Moderna], Documenta 5, Kassel, Alemanha, 1972.



Fonte: Machado, C. (2018).

FIGURA 55 – Fotografia. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne - Département des Aigles, Section Publicité* [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Publicidade], Documenta 5, Kassel, Alemanha, 1972.



Fonte: Musée ([20--d]).

³⁷ Por ocasião da 22ª Bienal de São Paulo, realizada entre 12 de outubro e 11 de dezembro de 1994, sob curadoria de Nelson Aguilar, foi apresentada uma sala especial do artista Marcel Broodthaers. Ela era composta pelas obras *La salle blanche* (1975) e *Un jardin d’hiver* (1974) e por uma série de 45 placas de plástico em relevo.

Do mesmo modo que a *Section Publicité* do *Musée d'Art Moderne*, de Broodthaers, o *Museum of Drawers* (1970-77), de Herbert Distel, foi apresentado na Documenta 5, integrado ao núcleo expositivo “Museen von Künstler” (“Museus de artistas”).

O *Museum of Drawers* (Museu das Gavetas) constitui referência imediata de obras que adotam o museu como meio e colocam em suspensão a atividade museológica, valendo-se de dispositivos de catalogação, coleção e exibição (FIGURAS 56-57).

Inspirado em *La Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp, Distel convidou artistas para cederem obras de arte em miniatura para a constituição do museu de que ele estava elaborando o projeto curatorial. Todo o acervo coletado foi alojado em um antigo armário de retrós de linha de costura, que evocava, na sua volumetria vertical, uma edificação museológica, onde estavam instaladas vinte gavetas, cada uma com 25 compartimentos. No alto do móvel, estava escrita a palavra “museu” em inglês. Depositadas nos 500 nichos – ou seriam salas expositivas? – estavam as obras dos mais variados artistas, especialmente dimensionadas e elaboradas para o *Museum of Drawers*. Estavam representadas no “museu” de Distel as mais variadas vertentes e movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, com ampla adesão de inúmeros artistas, entre eles On Kawara, Annette Messager, A.R. Penck, Dieter Roth, John Latham, Nam June Paik, Chuck Close, Carl Andre, John Cage, Vito Acconci, John Baldessari, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Dan Graham, John Latham, Sol LeWitt, Roman Opalka, Bruno Munari, Jean Tinguely, Cy Twombly, Lawrence Weiner.³⁸

Segundo Distel, o *Museum of Drawers*, a despeito de contar com obras de Marcel Duchamp e Pablo Picasso, é quase exclusivamente preenchido com obras de arte concebidas nos anos 1960 e 1970, proporcionando, assim, uma visão abrangente desse período.

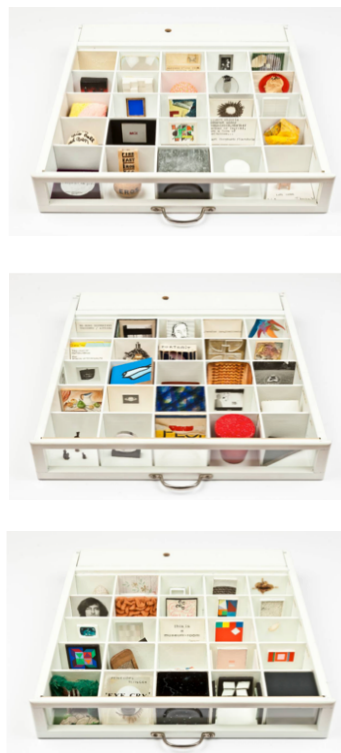
³⁸ A lista com o nome de todos os artistas e imagens das obras acondicionadas nas 20 gavetas pode ser acessadas em <https://schubladenmuseum.org/index/>.

FIGURA 56 – Herbert Distel, *Museum of Drawers* (“Museu das Gavetas”), 1970-77, armário com miniaturas de obras de diversos artistas, 183 × 42 × 42 cm. Coleção Kunsthaus Zürich.



Fonte: About ([20--]).

FIGURA 57 – Herbert Distel, *Museum of Drawers* (“Museu das Gavetas”), 1970-77. Detalhes das gavetas nº 5, 6 e 7 (de cima para baixo). Cada gaveta abriga 25 obras em miniatura de um artista diferente. Coleção Kunsthaus Zürich.



Fonte: Schubladen ([20--]).

Procedimento similar foi adotado pelo Fluxus³⁹ ao propor o *Flux Cabinet* (1975-77), um armário desenhado por George Maciunas, dotado de vinte gavetas, contendo uma grande variedade de objetos, com obras de John Lennon, Jean Dupuy, George Brecht, Ben Vautier, Geoffrey Hendricks, Mieko Shiomi, Larry Miller, Ay-O, Claes Oldenburg, Joe Jones e Robert Watts, entre outros fluxistas. Para a gaveta 1, John Lennon criou uma *Magnification Piece*, um par de binóculos embutidos no fundo da gaveta que oferecia aos espectadores condição

³⁹ Fluxus foi apresentado pela primeira vez no Brasil na XVII Bienal de São Paulo (1983), curadoria geral de Walter Zanini. Contou com a exposição *Fluxus International & Co.* e com a *Rua Fluxus*. Alguns trabalhos foram construídos na cidade, além de apresentar participações em performances de Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Vautier, Benjamin Patterson, Walter Marchetti, Marta Menujin, que também incorporaram peças de fluxistas ausentes. O catálogo geral está disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/catalogo-catalogue-8>. Em 2002, o Centro Cultural Banco do Brasil apresentou a exposição *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's not! Why.)* em Brasília e no Rio de Janeiro, com numerosas peças e com a exibição de filmes da The Gilbert e Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, de Detroit, sob curadoria de Jon Hendricks.

de inspecionarem de perto seus próprios pés. Já Maciunas aloja na gaveta 12 o seu *Excreta Fluxonun*, uma ação taxonômica e pseudocientífica, ironicamente constituído de fezes de insetos e mamíferos organizadas de acordo com seu “desenvolvimento evolutivo”. A gaveta 8 contém *Flux Atlas*, proposição de Robert Watts formada por uma coleção de pedras etiquetadas de acordo com sua localização original. BenVautier propôs, para a gaveta 7, o *Flux Suicide Kit*, uma variedade de pílulas para dormir, lâminas de barbear, fósforos e outros objetos potencialmente letais (FIGURAS 58-60).

Empilhados, os compartimentos alojavam variadas práticas experimentais do Fluxus, abrangendo arte postal, música concreta, poesia neodadaísta, *ready-mades* modificados e práticas participativas. Ao propor o *Flux Cabinet*, Maciunas assume o exercício curatorial do seu “museu de gavetas”, orientado pela atitude fluxista, libertária com forte rejeição às convenções, expressa por George Brecht no editorial “Dez regras: nenhuma regra”:

abdicar da intenção: nada que não foi feito
 abdicar de necessidades: nada que não se conseguiu
 abdicar da satisfação: nenhum favorecimento
 abdicar do julgamento: nenhuma ação imprópria
 abdicar da comparação: unidade exata
 abdicar de afeto: nada a eliminar
 nenhuma generalidade verdadeira
 nenhum progresso, nenhum regresso: mudança estática, pontualidade completa
 nenhum ir, nenhum vir
 nenhum entendimento
 (BRECHT, 2002, p. 96)

Os múltiplos *Fluxkits*, descritos por Maciunas como “museus Fluxus em miniatura” (MACIUNAS *apud* HENDRICKS, 1988, p. 21, tradução nossa), representaram um estágio anterior ao *Flux Cabinet*. De feição portátil, à maneira de *La Boîte-en-valise*, de Duchamp, essas antologias tridimensionais assumiram a forma de maletas e caixas com conteúdo variado (documentos, publicações e objetos). Acessibilidade, portabilidade, seriação, interatividade e produção ilimitada são características próprias dessa série de minimuseus.

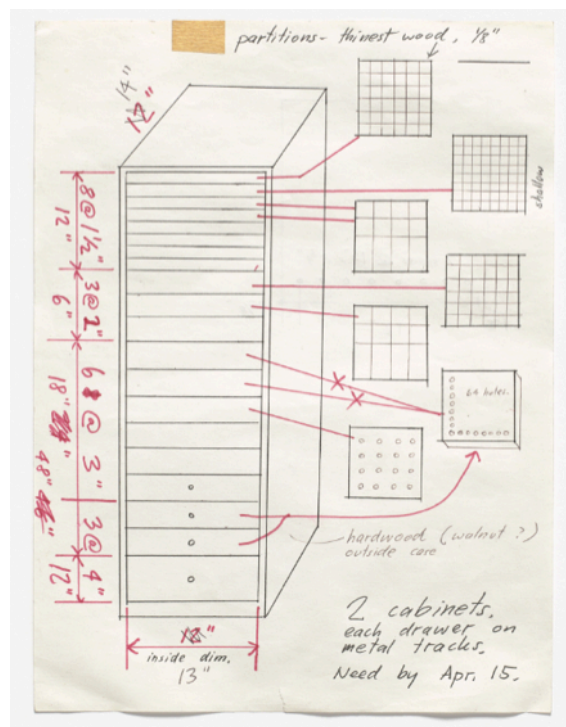
Criadas quase simultaneamente, as proposições de Distel (*Museum of Drawers*) e Maciunas (*Flux Cabinet*) são minimonumentos que lidam com os sistemas museológicos e meios de exibição, arquivamento e classificação.

FIGURA 58 – Fluxus, *Flux Cabinet*, 1975-77 (edição Fluxus, desenhado por George Maciunas). Armário de madeira com vinte gavetas contendo objetos em diversos suportes, 122,5 × 36,8 × 38 cm. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift/Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).



Fonte: Various (2024).

FIGURA 59 – George Maciunas Desenho para *Flux Cabinet*, c. 1977, tinta sobre papel, 25,4 × 19 cm. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift/Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).



Fonte: George (2024).

FIGURA 60 – Fluxus, *Flux Cabinet*, 1975-77 (edição Fluxus, desenhada por George Maciunas). Detalhe das gavetas, da esquerda para à direita: *Spatial poem n. 1*, de Mieko Shiomi ; *Flux Suicide Kit*, de Ben Vautier; e *Flux Atlas*, de Robert Watts. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift/Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).



Fonte: Various (2024).

Amplificando as discussões, passamos a discorrer sobre uma ação coletiva de enfrentamento dos princípios operatórios museológicos, da adoção de meios de documentação e arquivamento, bem como de desmaterialização, realizada no final da década de 1970.

Foi em 1969, no Salão da Bússola,⁴⁰ um ano após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo regime ditatorial implantado pelo Golpe Militar de 1964 que o coletivo formado por Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo apresentou a primeira versão de *Territórios*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

No mesmo ano, frustrados com a apresentação inacabada da instalação no MAM/RJ,⁴¹ inscreveram no I Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969) o trabalho *Territórios*, uma “obra-processo”, uma proposta de apropriação do entorno do museu com uso de materiais diversos – placas de acrílico, alumínio polido, cordões de *nylon*, hastes metálicas, faixas de plástico coloridos –, uma instalação efêmera, que promovia um embate com o jardim projetado por Burle Marx (FIGURAS 61-62). A montagem desses materiais não convencionais interferiu no programa paisagístico modernista, de tal forma a enfatizar as diversas maneiras pelas quais a natureza ali se manifestava.

Pela primeira vez, o Museu de Arte da Pampulha vivenciava a experiência de apropriação do espaço extramuros por um coletivo de artistas.

O trabalho suscitou uma questão nova, tanto para os salões como para o próprio museu. Definiu seu *site-specific*, um “lugar-lugar” para a nova arte, encontrando parâmetros em

⁴⁰ Também chamado pelos artistas de “Salão dos etc’s”, o Salão da Bússola foi realizado nos meses de novembro e dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participaram do corpo de jurados Frederico Morais, Mário Schenberg e Waldir Ayala. Alguns artistas participantes: Cildo Meireles (prêmio principal), Artur Barrio, Antônio Manuel, Carlos Vergara, Thereza Simões, Guilherme Magalhães Vaz, Luiz Alphonsus, Wanda Pimentel, Pedro Escosteguy, Anna Bella Geiger, Luciano Gusmão, Dilton Araújo, Lotus Lobo e Raimundo Colares. A primeira versão de *Territórios* foi inicialmente proposta para o Salão da Bússola. O desejo inicial do grupo (Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo) era instalar *Territórios* na parte externa do MAM, o que não foi autorizado, pois os jardins de Burle Marx eram tombados pelo IPHAN. Diante da recusa, os artistas optaram por ocupar uma área não urbanizada do Aterro do Flamengo. O mau tempo e a chuva intensa inviabilizaram a finalização da intervenção proposta. A segunda versão foi instalada no jardim do Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha) por ocasião do I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte (1969) e ocupou o jardim de Burle Marx.

⁴¹ A ideia inicial do grupo era instalar *Territórios* no jardim de Burle Marx, mas esse uso não foi autorizado pela direção do MAM-RJ, em função de o espaço ser protegido por tombamento. Eles optaram por ocupar uma área externa, não urbanizada, no Aterro do Flamengo, mas enfrentaram severa condição de clima e chuva, o que acarretou a destruição da instalação, inviabilizando a sua avaliação por parte da comissão julgadora. O *Jornal do Commercio* noticia, em 24 de outubro de 1969, esta ocorrência: “a concepção ambiental dos jovens universitários Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo para o Salão da Bússola [...] era tão sutil que foi desmanchada pelo vento que soprava ontem, no Aterro do Flamengo. [...] *Territórios* ficou reduzida a um monte de plástico, acrílico, lonas e folhas de alumínio após os esforços de seus autores, para montá-la no meio da vegetação, local que reunia as condições naturais necessárias à sua complementação” (NATUREZA, 1969, p. 1).

realizações internacionais que abdicavam do espaço sagrado do interior dos museus para apreender e submeter o exterior, a natureza, o campo, a rua (SAMPAIO, 2010, p. 35).

Na tampa do caixote, os três artistas grafaram “Processo – Territórios – 5/12/69 – 18/3/70”, após enclausurar em seu interior chapas acrílicas, placas de alumínio polido, hastes metálicas, cabos de *nylon* e plásticos coloridos, além de toda a matéria residual da ação.

O tempo decorrido assistiu o processamento da obra, pela ação do vento, da chuva, do sol, do crescimento das plantas, da respiração da terra. Todas estas transformações foram visualmente registradas: seus resíduos, os materiais (sujos, descorados, rasgados), as lápides, as marcas sobre o terreno e a sequência de estados-imagens registrados. É esta memória que propomos seja conservada pelo Museu: um caixote lacrado e assinado de 2,70 × 0,80 × 0,30 m. A obra passa a ser uma virtualidade: toda vez que for mostrada terá que ser imaginada, do invólucro que é um segredo às imagens que são metáforas. Propomos ainda que as lápides sejam conservadas em lugar original, até a sua completa deterioração. (LOBO; GUSMÃO; ARAÚJO, 2007, p. 29)

Em carta, o artista Dilton Araújo relata a experiência:

Territórios pretendia ser o espaço da improvisação e do jogo. [...]. Também acompanhava [*sic*] a obra grandes óculos de acrílico colorido. Cada lugar foi marcado posteriormente, durante a exposição, com uma lápide branca, onde constava o nome de cada lugar, TERRITÓRIOS II, e um logotipo improvisado de última hora, do qual lhe mando desenho meu. Frederico Moraes manteve conosco assídua correspondência na época e nos sugeriu que ali deixássemos TERRITÓRIOS para que este se integrasse na paisagem do lugar, pelo tempo. Mas o Museu exigia uma obra concreta para o seu acervo. Desfizemos tudo, encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinada. (ARAÚJO, 2007, p. 20-21)

FIGURA 61 – Fotografias. *Territórios*, Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969. Obra selecionada e premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. As imagens registram os artistas preparando o caixote onde as peças e os materiais que compõem a obra foram armazenados.



Torna-se fundamental a interlocução mantida entre os artistas proponentes de *Territórios* e o crítico Frederico Morais, como revelado em correspondência:

[...] Sei que o Salão se encerra esta semana. A questão que se coloca é a retirada do “trabalho”. Sobre isso, minha opinião é a seguinte: ele deve ficar até transformar-se em lixo, melhor, em natureza. O que, aliás, já está ocorrendo. As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde/amarelo da grama com as cordas. E assim todas as partes do trabalho. Sobrarão apenas as placas de vidro sobre as quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra for defunta, estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides. [...]. Deixando o trabalho de vocês se dissolver na grama do Museu, provavelmente, mais tarde, alguém perguntará: o que houve aqui neste jardim? Nossa época industrial e tecnológica vive de eventos, situações – os valores mudam e giram cada vez mais rapidamente. Nada dura ou permanece.

[...] A arte de vocês, se ainda tem algo de doméstico, vivendo ainda na periferia dos museus, tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus, galeria, de todo e qualquer local sagrado, irrecuperável, que não pode ser vendida ou colecionada. O melhor do “Palácio das Artes” é o Parque Municipal, em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima.

[...] Sou de opinião que devem deixar lá, dissolvendo-se sozinho, no tempo. Se insistirem em retirar mantenham as lápides e cerquem o local, façam um jazigo e um epitáfio: aqui existiu, de dezembro de 1969 a fevereiro de 1970, uma obra de arte. [...] Imaginem o tempo e o espaço da obra, a luz que a banhava e as tensões criadas pelas cordas. Imaginem, imaginem, que “imaginar será sempre maior que viver”. (MORAIS, Frederico, 2007, p. 23-27)

Por ocasião da exposição *Neovanguardas*,⁴² a pesquisa curatorial prospectou ampla documentação, para prospectar elementos restauradores de *Territórios*, uma vez que, esta obra, a despeito de ter sido premiada (prêmio aquisitivo) no I Salão Nacional de Arte Contemporânea da PBH,⁴³ não se encontra salvaguardada no acervo do MAP, tampouco consta registrada no inventário do museu, publicado em 2010.⁴⁴ Nesse sentido, poderíamos

⁴² A exposição *Neovanguardas*, comemorativa ao cinquentenário do MAP, foi apresentada entre 23 de dezembro de 2007 e 16 de março de 2008, sob curadoria de Marconi Drummond e cocuradoria de Márcio Sampaio e Marília Andrés. O catálogo que registra a exposição (DRUMMOND, 2007) contém farta documentação fotográfica, além de um videodocumentário, com depoimento da artista Lotus Lobo.

⁴³ O I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte foi coordenado por Márcio Sampaio e apresentado no MAP entre 12 de dezembro de 1969 e 05 de fevereiro de 1970. O júri foi composto por Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Morgan Motta, Márcio Sampaio e Roberto Pontual.

⁴⁴ Além de *Territórios* (1969), também não constam no acervo do MAP as seguintes obras, todas premiadas no I Salão Nacional de Arte Contemporânea da PBH: *Caixas visuais e táteis*, *Caixas táteis*, *Caixas olfativas*, *Caixas sensoriais* (1969), de autoria de José Ronaldo Lima; *Mordida*, *A outra ponta* e *A gilete da ponta* (1969), de

inferir que, em certa medida, todo ato expositivo é um empreendimento restaurador e reparador.

Sobre essa desapareição os três artistas comentam:

[...] O museu exigia uma obra concreta para o seu acervo. Desfizemos tudo, encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinada. Soubemos que o Museu havia lançado fora aquilo que chamamos memória da obra. (ARAÚJO, 2007, p. 21)

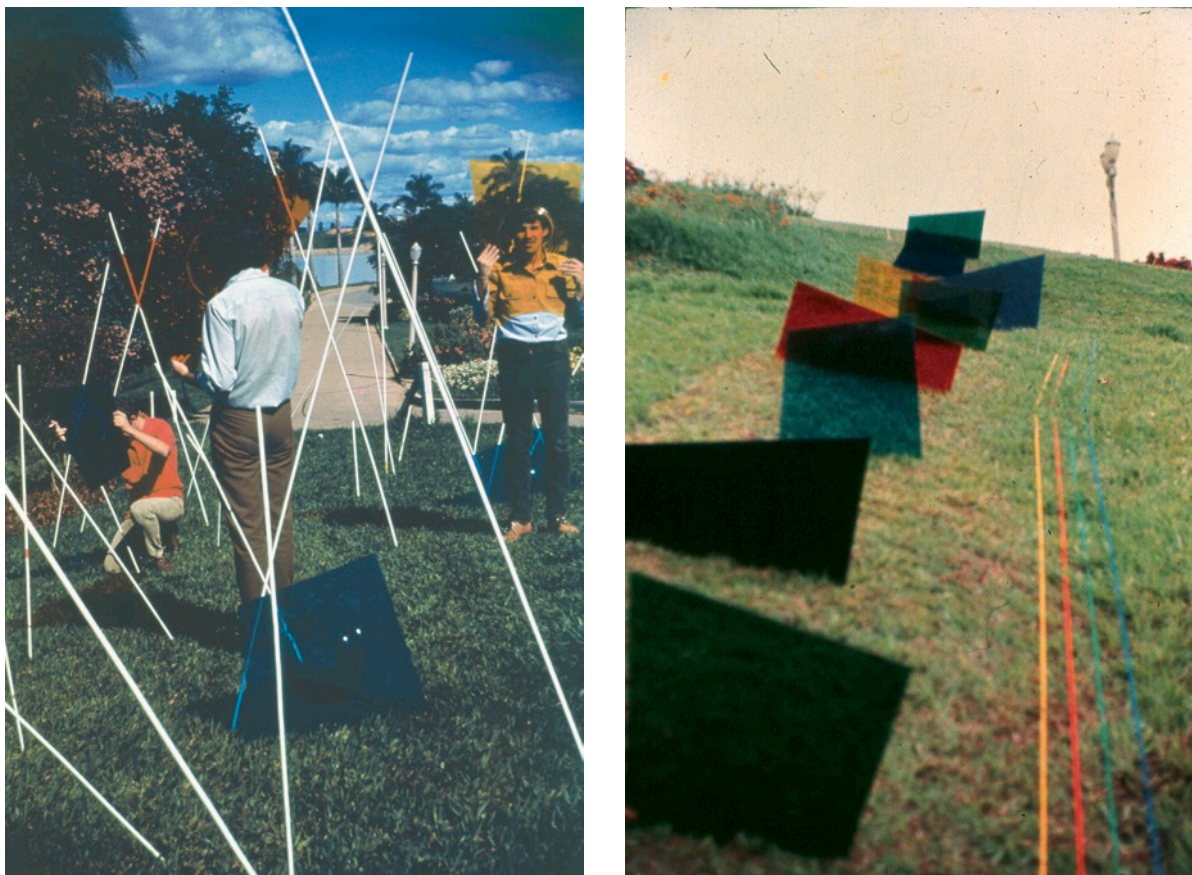
[...] A proposta era deixar aquelas lápides no Museu, mas como não foi possível, encaixotamos os Territórios e entregamos ao Museu. Soubemos depois que jogaram o caixote no fundo da Lagoa da Pampulha. (LOBO *apud* RIBEIRO, M. A., 1997, p. 222)

[...] eu não sei se é lenda ou se é fato, outro diretor do Museu deparou com aquele caixote fechado, que pensou fosse a obra, e resolveu jogá-lo na Lagoa da Pampulha. Não me lembro se nós chegamos a fazer um pedido aos bombeiros para que resgatassem o caixão, simplesmente para dar continuidade à polêmica. (GUSMÃO *apud* RIBEIRO, M. A., 1997, p. 229)

Correspondências, fotografias (“estados-imagens”), relatos e entrevistas foi o que restou como testemunho da (re)existência de Territórios. De fato, o caixote identificado contendo elementos residuais já configurava uma “virtualidade”, um índice testemunhal da potência da ação (environment), desdobrada no espaço/tempo. Sem a concretude física do caixote, desaparecido, de sua efemeridade e da constatação de sua impermanência matérica, a memória conceitual ampara-se no conjunto documental, que passa a ser o veículo de difusão do processo artístico.

A obra de arte efêmera afronta a postura retilínea das instituições museais que pautam a formação e valoração de seus acervos na permanência da materialidade do objeto artístico, evidenciando o descompasso destas estruturas museais diante da complexidade e das rupturas provocadas pela obra contemporânea. (FLORES, 2015, p. 125)

FIGURA 62 – Fotografias. *Territórios*, Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969. Obra selecionada e premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.



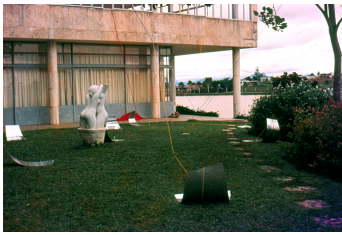
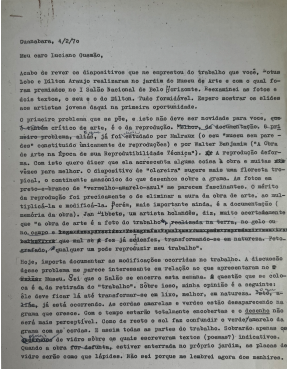



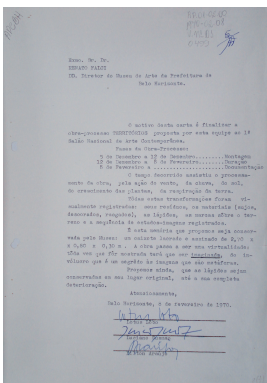
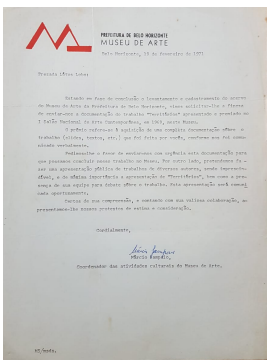
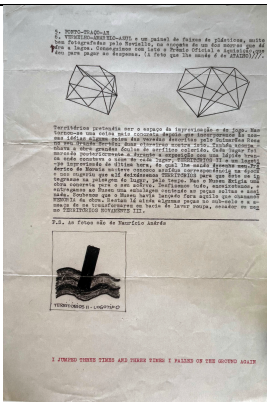

Fonte: Drummond (2007, p. 10-11, 14-16).

Em carta enviada a Lotus Lobo, Márcio Sampaio, coordenador de atividades culturais do Museu de Arte à época, solicita que seja remetida ao museu a completa documentação referente a *Territórios*, reforçando a necessidade de incorporação desse dossiê no acervo do museu: “o prêmio refere-se à aquisição de uma completa documentação sobre o trabalho (slides, textos, etc.) que foi feita por vocês”.⁴⁵ Segundo os artistas, “todas as transformações foram visualmente registradas: seus resíduos, os materiais (sujos, descorados, rasgados), as lápides, as marcas sobre o terreno e a sequência de estados-imagens registrados” (LOBO; GUSMÃO; ARAÚJO, 2007, p. 29).

⁴⁵ CARTA de Márcio Sampaio a Lotus lobo, datada de 19 fev. 1971. Arquivo Márcio Sampaio.

TABELA 2 – Cronologia e levantamento de acervo documental da obra-processo *Territórios*, Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, 1969, selecionada e premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

#	Referência iconográfica	Data	Descritivo
1.		10/12/1969	Telegrama do Museu de Arte para Lotus Lobo, 1 folha. Assunto: comunica a premiação da obra-processo <i>Territórios</i> no I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Fonte: Acervo Lotus Lobo.
2.		12/12/1969	Certificado de participação e prêmio oficial de aquisição conferido a Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo, no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Fonte: Acervo Lotus Lobo.
3.		12/12/1969 05/02/1970	Apresentação da obra-processo <i>Territórios</i> , instalada no jardim do Museu de Arte, apresentada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Fonte: Acervo Lotus Lobo.
4.		04/02/1970	Carta de Frederico Moraes para Luciano Gusmão, 5 folhas. Assunto: Fonte: Acervo Frederico Moraes.
5.		05/12/1969 18/03/1970	Confecção do caixote, lacrado e assinado. Fonte: Acervo Lotus Lobo.

<p>6.</p>	 <p>08/02/1970</p>	<p>Carta de Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo para Renato Falci, diretor do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1 folha.</p> <p>Assunto: finaliza a obra-processo, encaminha o caixote para inserção no acervo do Museu de Arte e propõe a manutenção das lápides no jardim.</p> <p>Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.</p>
<p>7.</p>	 <p>19/02/1971</p>	<p>Carta do coordenador de atividades culturais do Museu de Arte, Márcio Sampaio, para Lotus Lobo, 1 folha.</p> <p>Assunto: solicita o envio de documentação da obra-processo <i>Territórios</i>, apresentada e premiada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte.</p> <p>Fonte: Acervo Márcio Sampaio.</p>
<p>8.</p>	 <p>05/03/1976</p>	<p>Carta de Dilton Araújo para Márcio Sampaio, 2 folhas</p> <p>Assunto: relata o processo construtivo da obra-processo <i>Territórios</i> e envia fotografia.</p> <p>Fonte: Acervo Márcio Sampaio.</p>
<p>9.</p>	 <p>23/12/2007 16/03/2008</p>	<p>Exposição <i>Neovanguardas</i>, apresentada no Museu de Arte da Pampulha.</p> <p>Fonte: CEDOC-MAP. Fotografia: Miguel Aun.</p>

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Como aponta Freire (1999), a fotografia é elemento operatório do pensamento plástico, tornando-se componente da obra, um instrumento da construção desta, e não mero registro documental. “A equivalência entre obra e documentação é central na estética desses anos 60-70. Para os artistas conceituais, são as informações, textos, fotografias, fotocópias,

esquemas que documentam não tanto um objeto ou ação *in absentia*, mas a ideia, por natureza invisível” (MOEGLIN-DELCROIX *apud* FREIRE, 1999, p. 75).

Reportando-se a Terrence W. Deacon, *Territórios* se converte numa obra/documento/arquivo *ausencial*, ou seja, sua existência é determinada por uma ausência essencial, uma virtualidade inegociável para a história da arte brasileira, uma presença (MORALES, 2015, p. 31).

Transcorridos 55 anos (1969-2024), poderíamos, dessa forma, reivindicar o conjunto desse *corpus* documental como meio de restauração de *Territórios*, uma “obra-acontecimento” a ser definitivamente reincorporada ao acervo do MAP (TABELA 2)? Mas reavivá-la sob qual estatuto: arquivo, obra, obra-arquivo? Poderíamos ainda nos perguntar: o que desapareceu, a obra ou o caixote-arquivo?

Sob essa orientação, *Territórios* “passa a ser uma virtualidade: toda vez que for mostrada terá que ser imaginada, do invólucro que é um segredo às imagens que são metáforas”, como proposto pelos artistas (LOBO; GUSMÃO; ARAÚJO, 2007, p. 29).

Ainda que o caixote resistisse ao tempo, não é a obra, mas a memória dela, restos, resíduos matéricos, testemunhos fracionados, processados “pela ação do vento, da chuva, do sol, do crescimento das plantas, da respiração da terra”.

Para estender a reflexão, vejamos outro empreendimento dedicado à “construção de uma memória corporal” (ROLNIK, 2015, p. 87).

Trata-se do projeto *Arquivo para uma obra-acontecimento*, desenvolvido pela curadora Suely Rolnik, visando enfrentar e estancar a desarticulação e descontextualização sofrida, segundo ela, pela obra da artista Lygia Clark, para restituir o seu poder de convocação e mobilização.

Tal projeto, realizado entre 2002 e 2010, resultou na construção de um arquivo composto de vinte DVDs, onde estão gravadas entrevistas filmadas com vinte personalidades⁴⁶ que compartilharam com Lygia Clark experiências e vivências. Cada entrevista foi alojada em uma pasta-arquivo, com adição de um livreto, e depositada no interior de uma caixa-arquivo (FIGURA 63). O arquivo também se desdobrou em exposições, no Brasil e na França. Além de revisitar a obra de Lygia Clark e o legado de sua poética – situada na intercessão entre arte e experiência corporal – “afetação entre corpos vivos dos objetos e de seus ativadores” (ROLNIK, 2015, p. 104) –, o projeto agencia discussões em torno das práticas de arquivo, coleção, preservação e exposição, para operar na obra sua permanência e sua potência. De acordo com Rolnik (2015, p. 89), “optar por esta abordagem é uma tomada de posição na disputa que se trava hoje em torno dos destinos desse tipo de obra – entre sua morte anunciada e sua pulsação vital do presente”.

FIGURA 63 – Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo, Sesc, 2011. Fotografia: André Porto.



Fonte: Arquivo ([20--]).

⁴⁶ As personalidades entrevistadas são: Caetano Veloso, Suzana de Moraes, Lula Wanderley, Ferreira Gullar, Thierry Davila, Gaëlle Bossier e Claude Lothier, Lia Rodrigues, Julien Blaine, David Medalia, Yve-Alain Bois, Jards Macalé, Paulo Venâncio, Ivanilda Santos Leme, Paulo Herkenhoff, Rubens Gerchman, Christine Ishkinazi, Hubert Godard, Anne-Marie Duguet, Guy Brett e Suely Rolnik.

No entanto, é preciso cautela na adoção desse princípio, pois é necessário ir

além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. [...], porque isolados da experiência vivida nessas práticas, objetos, filmes e fotos das ações que elas implicavam tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida na poeira de um *arquivo morto*. (ROLNIK, 2015, p. 107)

Assim podemos especular acerca dos instrumentais “arquivistas, museológicos e curatoriais”, acessíveis e disponíveis para vitalização e manutenção de ações artísticas, dispersas no tempo, a exemplo de *Territórios*, aqui tratada, e de outras obras dessa natureza.

Passamos, agora, a apresentar uma manifestação exemplar de trabalho conectado às discussões acerca da adoção dos meios e princípios museológicos por artistas: o *Musée Sentimental*, de Daniel Spoerri.

Expandindo a experiência do *tableau piège*⁴⁷ para um território, Spoerri forja um museu fictício, o *Musée Sentimental*, integrando ao seu programa expositivo objetos do cotidiano ou *memorabilia* pessoais e afetivos, prosaicos e ordinários, conectados à história das cidades por onde o “museu” visitava, ativados pela memória local. Assim, incorporavam-se à exposição objetos negligenciados pelas instituições museológicas, relacionados à vida cotidiana cidadina. Conformavam uma miríade de arte, artefatos, relíquias e lixo profano, todos impregnados de memórias e deflagradores de sentidos (FIGURA 64).

Proposto pelo curador/artista e, desenvolvido em parceria com a historiadora alemã Marie-Louise Plessen, o museu abolia a organização do acervo por categorias e implodia as hierarquias tradicionais em favor da história e da memória emanada por ele, propondo um inventário do que era significativo para a população local, correlacionado a ela e de feição

⁴⁷ A operação artística, de feição arqueológica, consiste na captura de objetos encontrados em situações e posições aleatórias, em ordem ou desordem (por exemplo, restos e resíduos de uma refeição deixados sobre a mesa pelos comensais) para, na sequência, “congelar” sua fixidez e apresentá-los sobre o plano vertical da parede.

dialógica, perseguindo, na organização dos objetos componentes do acervo, uma lógica enciclopédica, ordenando-os alfabeticamente por temas e apresentando-os em gabinetes.

O museu fictício de Daniel Spoerri, assim como o de Marcel Broodthaers, não tinha coleção permanente, ou sede fixa, e foi montado em quatro permutações e locais diferentes, sempre incorporando o nome da cidade anfitriã. Foi assim que o primeiro *Musée Sentimental* aportou em Paris (1977), no Centre Georges Pompidou. Ele incluía, na sua maioria, objetos relacionados à cultura francesa e relíquias, como o mobiliário de Vincent van Gogh, o chapéu-coco de René Magritte, cavalos de brinquedo pertencentes a Marcel Duchamp e o violino de Ingres.

FIGURA 64 – Daniel Spoerri, vista parcial de *Musée Sentimental*, Colônia, 1979.



Fonte: Putnam (2001, p. 24).

O segundo *Musée Sentimental*, projetado em 1979, no Kunstverein, em Colônia, foi organizado em parceria com os seus alunos da escola de arte, onde Spoerri eventualmente estava lecionando. Eles dividiram o museu em 120 seções, cada uma com várias tipologias de objetos, tais como um pedaço de chumbo do telhado da catedral, danificado durante a Segunda Guerra Mundial, um par de botas enlameadas encontradas após o fim de semana do carnaval local, além de uma bola de futebol usada em um jogo importante da liga da

cidade. Algumas aproximações excêntricas foram ativadas, a exemplo da apresentação de relíquias de uma igreja junto de objetos de sex shop de Colônia.

Duas mostras sequenciais foram apresentadas, nas cidades de Berlim (*Musée Sentimental de Prusse*, 1981) e Basel (*Musée Sentimental de Bâle*, 1989).

Desde a experiência fundante proposta por Spoerri, os “objetos sentimentais”, ordinários e prosaicos, vestígios da vida coletiva e da privada, potencializados pelas recordações e histórias orais que deles emanam, partilham as coleções “oficiais” de museus. Inaugura-se o que poderíamos chamar de “museificação da existência”, fortalecendo a ideia de museus comunitários, museus de vizinhança, ecomuseus e museus de território. Tais iniciativas pensam os museus como espaços de integração entre o território, a comunidade e os objetos de memória, em contraste com a museologia tradicional, que privilegia o edifício, o público-visitante e as coleções. Incorporam-se aos seus programas o reconhecimento de identidades coletivas, a adoção da museologia como prática social, a dimensão comunitária que acolhe a diversidade, onde o público é coautor de novas narrativas.

Opondo-se ao programa do museu universal, “um produto do Iluminismo europeu e da curiosidade científica que nasceu das expedições coloniais e das ‘descobertas’ de continentes distantes”, Françoise Vergès propõe, como exercício, que imaginemos o *pós-museu*:

Devo enfatizar aqui outro movimento, muito promissor, iniciado por comunidades subalternas e minorias, de criação de museus que preservam narrativas, objetos, sons, imagens, memórias e histórias; que reafirmam que as vidas negras, palestinas, indígenas e racializadas contam; que transmitem sonhos e lutas; que protegem arquivos, objetos e documentos contra o apagamento, a destruição e o roubo. Nele se definirá a criação do pós-museu, isto é, de um museu que não se alinha às normas do museu ocidental, que busca formas diferentes de exposição e funcionamento e, ao mesmo tempo, aprende com as normas de preservação que o Ocidente conseguiu desenvolver graças à sua riqueza. Essa necessidade de transmissão transgeracional e preservação não é nostálgica nem melancólica. Ela resiste ao discurso universalista abstrato, tentando situar objetos, sons, imagens e memórias no ambiente vivo, evitando transformá-los em “arte” inevitavelmente destinada ao mercado. (VERGÈS, 2023, p. 42)

O escritor turco Orhan Pamuk elenca pontos convergentes, expressos em seu *Müzeler İçin Mütevazı Bir Manifesto* [Manifesto modesto para os museus]:

Não precisamos de mais museus que tentem construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, equipe, nação, estado, tribo, empresa ou espécie. Todos sabemos que as histórias comuns e cotidianas dos indivíduos são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres. (PAMUK, 2012, p. 55, tradução nossa)

A medida do sucesso de um museu não deve ser sua capacidade de representar um estado, uma nação ou empresa, ou uma história particular. Deve ser sua capacidade de revelar a humanidade dos indivíduos. (PAMUK, 2012, p. 56, tradução nossa)

O objetivo dos museus presentes e futuros não deve ser representar o estado, mas recriar o mundo de seres humanos individuais – os mesmos seres humanos que labutaram sob opressão implacável por centenas de anos. (PAMUK, 2012, p. 56, tradução nossa)

Edifícios monumentais que dominam bairros e cidades inteiras não trazem à tona nossa humanidade; pelo contrário, a esmagam. Em vez disso, precisamos de museus modestos que honrem os bairros e ruas e as casas e lojas próximas, e os transformem em elementos de suas exposições. (PAMUK, 2012, p. 57, tradução nossa)

O futuro dos museus está dentro de nossas próprias casas. (PAMUK, 2012, p. 57, tradução nossa)

O Museu da Inocência, criado por Pamuk, desdobra-se em romance, publicado em 2008, e museu, inaugurado em 2012. Ambos dedicam-se às narrativas vinculadas à história do casal Kemal e Füsün, vivida em Istambul, na Turquia, entre 1974 e 2003. Na “casa que metaforseara em museu” (PAMUK, 2011, p. 539), o autor reuniu, objetos e coisas que as personagens do romance usaram, vestiram, ouviram, viram, colecionaram e sonharam. Eles são meticulosamente organizados em 83 vitrines, correspondentes aos 83 capítulos que compõem o livro. A leitura do livro e a vivência do museu são experiências complementares, porém passíveis de experimentação isolada e independente. Neles, a vida do casal é apresentada no “depósito de inutilidades” (PAMUK, 2011, p. 535), perpassada pela “imensidão das memórias comprimidas naqueles restos” (PAMUK, 2011, p. 531).

Após uma garimpagem de objetos realizada em sebos, mercados de pulgas, casas de amigos e antiquários, melancolicamente o escritor-curador-diretor reuniu uma miríade de coisas ordinárias e relíquias, índice da existência da personagem Füsün: 4.213 guimbas de cigarro, 237 prendedores de cabelo, 419 bilhetes de loteria, ingressos de cinema, saleiros

manuseados pela amada, toda sorte de bugigangas, quinquilharias e bricabraques, além do brinco esquecido entre lençóis após o primeiro encontro do casal. A maior e mais genuína peça do museu é o edifício onde viveu a família Keskin, que mais tarde foi convertido em museu, adquirido por Pamuk com recursos advindos do prêmio Nobel de Literatura, recebido em 2006.

No seu “museu sentimental”, Pamuk expõe “a inocência das coisas”, acionada pela memória dos objetos obsessivamente colecionados:

Pode-se colecionar tudo e qualquer coisa, com inteligência e critério. A partir da necessidade positiva de reunir todos os objetos que nos ligam às pessoas que mais amamos, cada aspecto de sua existência, e mesmo na falta de uma casa, de um museu adequado, a poesia de nossa coleção será abrigo suficiente para seus objetos. (PAMUK, 2011, p. 530)

Segundo o autor, “os verdadeiros museus são lugares onde o tempo é transformado em espaço” (PAMUK, 2011, p. 540). “Nos museus poeticamente bem construídos, criados a partir das compulsões do coração, nos sentimos consolados não porque encontramos objetos antigos que admiramos, mas porque perdemos a noção do tempo” (PAMUK, 2011, p. 549).

Jean Baudrillard, discorrendo sobre os objetos de uso diário, assinala que, quando privados de sua função, ou abstraídos de seu uso, são qualificados pelo indivíduo e adquirem um estatuto subjetivo, convertendo-se em objeto de coleção:

Quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo: mas nesse caso todos os objetos equivalem-se na posse, esta abstração apaixonada. Um apenas não lhe basta: trata-se sempre de uma sucessão de objetos, num grau extremo, de uma série total que constitui o seu projeto realizado. Por isso a posse de um objeto, qualquer que seja, é sempre a um só tempo tão satisfatória e tão decepcionante: toda uma série a prolonga e a perturba. (BAUDRILLARD, 2006, p. 94)

O gesto residual de Pamuk, estruturante do seu “depósito de inutilidades”, aproxima-se do poema drummondiano “Resíduo”, que expõe o insuportável cheiro da memória: “de tudo fica um pouco” (ANDRADE, C. D. de, 1983, p. 188); “fica sempre um pouco de tudo. Às vezes um botão. Às vezes um rato” (ANDRADE, C. D. de, 1983, p. 190).

Na sequência, são aqui convocados dois projetos da artista Mabe Bethônico, integrantes da extensa teia de obras que conformam a estrutura do programa *musumuseu*: o *Módulo itinerante do Museu do Sabão* (2004-08) e *O Colecionador* (1996-), ambos com intensa conexão com a trajetória expositiva e curatorial percorrida pelo Museu de Arte da Pampulha, apresentando o último fina ressonância com o partido conceitual articulado por Richter para fundar o seu *Atlas*, além de ser tributário das experiências das fotomontagens dadaístas de Hannah Höch.

O *Módulo itinerante do Museu do Sabão*⁴⁸ é um projeto integrado à plataforma virtual *museumuseu* (FIGURAS 65-67). Trata-se de um “espaço imaginário” que rege e hospeda a obra da artista-arquivista Mabe Bethônico, desdobrando-se em formatos editoriais, espaciais e expositivos, físicos e digitais.

Iniciado em 2002, caracteriza-se como uma estrutura/obra flexível que agencia coleções, eventos, textos e imagens, lidando com as fronteiras entre ficção e realidade, por meio do uso intensivo de dispositivos museológicos diante das suas inúmeras atividades: acumular, colecionar, classificar, selecionar, inventariar, conservar, exhibir, publicar.

Aderida ao seu programa está a crítica e o enfrentamento das instituições museológicas, a desconstrução de valores predeterminados e relativas verdades postas pelas instituições museológicas. O *museumuseu* engaja-se na “prática contínua de pesquisa, acúmulo, coleção, classificação e criação de novos sistemas a partir de elementos/documentos retirados de seu contexto original” (COHEN, 2006, p. 1).

Construído como um conjunto de *displays* que se organizam em uma pilha – autoportante, sobre rodas, desdobrável e móvel – a torre ambulante que abriga O *Museu do Sabão* acopla-se, na rizomática estrutura do *museumuseu*, a um dos quatro núcleos que o compõem: “Além do museu»O museu na cidade”.

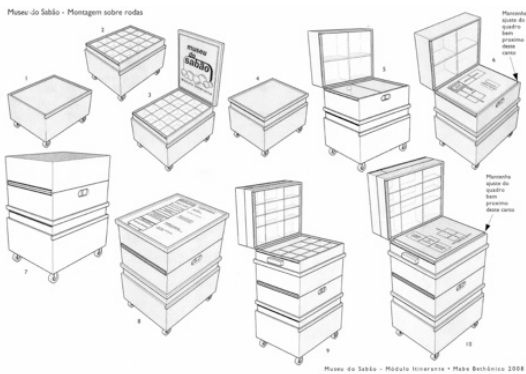
⁴⁸ *Módulo itinerante do Museu do Sabão* foi incorporado ao acervo do Museu de Arte da Pampulha em 2006, quando eu exercia a curadoria do museu. Naquela ocasião, o MAP praticava um programa de novas aquisições e ampliação do acervo.

FIGURA 65 – Mabe Bethônico, *Módulo itinerante do Museu do Sabão*, 2004-08, coleção de sabão artesanais e industrializados, barras de sabão adquiridas no Quênia, esculturas de sabão de Emiliana Passos, documentários sonoros de Jalver Bethônico, *discman*, fones de ouvido, luminárias portáteis, sinalização em vinil adesivo, cavaletes e tampo de madeira, 37 × 47 × 140 cm (formato fechado). Coleção Museu de Arte da Pampulha.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 66 – Mabe Bethônico, *Módulo itinerante do Museu do Sabão*, 2004-08. Memorial de montagem. Coleção Museu de Arte da Pampulha.



Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 67 – Mabe Bethônico, *Módulo itinerante do Museu do Sabão*, 2004-08. Esculturas de sabão de Emiliana Passos.



Fonte: The Soap ([20--]).

O *Museu do Sabão* guarda e expõe uma coleção estruturada em quatro seções, desdobrando-se em *Acervo* (anileiro, sabonetes artesanais e barras industrializadas), para uso doméstico e não doméstico, *Exposições temporárias* (vasos de sabonetes esculpidos em sabão pela artista Emiliana Passos), *Aquisições recentes* (documentários sonoros

denominados *Geralda* – registro de uma mulher cantando e lavando e a roupa – e *Bolhas* – sonoridades poéticas do movimento de bolhas de sabão sopradas) e *Saponário* (possivelmente uma área destinada à pesquisa).

Certamente a artista filia-se ao programa que rege a obra do artista belga Marcel Broodthaers. O emblema recorrente da iconografia da águia, presente no “Musée d’Art Moderne – Département des Aigles” mantém um paralelismo conceitual com o sabão, elemento estruturante do *Museu do Sabão*, de Mabe Bethônico. Localizamos, em ambos, um pretexto para explorar, discutir, questionar e ironizar as estruturas museológicas, implodindo a noção de museu. Parece não se tratar de uma reunião temática. Águia e sabão configuram elementos irradiadores de sentidos e demonstrativos de um método. Os artistas são convergentes no uso de dispositivos gráfico-editoriais, no trânsito entre o visual e o literário (palavra e imagem), no emprego de métodos museológicos e arquivísticos, na organização, divisão e compartimentação do trabalho em seções, na apropriação, ficcionalização e desconstrução de narrativas institucionais e oficiais.

Em todo o seu repertório artístico observamos

um esforço constante para construir relações significativas a partir da acumulação de fragmentos. É a partir dessa operação arquivística que ela se volta às instituições da arte, desviando o discurso institucional para além de seu quadro habitual, originando contranarrativas e criando novos significados para os lugares de memória. (ZACARIAS, 2017, p. 76)

Afirma Pato (2017, p. 7):

O arquivo, diz Mabe, é mais que o lugar público de consulta, também costuma guardar segredos e percalços, desconhecidos mesmo para os que são responsáveis pelo cuidado do espaço, e pode se revelar terreno movediço, onde as fissuras (da instituição) tornam-se aparentes.

A segunda obra, *O Colecionador* (1996-), aborda questões relativas à coleção, o colecionador e o colecionismo. Acopla-se à teia do *museumuseu*⁴⁹ dentro do núcleo “Além do museu»A cidade no museu”.

A construção do personagem *O colecionador*⁵⁰ iniciou-se em 1996 por meio da prática cotidiana de recortar imagens coletadas em jornais nacionais e estrangeiros, exercida pela artista, que, posteriormente, classificava-os em quatro grandes temas: *Destruição*, *Corrosão*, *Construção* e *Flores*, onde a cor é o ordenamento da classificação (FIGURAS 49, 68-71). O foco do primeiro tema seleciona imagens de prédios, habitações ou cidades, em visível estado de desfiguração depois de serem afetados por guerras, desastres naturais, acidentes, etc. O sistema de coleta, seleção e classificação se repete: após a cata e seleção, as imagens passam por um processo de classificação, conforme a propriedade imagética conectada aos temas. A estrutura rizomática se expande em outros subtemas, gerando um compartimento de caixas, que abrigam ensaios compostos da extensa coleção de imagens, monocromáticas e/ou coloridas, impressas sobre papel-jornal.

O conteúdo do conjunto de recortes de jornal, reunidos, apresentados e descritos pela artista por ocasião da exposição *O Colecionador III* é revelador:

– “Destruição: Caixa III: O lado de dentro do lado de fora I e II (Cozinha)” (39 recortes): série de forte coerência compositiva, que revela situações de risco físico em que pessoas transportam para as ruas elementos do interior de suas casas; metáfora da dissolução das fronteiras entre espaço público e privado no embate político contemporâneo;

– “Destruição: Caixa IV: Mulheres e destruição” (73 recortes): ocupando duas mesas-vitrines, este ensaio reflete a representação das mulheres em cenas de guerra e desolação (Kosovo, Oriente Médio, exclusão social no Brasil etc.); a encenação, recurso jornalístico típico dos anos 1990, encontra aqui seu registro explícito, em imagens de incômoda beleza plástica;

⁴⁹ De acordo com a artista, o site do *museumuseu* (www.ufmg.br/museumuseu/) deixou de ser atualizado na web a partir de 2009.

⁵⁰ *O colecionador* foi apresentado no Museu de Arte da Pampulha em três exposições sequenciais, todas em 2002, sob curadoria de Adriano Pedrosa: *O colecionador I* (18 de janeiro a 17 de março de 2002), *O colecionador II* (2 de abril a 26 de maio de 2002) e *O colecionador III* (7 de junho a 8 de agosto de 2002). Naquela época, o acervo contava com cerca de 2.800 recortes. Além de ocupar os espaços expositivos do MAP, a coleção foi também migrada para a biblioteca do museu, ficando à disposição para consulta pelo público, que também foi convidado a colaborar, por meio de doações de recortes de jornal.

– “Destruição: Caixa V: Água: Cenas de enchente”: o tema da natureza como origem da tragédia aparece para questionar a solidez da cidade e da arquitetura, um dos tópicos mais caros para “O Colecionador”: “A coleção constrói a história da casa, contaminada por destruição, subtração; ela cataloga ameaças, notando sua exposição e fragilidade”, nas palavras dele.⁵¹

Quem constrói o arquivo de recortes de jornal, Mabe ou *O Colecionador*? Artista e personagem, cúmplice e coautor fundem-se numa unidade, transfiguram-se numa entidade para coletar flores e destruição plantadas no mundo.

O colecionador anônimo assim descreve sua rotina:

“Percorro o jornal à procura de imagens de casas em construção. Seleciono e recorto as figuras formando grupos que são reunidos em envelopes transparentes: vejo a casa em camadas de tijolos, cimento, gesso, massa, areia, vidro, metal, papelão.

Numa segunda leitura recorto casas vítimas de desastres de diferentes naturezas. [...]”

“A coleção constrói a história da casa, contaminada por destruição, subtração; ela cataloga ameaças, notando sua exposição e fragilidade.” (O COLECIONADOR, 2006a)

“Jornal é matéria frágil, muda de cor perdendo a força; o papel escurece aos poucos desmanchando a figura impressa. [...]”

Coleciono também casas intactas, em sua expectativa. Ainda inteiras, à espera, elas solidificam outras construções da coleção. Também eventualmente se misturam ao papel e são por ele consumidas, se fazem quebradiças e se perdem.” (O COLECIONADOR, 2006b)

“No terceiro percurso pelo jornal [...] reconheço sua estrutura, adivinho a escrita. Tento diariamente exercer as tarefas da coleção, mas às vezes acumulo jornais e assim reservo um dia inteiro para percorrê-los. Esses são dias tomados pela procura muda [...], retirando camadas até encontrar minhas figuras. Depois de certo tempo não percebo o que se passa fora das páginas. Trabalho numa sombra com esforço, ainda enxergando a impressão porque muito próximo dela.

Ao final do dia, fazendo uma pilha de jornais cortados, parece que sobrou pouco de mim e dos jornais, cortados em algumas partes, mantendo sua forma e volume originais, eles parecem sem partes vitais.” (O COLECIONADOR, 2006c)

⁵¹ Texto extraído do volante integrante da exposição *O colecionador III*, 2002. Fonte: CEDOC-MAP.

Atualmente incorporado ao acervo de um museu,⁵² o arquivo continua em expansão, sempre organizado em pastas temáticas, orientado por divisões e subdivisões. Agora as tarefas de triar, recortar, classificar, guardar e colecionar convocam outros colaboradores autônomos, aliados ao propósito contínuo e progressivo da compulsão arquivista d'*O Colecionador*. Diuturnamente percorrem o espaço gráfico do jornal para ler, coletar e “sorver” as “imagens sobreviventes”.

Matéria efêmera, os recortes de jornal, impressos sobre papel ordinário, tornam-se, com o tempo, amarelecidos, desbotados e ressecados. Estão condenados à desfiguração ou estariam fadados à desaparecimento? O tempo é agente ativo e imprime neles novas aparências, desenhadas pela decomposição progressiva da matéria e da cor, criando novas visualidades, evanescências, veladuras, originadas pelo desgaste e pela deterioração. Não há perda, mas transfiguração, (des)aparecimento da imagem.

⁵² Atualmente a obra integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Está estruturada em 13 caixas (47 × 34 × 6,5 cada), que contêm recortes de jornal acondicionados em envelopes de poliestireno, pastas de papel carimbadas e diagrama em vinil de recorte. A equipe da Pinacoteca continua processando e expandindo o acervo por meio da coleta permanente de recortes de jornal, mantendo assim a vitalidade do autor/personagem.

FIGURA 68 – Mabe Bethônico, *O Colecionador*.
Mapa-diagrama/organograma da coleção. Fonte: Bethônico
(2006, p. 26).

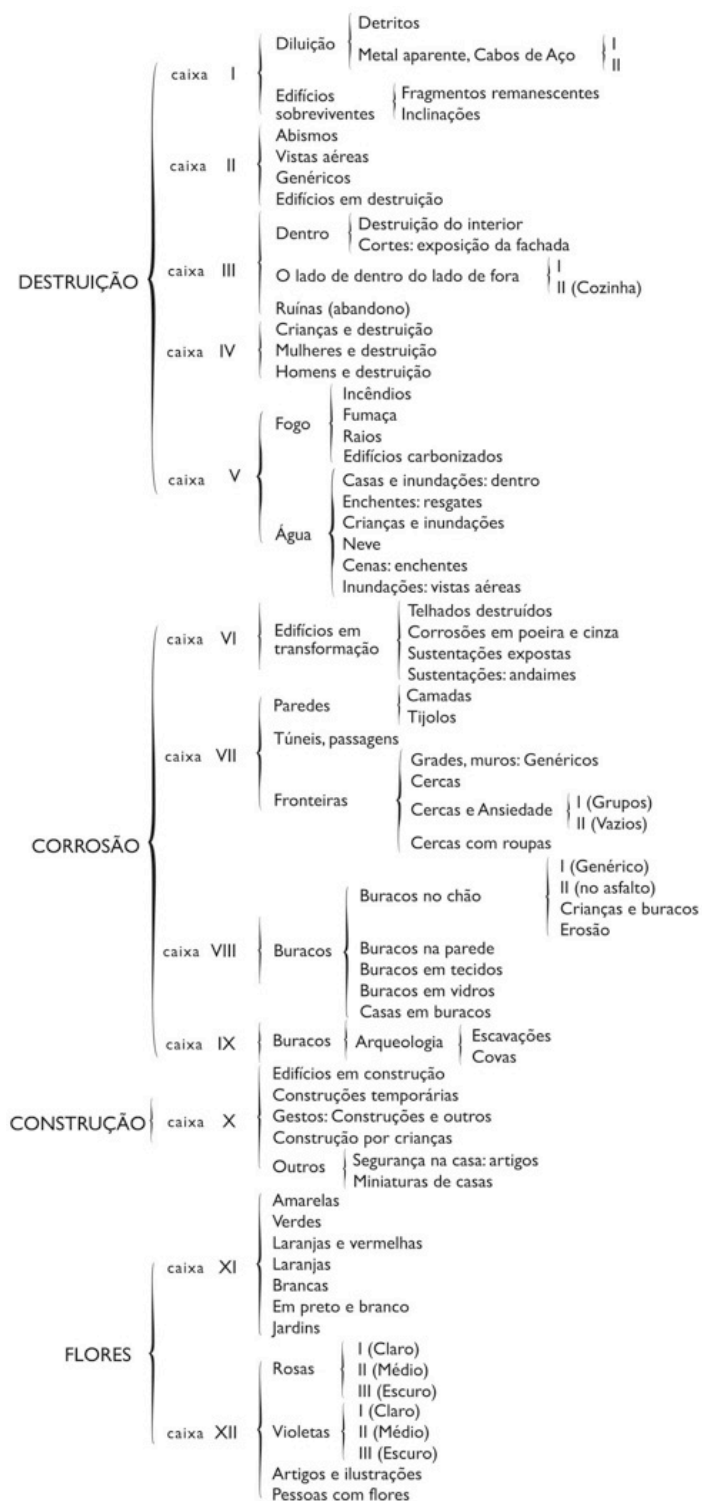


FIGURA 69 – Mabe Bethônico, *O Colecionador*.
Detalhe da caixa IV – Flores: Destruição: mulher e
destruição e da caixa XXI – Flores: Fúcsia. Fonte: The
Collector (2006).



FIGURA 70 – Mabe Bethônico, *O Colecionador*. Vista
parcial da exposição *O Colecionador III* no MAP,
2002, onde se veem quatro mesas-vitrines e o
diagrama de organização do acervo, dedicado ao
tema *Destruição*. Fonte: CEDOC-MAP.

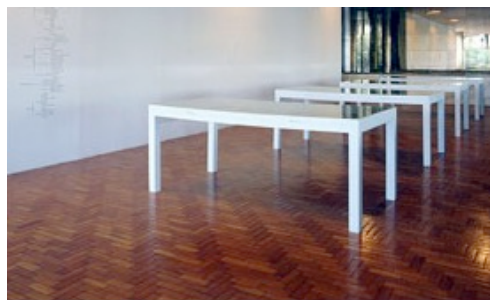


FIGURA 71 – Mabe Bethônico, *O Colecionador*.
Exposição O Colecionador I, 2002. Detalhe da
coleção na biblioteca do MAP, 2002. Fonte:
The Collector (2006).



Após ter apresentado no MAP a trilogia expositiva, integrante da série *O Colecionador*, a artista Mabe Bethônico foi convidada pela curadoria para realizar um novo projeto que tomasse a coleção do MAP como parte constitutiva da obra.

Conformam o projeto duas instalações, comissionadas pelo MAP, complementares, adjuntas e ressonantes à exposição *Pampulha, obra colecionada 1943-2003*.⁵³

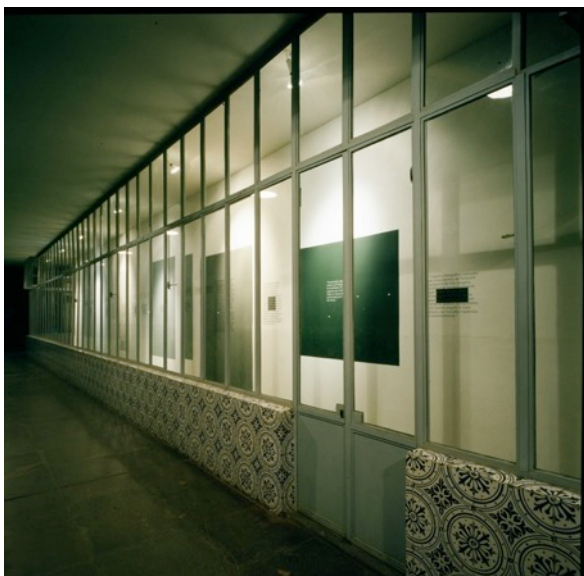
Hospedadas no verso de dois painéis expositores temporários, posicionados com as faces voltadas para as fachadas de vidro integradas à edificação modernista, a artista instalou *Maiores e Menores Formatos do acervo* e *Coleção de títulos dentro da coleção*. A exposição, partilhada com a exposição *Pampulha, obra colecionada 1943-2003* ocupou, respectivamente, a frente e o verso das paredes temporárias, criando uma situação que apresentava e friccionava uma coleção interceptada por outras coleções, ou seja, obras da coleção do museu na frente e obra sobre as coleções no verso.

Apropriando-se de um banco de dados existente no MAP – um antigo inventário descritivo das obras integrantes da coleção do museu –, a artista forjou duas novas coleções.

Em *Maiores e Menores Formatos do acervo* (FIGURA 72) vê-se, sobre a parede, um diagrama chapado, pintado em escala natural, da dimensão das maiores e das menores obras bidimensionais e tridimensionais pertencentes ao acervo do museu, em observância as suas variadas tipologias (pintura, desenho, escultura, tapeçaria, gravura e fotografia). Complementam a ação gráfica a aplicação de descrições fisionômicas detalhadas das obras. Sobre as áreas chapadas de cinza, informações textuais, extraídas do banco de dados, foram reproduzidas e diagramadas no centro de cada “sombra” fantasmática, sem revelar a identidade da obra. De forma anônima, numa delas lê-se/vê-se: “obra figurativa, composta por, no primeiro plano, mulher deitada com cabeça para baixo; braço esquerdo estendido; braço direito flexionado; pernas flexionadas cobertas por vestido longo, ao lado, cesta com frutas. Chão com frutas espalhadas.”

⁵³ A exposição *Obra colecionada 1993-2003*, sob curadoria de Rodrigo Moura, foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha entre 22 de agosto a 26 de setembro de 2004. Além de Mabe Bethônico, participaram da mostra Marilá Dardot e Matheus Perpétuo.

FIGURA 72 – Mabe Bethônico, vista parcial da instalação *Maiores e menores Formatos*, 2004, vinil e tinta sobre parede, 15 m lineares. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



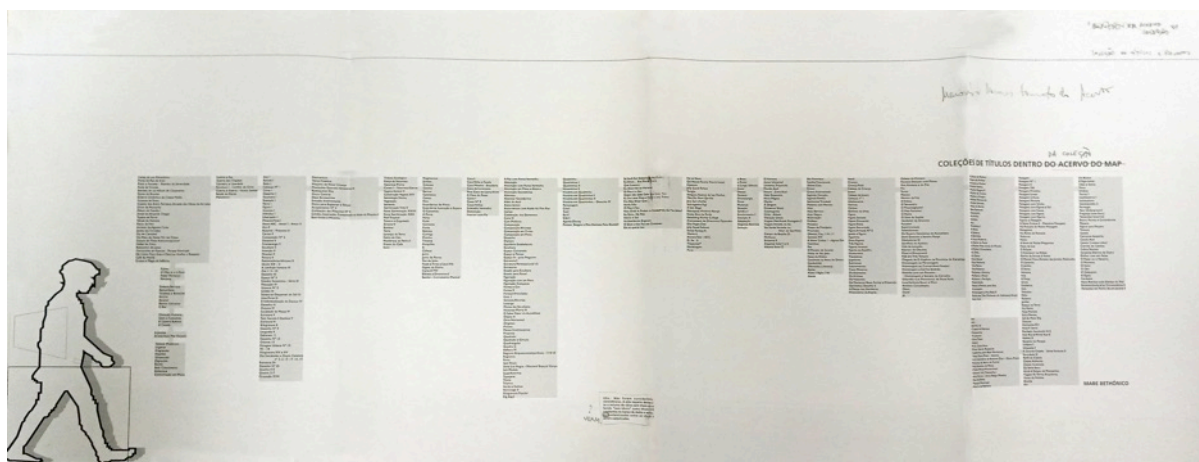
Fonte: CEDOC-MAP.

FIGURA 73 – Mabe Bethônico, vista parcial da instalação *Coleção de títulos dentro da coleção*, 2004, vinil e tinta sobre parede, 10 m lineares. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: CEDOC-MAP.

Figura 74 – Mabe Bethônico, estudo para *Coleção de títulos dentro da coleção*, impressão e manuscrito sobre papel, 2004.



Fonte: CEDOC-MAP.

Coleção de títulos dentro da coleção (FIGURAS 73-74) foi concebido como um gráfico temático, que enumera todos os títulos das obras (920 itens) que compõem o acervo do MAP. Num gesto taxonômico, a artista propõe agrupamentos, filtrando as identidades dos títulos das obras por afinidades (paisagem, corpo, títulos religiosos e espirituais, cenas cotidianas, casa e natureza).

Segundo a artista “o acervo é observado a partir de seus aspectos físicos e de sua história institucional”. Ao longo do processo prospectivo falhas, lapsos e incorreções irrompem,

desvendando títulos duplicados, descrições equivocadas, obras desaparecidas e dimensões imprecisas.

Adepta a dispositivos diagramáticos e filiada aos artistas-colecionadores que se nutrem de práticas arquivistas e de sistemas que envolvem a formação de coleções, Mabe Bethônico aciona meios de acumulação, seleção e classificação, com o interesse de subverter a lógica legitimada pela instituição de arte. Integra o grupo de “artistas anarquivadores que recolecionam as informações do arquivo”, como bem nos lembra Seligmann-Silva.

O arquivo, para a artista, “é mais que o lugar público de consulta, também costuma guardar segredos e percalços, desconhecidos mesmo para os que são responsáveis pelo cuidado do espaço, e pode se revelar terreno movediço, onde as fissuras (da instituição) tornam-se aparentes” (PATO, 2017, p. 7).

A partir desse ponto, convocamos Didi-Huberman, para pensarmos a noção de “mesa” como espaço operatório, superfície de jogo ou de realização do trabalho. Essa reflexão se dá como contraponto à noção de “quadro”, aproximando-se do programa iconológico de Warburg. Segundo o autor, a mesa “recolhe heterogeneidade, dá forma a relações múltiplas”; é um sistema aberto que acolhe as exceções, as coisas díspares e suas “relações íntimas e secretas”, conectando certas coisas “cujo elo não são evidentes” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 59-60).

Dessa forma, opera-se por meio da afinidade visual de **coisas** e de imagens heterogêneas, advindas de muitas fontes, procedências e temporalidades, articulando a coexistência de tempos distintos, em permanente confronto ressonante. Parece balizar essa operação, manejada sobre uma “mesa de montagem”, o pensamento curatorial de Didi-Huberman, expresso no texto de apresentação da exposição *Atlas – ¿Cómo Llevar el mundo auestas?*, que, sob sua curadoria, foi realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, entre 26 de novembro de 2010 a 28 de março 2011:

Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua

configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 6)

Segundo Didi-Huberman, a mesa converte-se em campo operatório que recolhe e acolhe heterogeneidades e promove relações dialógicas entre elas:

A desordem só é desrazão para aquele que recusa pensar, respeitar, acompanhar de alguma forma o despedaçamento do mundo. A mesa seria então um lugar privilegiado para recolher e apresentar a fragmentação. Para firmar o valor fundador e operatório, isto é, a possibilidade sempre aberta de se modificar, de produzir uma nova configuração. Cada mesa consagraria, assim, a seu modo, a partilha das coisas: sua vocação a serem dissociadas, depois redistribuídas. Daí a dimensão imediatamente social, cultural e política da mesa [...]. [...].

[...] Que seja para nela fazer uma refeição, dispor oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tramar alguma operação mágica, a mesa em todos os casos recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 63-64)

Essa heterogeneidade, que dispara conexões múltiplas entre a fragmentação das coisas postas sobre a mesa e os restos produzidos após uma refeição, é ilustrada pela apresentação do mosaico romano “l’asàrotos òikos” (século II a.C.).

Composto por milhões de minúsculas partículas de vidro multicoloridas e cubos de mármore, o mosaico apresenta a visualidade de um “quarto não varrido”, com o chão repleto de resíduos e restos de comida descartados pelos comensais, em aparente desordem. Índícios de um banquete, misturam-se no piso espinhas de peixe, ossos de galinha, conchas, cascas de frutas, vegetais, moluscos, mariscos. Complementam a cena objetos rituais, máscaras teatrais e um rato roendo uma noz, “que se aproveita do respeito manifesto pelos humanos com relação à fragmentação das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 66).

A cena nos apresenta um chão “sujo”, não varrido, evocando a ocorrência de uma refeição passada, a revelar a deglutição dos alimentos íntegros, que estavam postos sobre a mesa, à disposição dos convivas. Podemos inferir, num exercício de imaginação, que, no rito da refeição, migram para o chão, para baixo da mesa, e vão, gradualmente, transmutando-se em restos e resíduos (FIGURA 75).

FIGURA 75 – Sôsos de Pergame, mosaico “l’asàrotos òikos” (“quarto não varrido”), século II a.C., 405 × 405 cm (detalhe). Acervo Musei Vaticani.



Fonte: Musée ([20--e]).

A mesa como campo operatório, aberto e permeável, também se apresenta na proposição gráfico-editorial do artista Spoerri, ativada pelo inventário de coisas inanimadas depositadas sobre sua mesa de trabalho. Tal empreendimento resultou na publicação do livro *Topographie anécdotée* du hasard* [Topografia anedotada do acaso], valendo-se de dois dispositivos, um gráfico e um narrativo: um mapa desdobrável, espécie de diagrama topográfico, com o registro numerado – o contorno – de 80 coisas inanimadas, dispostas em sua mesa de trabalho, em seu quarto de hotel, somado a um memorial dos respectivos objetos, com descrições meticulosas, alusivas à procedência, à datação, além das memórias desencadeadas por cada coisa, sendo a primeira “migalhas provenientes da fatia mordida de

pão branco” e a última “queimadura de cigarro sobre o primeiro traçado da presente Topografia” (FIGURAS 76-77).

Topographie Anécdotée du Hasard* foi publicado pela primeira vez em 1962, pela Galeria Lawrence de Paris. Depois da primeira edição, outras instituições e editoras se encarregaram de lançar versões fac-similares, traduzidas, comentadas e aumentadas, tais como a editora Something Else Press (1966), a Luchterhand (1968), o Centre Pompidou (1990) e a editora Atlas (1995), responsável pela última edição. Nessas edições posteriores, foram acrescentados comentários e associações de Robert Filliou, Emmett Williams e Dieter Roth, amigos de Spoerri.

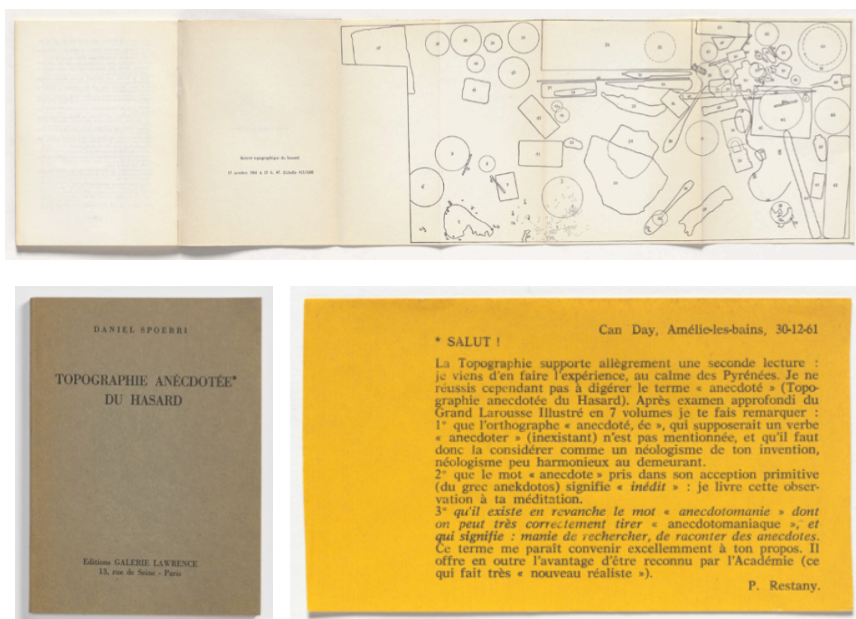
No editorial, Spoerri descreve seu projeto e orienta a experiência do leitor:

Em meu quarto de número 13 do Hotel Carcassonne, na Rua Mouffetard 24, no quarto andar, há uma mesa à direita da porta, entre o fogão e a pia, que Vera um dia pintou de azul para fazer-me uma surpresa. Eu quis saber o que os objetos que se encontravam sobre metade desta mesa, com os quais eu poderia ter feito um *tableau-piège*, poderiam me sugerir e imediatamente despertar em mim, ao descrevê-los: como Sherlock Holmes, que, partindo de um objeto, podia resolver um crime, ou como os historiadores que, depois de séculos, reconstituem uma época inteira a partir da mais famosa investigação da história: Pompeia. Devo dizer, acaso isto seja útil para a compreensão deste texto, que, depois de construir um par de óculos nos quais as lentes eram munidas de agulhas para cegar os olhos, tive o desejo de recriar objetos através da memória ao invés de realmente exibi-los. Ao final da descrição dos objetos, há um folheto desdobrável cuja forma irregular é a mesma da mesa. (Querendo trocar meu fogão simples por um de duas bocas, tive que lhe cortar um pedaço.) Este folheto tem a descrição exata de uma topografia, produto do acaso e da desordem apreendidos por mim no dia 17 de outubro de 1961, às 15h47. Cada contorno de objeto é numerado, e o jogo que proponho é que se escolha um desenho traçado neste mapa e procure o texto a que ele se refere nesta brochura, sob o mesmo número. Notas foram usadas a cada vez que há um texto que se refere a um objeto. (SPOERRI, 2015)

A operação artística agencia práticas de catalogação ao inventariar sua coleção de objetos que repousam sobre a mesa. No entanto, o artista recusa o registro fotográfico como método e opta pela demarcação topográfica da mesa com o contorno gráfico de cada um dos objetos, numerando-os e fazendo a descrição sumária deles. Ele propõe ao leitor um exercício de imaginação que é disparado pela teia de fragmentos de texto, notas e comentários, trocados entre amigos-tradutores (Emmett Williams e Dieter Roth), inseridos nas edições subsequentes. No prefácio da reedição de 1990, Roland Topor assinala: os

“objetos migrantes encalhados em nossas casas têm histórias múltiplas, consequências do fluxo e do refluxo da realidade cotidiana penetrando o imaginário” (TOPOR, 2015).⁵⁴

FIGURA 76 – Daniel Spoerri, *Topographie anécdotée* du hasard* (“Topografia anedotada do acaso”), 1962, publicado por Galerie Lawrence, Paris, 53 p., 18,4 × 13,5 cm (detalhe da lâmina quádrupla desdobrável, da capa e da cinta). Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Nova York.



Fonte: Daniel (2024).

FIGURA 77 – Daniel Spoerri em seu quarto por volta de 1961, com a mesa azul ao fundo. Fotografia extraída do catálogo de sua primeira exposição, na Galleria Schwarz, Milão.



Fonte: Topographie (2017).

Entre as 80 coisas inventariadas, Spoerri descreve restos de refeição depositados sobre a mesa – “migalhas provenientes da fatia mordida de pão branco” (1a) e “cascas esfareladas” (4 e 4a) –, além da “queimadura de cigarro sobre o primeiro traçado da Topografia” (80).

Signatário do movimento Nouveau Réalisme⁵⁵ (“Novo Realismo”), Spoerri elabora uma série de trabalhos com base no conceito do *tableau piège*.

⁵⁴ Original publicado em 1990.

⁵⁵ São signatários do Nouveau Réalisme, oficialmente criado na França em 1960, os artistas franceses Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Jacques de la Villeglé, além dos suíços Daniel Spoerri e Jean Tinguely, aos quais se somam César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle e Gérard Deschamps. Ao crítico Pierre Restany (1930-2003) coube sintetizar os preceitos do grupo num pequeno manifesto: *Os Novos Realistas tornaram-se conscientes da sua identidade coletiva; Nouveau Réalisme = novas percepções do real. Assinado: Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely e Villeglé.*

Preservando os aspectos instantâneos, banais e fortuitos, o artista captura as coisas díspares – os restos, os detritos e os gestos residuais de uma refeição–, fixando-os permanentemente sobre a mesa, sem temer a sua aparente desordem e tampouco sua desintegração. Dessa forma, a cena da pós-refeição é preservada. São vistos pratos vazios, xícaras sujas, taças, talheres, sobras de comida, cinzeiros cheios de cigarro... Apenas o plano é alterado: a horizontalidade da mesa passa a habitar a verticalidade da parede. A memória da dinâmica da refeição “mumifica-se”.

A mesa se apresenta como a superfície horizontal onde Rosângela Rennó deposita sua *Bibliotheca*, formada por uma coleção de álbuns de família e slides. Ao abdicar da estante, móvel vertical armazenador de livros, a artista-colecionadora expõe capas, e não a sequência de lombadas ordenadas, operando outras experiências no público-leitor.

No texto “Notas breves sobre el arte y modo de ordenar libros”, Georges Perec esclarece que “toda biblioteca responde a uma dupla necessidade, que muitas vezes é também uma dupla mania: a de conservar certas coisas (livros) e a de organizá-las de certos modos” (PEREC, 1986, p. 26, tradução nossa). Segundo o autor, inúmeros espaços podem acondicionar livros: a “prateleira das lareiras ou dos aquecedores (considerando, porém, que o calor pode ser nocivo com o tempo), entre duas janelas, no vão de uma porta fechada, nos degraus de um banco de biblioteca, tornando-o impossível de escalar, embaixo de uma janela” (PEREC, 1986, p. 30, tradução nossa). Esclarece ele ainda que “a desordem de uma biblioteca não é grave em si mesma” (PEREC, 1986, p. 31, tradução nossa) e que, além de existirem variados modos de organizar os livros – alfabético, por continentes ou países, por cores, por encadernação, por data de aquisição e publicação, por formato, gênero e períodos literários, por idiomas, etc. –, eles podem se classificar em “muito fáceis de organizar”, muito difíceis de organizar” e “quase impossíveis de organizar” (PEREC, 1986, p. 33, tradução nossa). O autor, além disso, adverte:

Nenhuma dessas classificações é satisfatória em si mesma. Na prática, toda biblioteca se ordena a partir de uma combinação desses modos de classificação: seu equilíbrio, sua resistência à mudança, seu cair em desuso, sua permanência, dão a toda biblioteca uma personalidade única. (PEREC, 1986, p. 32, tradução nossa)

De forma distinta, Rosângela Rennó opta por ordenar – e também ocultar os seus livros –, sobre mesas instaladas em um museu.

Para formulação do trabalho, a artista constituiu uma coleção de caixas de slides e álbuns de fotografias antigos, datados entre o final do século XIX e a década de 1980, garimpados em brechós em várias partes do mundo ou fruto de doação de amigos e conhecidos. O material resultou na concepção da obra *Bibliotheca* (2002), com o título grafado em latim (FIGURA 78). A instalação, “construída pelo obscuro amor às imagens, almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre. A partir dela, nos é possível perceber o fluxo abrumador de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente” (MELENDI, 2003, p. 23).

Estruturada em duas partes, uma instalação e um livro de artista, *Bibliotheca* adota convivências independentes e autônomas, ainda que integrem um corpo de pensamento.

Trataremos aqui da primeira parte, concebida e apresentada de forma inédita no Museu de Arte da Pampulha,⁵⁶ por ocasião da exposição panorâmica da artista realizada em 2002.

⁵⁶ A exposição da artista Rosângela Rennó, sob curadoria de Adriano Pedrosa, foi realizada no Museu de Arte da Pampulha (salão nobre, mezanino e *boîte*), entre 10 de novembro de 2002 e 23 de fevereiro de 2003.

FIGURA 78 – Rosângela Rennó. Vistas parciais da obra *Bibliotheca*, em exposição no Museu de Arte da Pampulha, 2002, 37 vitrines contendo álbuns antigos de fotografia e fotografia em cor laminada sob acrílico, mapa e arquivo de aço, dimensões variáveis. Fotografia: Eduardo Eckenfels.



Fonte: Bibliotheca ([20--]).

“Rosângela Rennó vem especulando de forma crítica e poética sobre o arquivo desde o final dos anos 1980. Seu interesse reside naquela manifestação tão especial quanto mundana, a meio caminho entre as palavras e as coisas, comum à alta e à baixa cultura: a fotografia” (PEDROSA, A., [20--]).⁵⁷

A instalação é formada por um conjunto de 37 mesas, um mapa-múndi, um arquivo e uma fotografia.

⁵⁷ Original publicado em 2022 em um folder de exposição no MAP.

A estrutura do topo das mesas possui dois níveis horizontais. No primeiro plano, a artista aloja os 100 álbuns de família e coleções de slides, originais – ocultados e encarcerados e com visibilidade reduzida, obstruída, e com o manuseio bloqueado. No segundo, a parte superior do tampo exhibe uma reprodução fotográfica da montagem correspondente do acervo selecionado e organizado no nível inferior, em escala 1:1 – visível e acessível ao público, que pode entrever a coleção pelas visadas laterais. “Este procedimento, ao impedir a experiência da coisa e oferecer plenamente só uma imagem brilhante e distanciada, profana pela última vez o que já foi dessacralizado e, ao mesmo tempo, propõe uma discussão sobre o museu na cultura de massas” (MELENDI, 2003, p. 29).

Cada estrutura superior das mesas recebe uma sinalização cromática, alusiva à procedência e origem do acervo coletado: azul-escuro para a América do Sul, azul-escuro para a América do Norte Central, laranja para a África, vermelho para a Europa, verde para a Oceania e marrom para a Ásia. Cada cor codifica um continente correspondente. Nesses expositores “estão encerradas, silenciadas e cegas para sempre centenas de histórias individuais: nascimentos e mortes, batismo, comunhões e crismas, namoros e casamentos; formaturas, festas e viagens” (MELENDI, 2003, p. 30).

Instaladas sob o primeiro piso do MAP, o conjunto de mesa/vitrines forma pequenos arquipélagos, originando uma cartografia de “esquecimentos” e memórias silenciadas.

No mapa-múndi – um planisfério fixado na parede adjacente ao arquipélago de mesa/vitrines –, alojam-se cem alfinetes, numerados, cumprindo a função de demarcar a cidade situada no continente em que cada item do acervo (álbuns de fotografias e caixas de slides) foi coletado.

Nas duas gavetas do arquivo de aço negro, estão organizadas e classificadas as fichas descritivas, a procedência, o número e a vitrine correspondente, além dos dados informacionais referentes aos álbuns (formato, encadernação, capa, tipo e cor do papel, número de páginas, entrefolhamento, etc.). A ficha do álbum 32 descreve a seguinte narrativa:

Não há sinais de que o álbum tenha sido utilizado em algum momento de sua longa existência. Poder-se-ia dizer que as páginas permanecem imaculadas, apesar de todas as marcas deixadas pelo tempo. Parece ter sido guardado por décadas, com bastante cuidado, já que foi adquirido com sua caixa original em papelão, ainda que bastante danificado. O que há de significativo e também melancólico, relacionado à existência desse documento, é que ele parece ter sido afetado apenas pela ação do tempo e jamais pelas mãos humanas. Um documento vazio, porém, repleto de significado. (RENNÓ *apud* PEDROSA, A., [20--])⁵⁸

A ficha do álbum 26 descreve um álbum comprado em Buenos Aires:

As fotos foram arrancadas do álbum e separadas em 3 “grupos”, unidos, apenas, com um elástico, e narram a história de um sapateiro pobre, judeu alemão que após fugir da Alemanha nazista encontrou a prosperidade como proprietário de uma sapataria em Buenos Aires, ao lado da esposa e dos filhos que chegaram. A história, contada através das fotografias de seu álbum desfeito, é comovente e intraduzível em palavras. Duas imagens simples e poderosas ficam na memória: o Zepelim, muito próximo, com a suástica pintada no leme e o postal em hebraico do navio que trouxe o casal para a América do Sul. (MELENDI, 2003, p. 30)

Parte integrante da instalação *Bibliotheca*, a fotografia intitulada *Restante* reproduz as duas faces de uma estante, frente e verso, onde se alojam livros que remetem à biblioteca, ao arquivo, ao museu, à memória e à fotografia vernacular, entre outras fontes correlatas.

De certo ponto de vista, poderíamos dizer que Rosângela Rennó opera como uma colecionadora. A artista trabalha com as sobras da cultura – fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social e policial. A obscura pulsão arquivista que a obriga a reunir e organizar múltiplas coleções – de álbuns, de fotos, de textos – parece obedecer à necessidade de deter o correr da própria vida e das próprias imagens, numa série de momentos arrebatados à dispersão no comum esquecimento ou à dissolução na amnésia social. Em *Bibliotheca*, Rennó põe em marcha seu vício de colecionadora profissional e nos demonstra os complexos pactos que mantém com a memória. (MELENDI, 2003, p. 26)

A artista, ao manejar bases arquivísticas, se declara “especialista em esquecimento, não em memória. E, de fato, suas imagens são imagens de esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 40).

Em comum, os projetos aqui apresentados formulam estratégias artísticas questionadoras e reordenadoras dos sistemas de classificação, exibição e circulação da arte, contrapondo-se aos

⁵⁸ Original publicado em 2022 em um folder de exposição no MAP.

clássicos fundamentos museais. Esses princípios operatórios parecem iluminar e subsidiar a pesquisa, orientada por uma edificação histórica transformada em instituição museológica.

As discussões reveladas por essas manifestações tecem relevantes indagações sobre a complexa função dos museus de arte hoje e seu papel sociocultural no século XXI, diante das demandas contemporâneas, indo além do modelo de templo de objetos retidos dentro de estruturas arquitetônicas e atrás de muros, mais inclusivos e empáticos. “O que os museus devem desaprender para continuar relevantes?” (SZÁNTÓ, 2022, p. 24)

Reimaginar o museu mais empático e hospitaleiro, alinhado com práticas inclusivas, plurais, decoloniais, pactuadas com a acessibilidade e a sustentabilidade. Essas são as premissas expressas no novo conceito de “museu” em vigor, formulado pelo ICOM, com ênfase em inclusão, participação e práticas comunitárias:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, [202-]).

Amplificada pelas operações conceituais e artísticas anteriormente tratadas e, articulada por pelo princípio de montagem fragmentada, esta investigação intende instaurar outro “museu imaginário”, que se conserva suspenso em outra temporalidade, um museu “coisificado”, volátil. Nele habita o **coisário**, um repositório de objetos e fragmentos referenciais, tangenciais e alusivos à Pampulha, espaço/lugar dilatado, laboratório gerador de pulsações artísticas contemporâneas atemporais. O processo de pesquisa posiciona-se no entre-espço de um cassino extinto e um museu em processo de (re)(des)construção. “Cada época sonha a seguinte” (MICHELET, 1929 *apud* BENJAMIN, 2018, p. 55). Passado e presente se interpolam, imbricam-se, na perspectiva de *desver*⁵⁹ o cassino»museu.

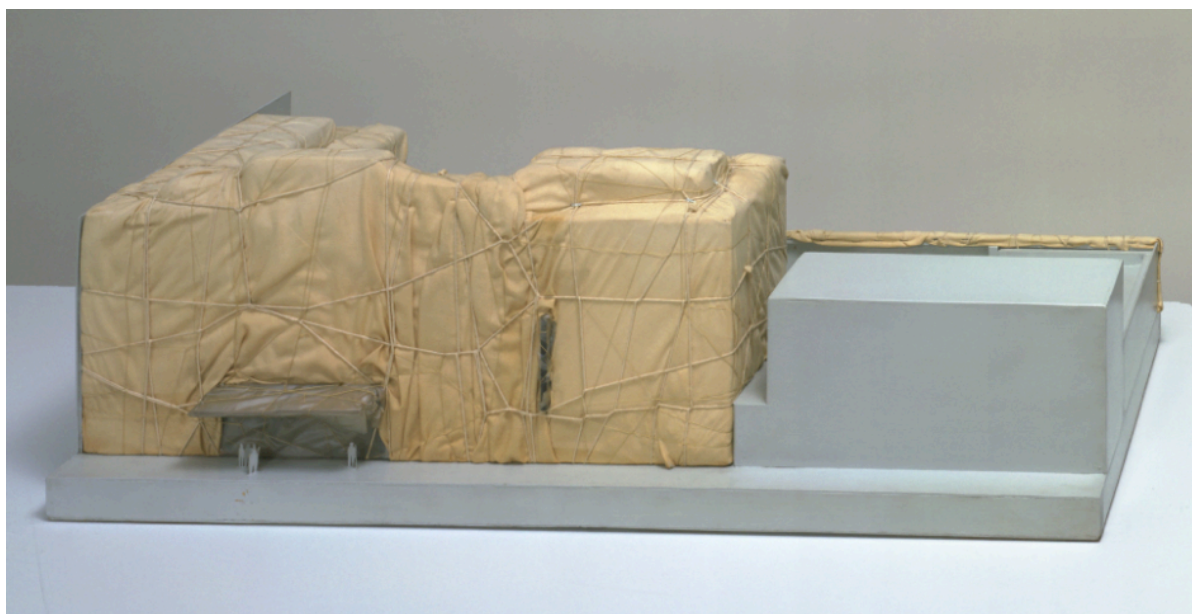
⁵⁹ O verbo “desver” não está dicionarizado, porém, é reconhecido no *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (6ª edição), publicado pela Academia Brasileira de Letras, e cumpre os requisitos morfológicos e lexicais para uma futura dicionarização.

O prefixo “des”, presente na formação de algumas palavras, pode indicar uma ação contrária, uma recusa. Na presente pesquisa, a palavra “desver” não é empregada como o antônimo de “ver” (“deixar de ver”), mas requalificada como reinvenção, reorientação, ato de redescobrimento e refundação. “Ver sob o ângulo das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54). Sobre o ato de *desver*, discorre Velloso (2022, p. 196-197):

[...] se a ação de *desver* supõe uma recusa, implica também um movimento pelo avesso. É um termo ambivalente, indica uma operação e um desempenho cuja resolução extrapola o olhar, decorrente de que não ver, na medida de um não contemplar, desencadeia alguma destruição – implode o conforto, demole as aparências de segurança, deixa de reconhecer as fachadas harmoniosas do mundo que nos rodeia. Por outro lado, *desver* é uma estratégia de mobilização do aparato perceptivo segundo os demais sentidos, e relocalizando a visão principalmente.

Desver – desimaginar? – o cassino»museu para, num gesto de distanciamento e desvelamento, colocá-lo em suspensão e suspeição; remover o seu invólucro temporal para imaginar novas miradas e perturbar “o visto e o imaginado” (ÁVILA, 2008, p. 417).

FIGURA 79 – Christo e Jeanne-Claude. *The Museum of Modern Art wrapped/Project for New York* (“O Museu de Arte Moderna embrulhado/Projeto para Nova York”), 1968, maquete em escala: madeira pintada, tecido, barbante e polietileno, 40,3 × 122 × 61 cm.



Fonte: Projects ([20--]).

4 COISA, COISIDADE E COISÁRIO

Para Martin Heidegger, a interrogação “o que é uma coisa?” não é uma pergunta simples sobre a definição de um objeto físico. Essa questão aponta para uma investigação mais densa sobre o ser das coisas e a relação que travamos com elas. O filósofo alemão argumenta que a compreensão convencional de objetos como meros recursos a serem explorados, disponíveis para atender às nossas necessidades práticas, obscurece sua verdadeira natureza e essência.

Heidegger faz distinção entre **coisa** em sentido restrito e em sentido lato. Em sentido restrito, significa o disponível, o visível, etc., o que está ao alcance da mão; em sentido lato, significa qualquer assunto, qualquer fenômeno que aconteça, de um modo ou de outro, aquilo que se passa no mundo, acontecimentos, eventos (HEIDEGGER, 2018, p. 16).

Ampliando o sentido da palavra **coisa**, o filósofo formula o conceito de “coisa em si” (HEIDEGGER, 2018, p. 16) para caracterizar a coisa como fenômeno: “aquela que não é acessível para nós homens, através da experiência” (HEIDEGGER, 2018, p. 16). Dessa forma, vemos que a **coisa** “oscila no seu significado” (HEIDEGGER, 2018, p. 17) e apresenta “variações de verdade” (HEIDEGGER, 2018, p. 26).

Heidegger (2018, p. 20) define a coisalidade da coisa como aquilo que faz a coisa ser coisa: devemos ultrapassar o que é palpável para “ir além de todas as coisas, em direção ao que já-não-é-coisa” (HEIDEGGER, 2018, p. 26). Para ele, a coisalidade pode ser definida por aquilo como a coisa é interrogada e questionada. Segundo o autor, ainda, devemos olhar para as coisas a partir de sua coisalidade (ou “ser das coisas”) (HEIDEGGER, 2018, p. 23).

Compostas de diversas propriedades, “as coisas atuam umas sobre as outras e opõem-se umas às outras; de tais relações entre as coisas resultam, depois, outras propriedades, que as coisas passam igualmente a ter” (HEIDEGGER, 2018, p. 48-49). Isso significa que as coisas, ainda que detentoras de uma existência própria e de uma presença autônoma, não são estanques e revestem-se de múltiplos sentidos, alteradas pela experiência particular de

quem as ativa. Cada coisa é forjada por nossa história e nossas interações com o mundo ao nosso redor.

Incide sobre as coisas uma dimensão de singularidade, ou seja, “cada coisa é esta coisa e nenhuma outra” (HEIDEGGER, 2018, p. 28). Além do que tenham de similar, cada coisa tem o seu espaço, o seu tempo e a sua duração, o que determina a sua singularidade, ou seja, nunca há duas coisas iguais; uma é inconfundível com qualquer outra.

Por fim, “que é uma coisa? Resposta: uma coisa é o suporte subsistente de diversas propriedades, que nela subsistem e se modificam” (HEIDEGGER, 2018, p. 49).

A palavra “coisa” é aqui tomada para nomear a concretude e materialidade dos objetos, mas também para convocar sua dimensão inanimada e poética. De acordo com Maria Esther Maciel:

Da palavra “coisa” emergem várias possibilidades de sentido. Se, num extremo, ela é capaz de designar tudo quanto existe ou possa existir para ser nomeado, classificado, definido, representado, no outro aponta para o que não se sabe, para o enigma do que resiste aos nomes e à classificação. Pode ainda referir-se à condição inanimada dos objetos, à materialidade de um bem ou à dimensão concreta de uma circunstância, em contraposição ao que é abstrato ou assim considerado. Todo poeta faz das coisas sua matéria, a partir dos sentidos que a elas atribui no ato de dizê-las. (MACIEL, 2004, p. 97)

Diante da “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2018, p. 358), em que se encontram as coisas geradas pela trajetória do cassino»museu, a pesquisa-criação aqui apresentada foi formulada e conduzida sob os conceitos de coisário, coisa e coisidade.

O coisário conforma-se como o repositório onde habita o conjunto de coisas, coletadas e colecionadas, organizadas por um gesto taxonômico, que permite imbricamentos, conexões e derivas. Um instrumento que aciona a pulsação das coisas, construído como um “antídoto contra o esquecimento” e formulador de uma família de coisas que apresentam afinidades entre si, semelhanças, mas também dessemelhanças.

Nele – seria uma espécie de armazém onde a natureza das coisas (coisidade) é examinada? – coabitam coisas de naturezas diversas; algumas, passivas, se acomodam em um lugar; outras, reagentes e dispersas, sem ou fora de lugar, são refratárias à classificação e resistentes ao ordenamento; outras, ainda, se hospedam em múltiplos lugares, o que resulta de sua propriedade diversa. Essa reação à tentativa de classificação, como nos lembra Maria Esther Maciel, está vinculada à palavra *atopos*, aquilo que não se confina em um lugar, mas também o que resiste à descrição e à definição e, portanto, está associado ao inclassificável (MACIEL, 2009, p. 14). A autora vai além e afirma:

O inclassificável poderia também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido (mesmo que provisoriamente) em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários *topoi*, não se deixa aprisionar por nenhum. (MACIEL, 2009, p. 15)

O que caracteriza a coisa, o que permite classificá-la, distribuí-la, identificá-la por afinidades define a coisidade da coisa. Mas também é o que nela escapa, reagente e resistente à tentativa de classificação. A coisidade pode, dessa forma, ser caracterizada como a propriedade da coisa, a sua qualificação, revestida de um conjunto de acepções e informações auxiliares para formulação do coisário.

Com a consciência de que a tentativa de classificação é insuficiente e a formulação de um sistema taxonômico não é definitivo, dada a natureza múltipla e diversa das coisas, esta pesquisa forjou, até o momento, as seguintes coisidades: cassino, dança, arquitetura, azulejo, museu, lagoa, jardim, água, espelho, coluna, território, barco, corpo, jogo, ruína, música, trabalho, coleção, rampa, piso, cortina, som, cassino-museu. “Onde falha a classificação advém a imaginação” (MACIEL, 2009, p. 19) para que o ACC faça das coisas a sua matéria, o seu substrato de criação.

Como lembra Foucault (2000, p. 14), “a história da ordem das coisas seria a história do mesmo – daquilo que, para uma cultura, é, ao mesmo tempo, disperso e aparentado, a ser,

portanto, distinguido por marcas e recolhido por identidades”. É ainda Foucault (2000, p. 79-80) que explica:

O mundo, a um tempo indefinido e fechado, pleno e tautológico, da semelhança se acha dissociado e como que aberto em seu centro; numa extremidade, encontram-se os signos tornados instrumentos de análise, marcas da identidade e da diferença, princípios da colocação em ordem, chaves para uma taxinomia; e na outra; a semelhança empírica e murmurante das coisas, essa similitude surda que, por sob o pensamento, fornece a matéria infinita das repartições e das distribuições. De um lado a teoria geral dos signos, das divisões e das classificações; de outro o problema das semelhanças imediatas, do movimento espontâneo da imaginação, das repetições da natureza. Entre os dois, os saberes novos que encontram seu espaço nessa distância aberta.

5 MODO DE JUNTAR COISAS: COISÁRIO PARA UM MUSEU FLUTUANTE

¿Cómo clasificar los siguientes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, distribuir, dividir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir? Aquí están agrupados en orden alfabético. Todos estos verbos no pueden ser sinónimos. ¿Por qué necesitaríamos catorce palabras para describir la misma acción? (PEREC, 1986, p. 110)

Uma seção da tese dedicou-se ao levantamento e rastreamento de acervo histórico, documental, iconográfico, videográfico e artístico, para constituição do coisário que gravita em torno do cassino»museu, peça nuclear dessa investigação.

Como critério, o acervo, em permanente processo de coleta e expansão, foi inventariado, classificado e incorporado ao coisário sob múltiplas coisidades, forjando um repositório digital atravessado por “coisas recoisificadas”.

Para consolidação deste processo, utilizou-se metodologia específica da museologia, por meio de um sistema de documentação que prevê a formulação de metadados compostos de identificação e registro (textual e fotográfico) de cada coisa selecionada e inventariada, sua classificação e categoria, sua origem e procedência, além da coisidade correspondente.

Como ferramenta de construção do repositório coisário cassino»museu, optou-se pela utilização do Tainacan.⁶⁰ Trata-se de um *software* livre e gratuito desenvolvido para criação, gestão e organização de repositórios de acervos digitais, sejam eles de qualquer natureza: imagens, PDF, *links*, vídeos, áudios, etc. O *software* oferece recursos customizáveis, com a criação de coleções, metadados, filtros, etc.

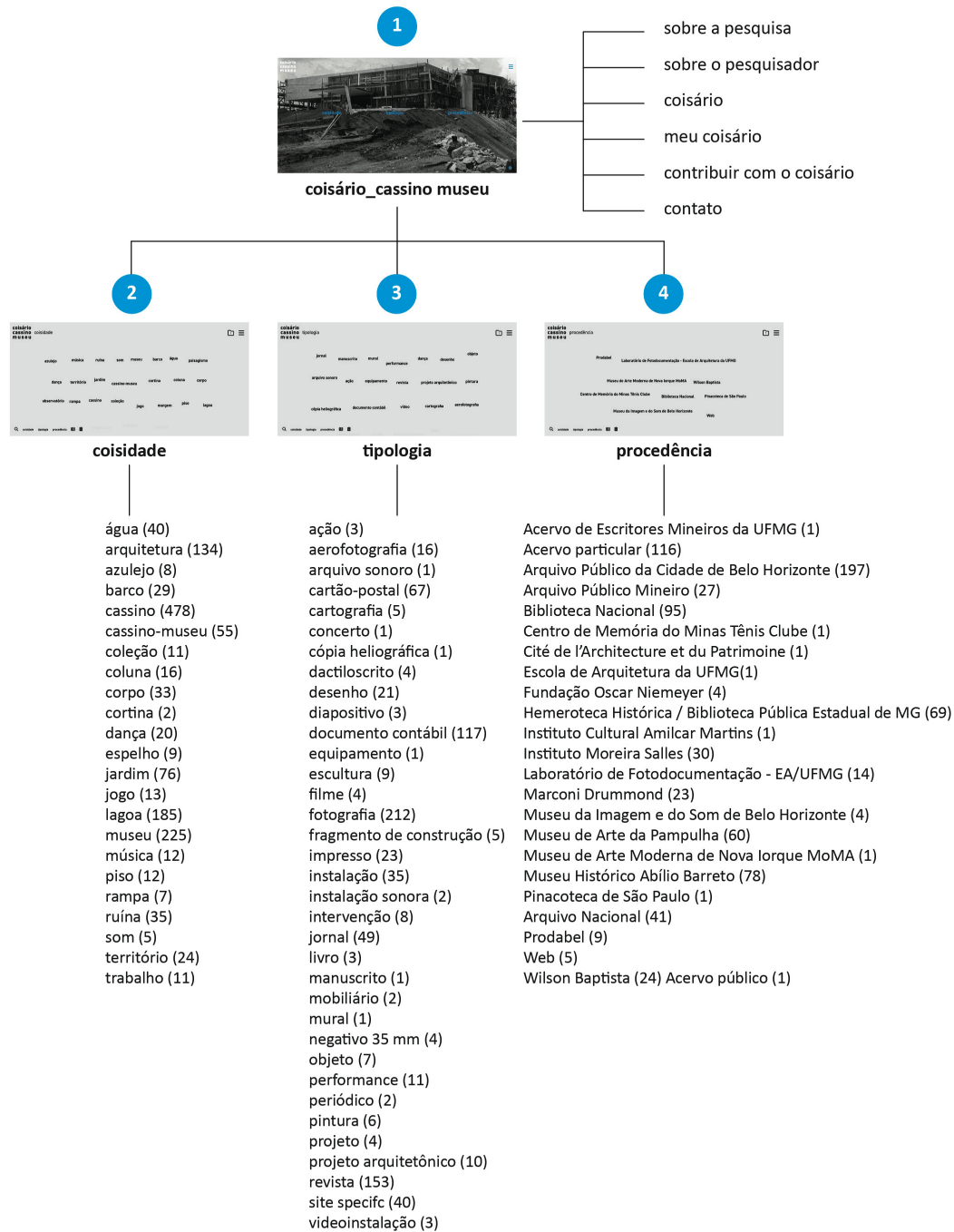
O Tainacan é um *plug-in* – um aplicativo utilizado para inserir funções a macroprogramas –, com base no sistema WordPress, cuja função é o gerenciamento de repositórios de acervos digitais, ou seja, o Tainacan adiciona a função de organizar coleções digitais à estrutura do WordPress. Trata-se de um produto resultante da cooperação tecnológica entre a universidade pública e o governo brasileiro.

⁶⁰ Para mais informações sobre o *software* Tainacan: <https://tainacan.org/>.

Desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus, na forma de um *software* livre, esse dispositivo contribui para a preservação e a comunicação da produção cultural na internet, por meio da catalogação, da gestão e do compartilhamento de acervos digitais.

Ainda que o Tainacan ofereça um template com aparência específica, denominado Tainacan Interface, optou-se pela consolidação de uma interface inédita, especialmente concebida e customizada com estrutura gráfica e com navegabilidade específica, adequada ao coisário (FIGURA 80).

FIGURA 80 – Mapa do site **coisário cassino»museu**.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Operando com novo design, baseado nas funcionalidades do Tainacan, o acervo coletado foi organizado em três grandes segmentos: coisidade, tipologia e procedência (FIGURA 81a, 81b e 81c). Um mesmo conteúdo pode estar registrado em um ou mais desses segmentos, além

de receber outras categorizações sob forma de um esquema de metadados⁶¹ – conjunto de dados contextuais, informações e elementos descritivos utilizados para caracterizar um objeto ou documento armazenado no repositório digital –, sejam eles de caráter museológico, bibliográfico ou arquivístico. Para fins de identificação, cada coisa foi catalogada de acordo com nove elementos descritores:

1. Autoria: informa o nome do autor ou criador da obra individual, ou coletivo.
2. Título: informa o título atribuído à obra pelo autor, curador ou profissional da documentação.
3. Data: informa a data ou período de confecção, produção ou manufatura.
4. Material e técnica: informa os materiais do suporte e a técnica empregada.
5. Dimensões: informa as dimensões físicas do objeto, considerando-se as medidas bidimensionais, tridimensionais e circulares.
6. Procedência: informa a origem.
7. Coisidade: informa a propriedade.
8. Tipologia: informa a classificação.
9. Descrição: descreve informações adicionais.

Tais metadados, estruturadores do coisário, permitem a identificação de cada coisa coletada e, ao mesmo tempo, o gerenciamento do acervo.

Uma vez catalogado, o item do acervo (coisa) integra-se ao coisário, podendo ser localizado pelas diversas ferramentas de filtro e de recuperação de informação oferecidas pelo site.

Ao fazer uma busca, o visitante pode visualizar os resultados na forma de uma constelação de imagens. É possível acessar cada imagem individualmente. Ela vem acompanhada de informações completas, que incluem todas as categorizações e apresentam metadados definidos. Além disso, ele pode visualizar imagens adicionais correlatas, além de documentos acessórios (em formato PDF), áudios e vídeos (FIGURA 82), nos casos em que esse material existe.

⁶¹ A organização dos metadados tomou como referência a Resolução Normativa IBRAM nº 6, de 31 de agosto de 2021, que normatiza o *Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados* (INBCM), previsto na Política Nacional de Museus (PMN), visando organizar e registrar os dados sobre os bens culturais que integram os acervos museológico, bibliográfico e arquivístico dos museus brasileiros (BRASIL, 2021).

FIGURA 81 – Repositório coisário cassino»museu: abas de navegação baseadas nas três grandes segmentações do site (coisidade, tipologia e procedência).



Fonte: Drummond (2024).

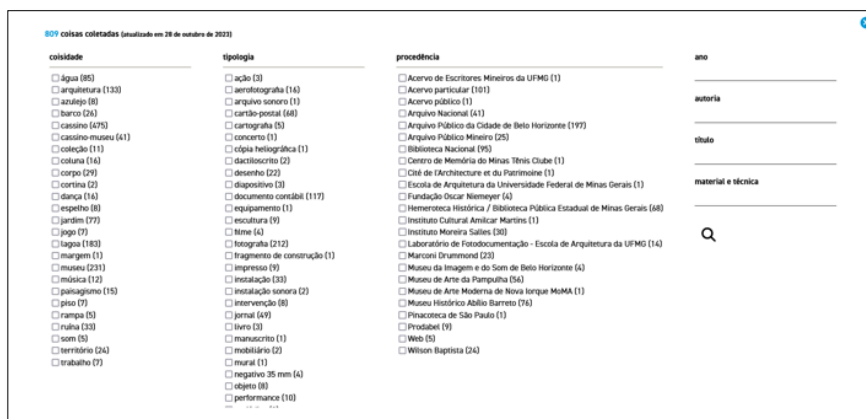
FIGURA 82 – Repositório coisário cassino»museu: tela de busca e apresentação de item de acervo.



Fonte: Drummond (2024).

Além de poder pesquisar, sob forma de uma nuvem de imagens digitais, o visitante tem a opção de visualizar sua busca no formato de tabela. Essa tabelapode ser exportada nos formatos XLSX (Excel) ou PDF (FIGURA 83).

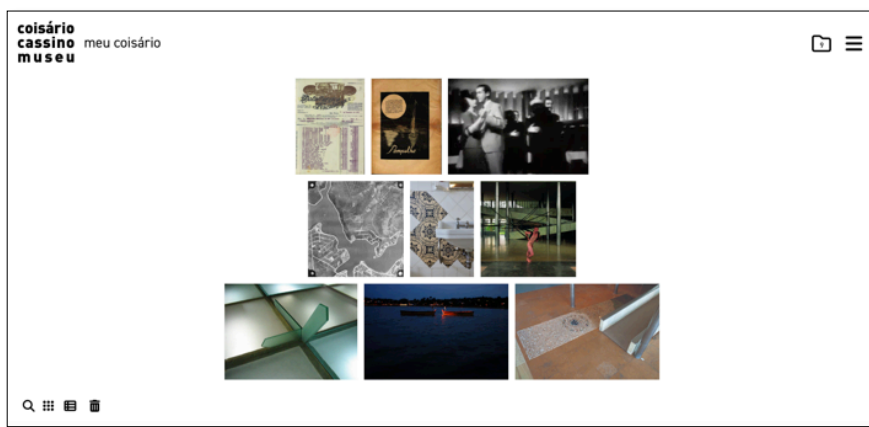
Figura 83 – Repositório coisário cassino»museu: tela de pesquisa.



Fonte: Drummond (2024).

Ampliando a experiência de navegação, o usuário pode criar uma coleção própria, intitulada “meu coisário”. Quando confere detalhes de uma coisa, o visitante tem acesso ao botão “+”, que permite adicionar a imagem pesquisada à coleção. A qualquer momento, o visitante pode acessar o “meu coisário”, tendo duas opções de visualização – nuvem de imagens e tabela. É mantida a funcionalidade de exportar a própria coleção nas extensões de arquivo XLSX ou PDF (FIGURAS 84-85).

FIGURA 84 – Repositório coisário cassino»museu: aba “meu coisário”.



Fonte: Drummond (2024).

FIGURA 85 – Repositório coisário cassino»museu: tela de apresentação da lista de seleção do usuário.

#	imagens	calidade	tipologia	procedência	autoría	título	data	material e técnica	dimensão	descrição
11		lápida, água, museu	fotografia	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte	1960	fotografia	11,6 X 15,0 cm	
12		cassino, barco, lagoa	cartão-postal	Arquivo Público Mineiro	C. de L. (Casa da Leoni)	Belo Horizonte - Pampulha - C. de L., 11		cartão-postal impresso		
13		arquitectura, museu, cassino	fotografia	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Escultura do jardim do Museu de Arte Pampulha em Belo Horizonte	1960	fotografia	4,1 X 5,4 cm	
14		cassino, lagoa	fotografia	Arquivo Público Mineiro	Dramar Mineira	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MAG)	1967	fotografia	23,5 X 15,0 cm	
15		cassino, museu	fotografia	Arquivo Público Mineiro	Dramar Mineira	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MAG)	1967	fotografia	23,5 X 15,0 cm	
16		lápida, barco, cassino	cartão-postal	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Pampulha, vista parcial Belo Horizonte		cartão-postal impresso	14 X 10 cm	
17		cassino	impresso	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Volante "Visão da Pampulha" contendo programação referente a visita da Embaixada Acadêmica da Universidade de Coimbra a Belo Horizonte, outubro de 1951. 8 páginas. Ilustração: Patrícia.	1951	impresso a 1 cor sobre papel	22,8 X 16,0 cm (Dobrado), 8 páginas	
18		cassino, lagoa	negativo 35 mm	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Vista parcial Lagoa da Pampulha		negativo 35 mm	35 mm	
19		cassino	fotografia	Arquivo Público Mineiro	autoría não identificada	Perceção durante festa de homenagem no Cassino de Pampulha	1951	fotografia	11,2 X 15,0 cm	Perceção durante festa de formatura no Cassino de Pampulha, autoría não identificada, 10/12/1951. Fundo: Jornal Folha de Minas.

Fonte: Drummond (2024).

Para oportunizar a interação, bem como o engajamento do público, a plataforma oferece ao usuário funcionalidades de busca, filtragem, formação de coleções, prática colaborativa, compartilhamento de acervo e doações. Existe ainda a possibilidade de contribuir com o

coisário, por meio de doações espontâneas. Para facilitar o processo, uma janela específica é disponibilizada para inserção de imagens e dados.

Operando com a ferramenta Tainacan, a pesquisa de campo reuniu e classificou, até o momento, cerca de 804 coisas, de distintas procedências e de múltiplas tipologias. Uma demonstração da potência desse repositório pode ser acessada no site construído para esse fim (TABELA 3).

Para constituição do coisário a pesquisa prospectou diversas instituições, públicas e privadas, entre elas: Museu Histórico Abílio Barreto, Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha, Arquivo Público Mineiro, Instituto Moreira Salles, Fundação Oscar Niemeyer, Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, Biblioteca Nacional, Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

De forma autônoma, esse arquivo/inventário flexível poderá transmutar-se em dispositivo expositivo e será franqueado ao espectador/usuário deambular pelas coisas coletadas, tecendo sua rota expositiva e seu coisário particular.

TABELA 3 – Repositório coisário cassino»museu: levantamento de acervo (público e privado).

COISIDADE		TIPOLOGIA		PROCEDÊNCIA	
tipo	quantidade	tipo	quantidade	tipo	quantidade
cassino	478	fotografia	212	Museu de Arte da Pampulha	60
museu	225	site específico	40	Marconi Drummond	23
espelho	9	instalação	35	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte	197
arquitetura	134	escultura	9	Acervo particular	116
coluna	16	cartão-postal	67	Web	5
jardim	76	revista	153	Hemeroteca Histórica/ Biblioteca Pública Estadual (MG)	69
lagoa	185	desenho	21	Instituto Moreira Salles	30
território	24	impresso	23	Prodabel	9
água	40	mobiliário	2	Fundação Oscar Niemeyer	4
barco	29	objeto	7	Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)	1
corpo	33	equipamento	1	Cité de l'Architecture et du Patrimoine	1
jogo	13	performance	11	Escola de Arquitetura da UFMG	1
dança	20	intervenção	8	Biblioteca Nacional	95
música	12	videoinstalação	3	Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte	4
trabalho	11	documento contábil	117	Acervo de Escritores Mineiros da UFMG	1
coleção	11	aerofotografia	16	Museu Histórico Abílio Barreto	78
ruína	35	livro	3	Centro de Memória do Minas Tênis Clube	1
rampa	7	pintura	6	Wilson Baptista	24
piso	12	concerto	1	Acervo público	1
azulejo	8	instalação sonora	2	Arquivo Público Mineiro	27
cortina	2	ação	3	Instituto Cultural Amílcar Martins	1
som	5	filme	4	Pinacoteca de São Paulo	1
cassino-museu	55	fragmento de construção	5	Arquivo Nacional	41
		projeto arquitetônico	10	Laboratório de Fotodocumentação – EA/UFMG	14
		projeto	4		
		manuscrito	1		
		mural	1		
		diapositivo	3		
		negativo 35 mm	4		
		cópia heliográfica	1		
		arquivo sonoro	1		
		jornal	49		
		periódico	2		
		cartografia	5		
		dactiloscrito	4		

Fonte: Elaborada pelo autor, 2004.

Nota: O quantitativo refere-se ao volume de acervo coletado e inventariado até o mês de fevereiro de 2024.

6 COISAS SOBREVIVENTES DO CASSINO»MUSEU: RESSURGÊNCIA

Atlas

sim
 carregamos
 o mundo
 nas costas
 o mundo
 e as coisas
 do mundo
 as coisas
 e os nomes
 das coisas
 sim
 todos os mapas
 e as palavras
 como selos
 soltando-se
 (MARQUES, 2011, p. 62)

Comecei a arrancar a pele das coisas.
 Queria ver o que havia debaixo.
 (RAMOS, 1993, p. 29)

O museu de tudo

Este museu de tudo é museu
 como qualquer outro reunido;
 como museu, tanto pode ser
 caixão de lixo ou arquivo.
 Assim, não chega ao vertebrado
 que deve entranhar qualquer livro:
 é depósito do que aí está,
 se fez sem risca ou risco.
 (MELO NETO, 2020b, p. 451)

Como imaginar o interstício cassino»museu por meio do encadeamento de imagens do acervo coletado e organizado no repositório? A pesquisa em curso pretende tecer correspondências e contrapontos entre “imagens sobreviventes”, constelares, sem conexões evidentes, alusivas ao processo de transformação de um cassino edificado na década de 1940 em museu de arte.

Aqui fundido como um amálgama, sob o binômio cassino»museu, o argumento aloja-se no entre-espaço de um cassino extinto e um museu em processo, orbitando não só em torno dos marcos históricos mas também das micro-histórias, que forjaram a transformação da edificação modernista em espaço museológico dedicado às artes visuais.⁶²

Por meio do processo prospectivo de “montagem, desmontagem e remontagem”, podem-se disparar novos sentidos e anunciar conexões entre o agrupamento do acervo “fóssil” recolhido, tangendo questões de reminiscência histórica e operação artística.

⁶² O Museu de Arte da Pampulha (MAP) integra o Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Foi inaugurado em 1957, completando, em 2024, 67 anos de existência. Seu edifício foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, na década de 1940, para ser um cassino, que foi aberto ao público em 1943. Com a proibição do jogo no Brasil, em 1946, o prédio do Cassino ficou inativo por cerca de dez anos. Atualmente encontra-se fechado, aguardando um processo de restauração.

O processo de montagem, desmontagem e remontagem compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de “caráter híbrido”, de produzir conhecimento “contra toda pureza epistêmica”, uma compreensão sinóptica que cruza diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não seria qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim o próprio processo aberto, uma renúncia do fixar. A partir dos diferentes intervalos – entre as diferentes remontagens de um mesmo painel, entre as montagens de diferentes painéis e também entre as imagens de cada montagem –, podem surgir outros nexos, a partir de associações, choques ou tensões entre as imagens, podem emergir relações inesperadas, outras constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências. (JACQUES, 2018, p. 212)

Na interpolação entre o passado e o presente e no rastreamento de “coisas” acumuladas, guardadas, esquecidas, extraviadas e recuperadas, situa-se o cerne da reflexão: a ideia de uma micro-história em contraponto à história oficial.

Trata-se de grafar imagens e pensar por meio delas, ou de desenhar pensamentos por meio de fragmentos textuais. Um processo para “pensar pelo método de montagem”: estilhaços, fragmentos, resíduos, farrapos, ruínas, vestígios, cesuras, incompletudes, fraturas, sobras, restos, apagamentos, lembranças... Uma “deriva da imaginação” disparada pelas “imagens sobreviventes”, constelares. Um lampejo propagado pela dialética entre o rastro e o lastro das imagens inventariadas e depositadas no repositório.

Benjamin aponta a legibilidade das imagens por meio do seu “índice histórico” e adverte que elas não apenas “pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, só se tornam legíveis numa determinada época” (BENJAMIN, 2018, p. 768).

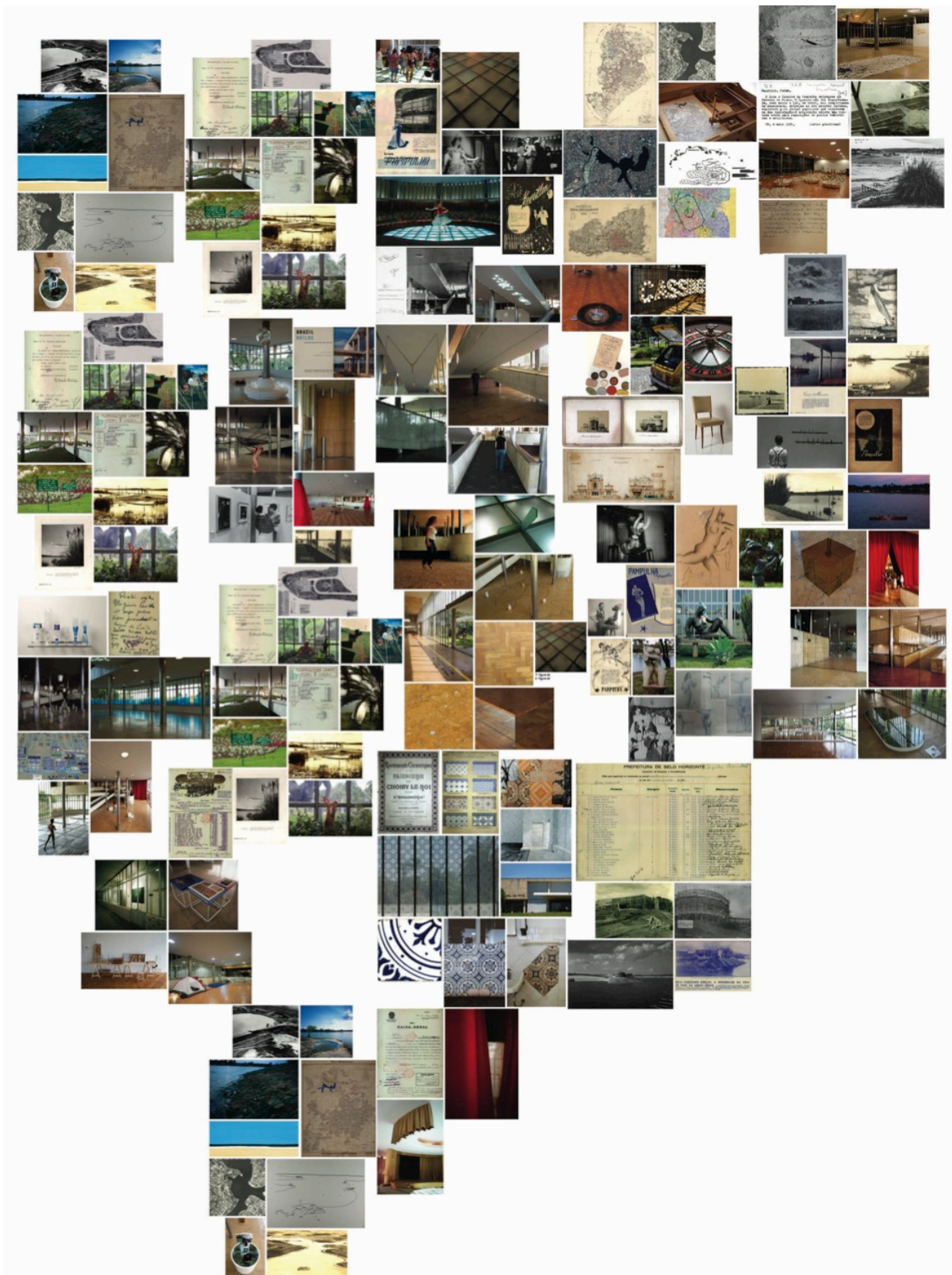
E prossegue:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas) e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2018, p. 767)

A pesquisa propõe interrogar no acervo do cassino»museu inventariado, o agrupamento das “imagens-ocasiões”: “Imagens de coisas vistas, imagens de coisas pensadas, imagens de coisas sonhadas, e até mesmo imagens de coisas esquecidas” (DIDI-HUBERMAN *apud* BRUNO, 2018, p. 7).

Sua formulação pensa a potência fantasmática das imagens previamente coletadas – rarefeitas e efêmeras – para perturbar a história intersticial de um cassino extinto que se desdobra em museu, em permanente processo de (re)(des)construção.

FIGURA 86 – Mapa/constelação que apresenta parte do acervo constituente do “coisário cassino»museu”, articulado por fotografias, plantas arquitetônicas, obras de arte, periódicos, impressos, cartões postais, documentos contábeis, etc.



Nota introdutória:

Os textos tratados a seguir, alusivos às **coisidades**, são referentes ao acervo constituinte do repositório **coisário**. Para estruturá-lo, o **ACC** fez uma seleção entre as **coisas** coletadas e inventariadas, desenhando constelações capazes de tecer uma rede de relações e vizinhanças irradiadoras de conexões entre o cassino e o museu. Cada texto inicia-se com um quadro síntese, informativo, acompanhado de um mapa/constelação iconográfica correspondente, onde constam a identidade das **coisas** agrupadas na **coisidade** correspondente. Um *link*, acessível no rodapé do quadro, permite a exploração do **coisário**.

Em resumo, cada texto pauta-se em um **coisário** alusivo a uma **coisidade** que se estrutura por meio da reunião **coisas** reunidas no macroacervo. Até o momento foram criadas 23 **coisidades**, número que estará em processo de expansão, à medida que a pesquisa avançar.

São elas:

1. água
2. arquitetura
3. azulejo*
4. barco*
5. cassino
6. cassino-museu
7. coleção
8. coluna*
9. corpo
10. cortina
11. dança*
12. espelho*
13. jardim*
14. jogo*
15. lagoa*
16. museu
17. música
18. piso
19. rampa*
20. ruína*
21. som
22. território
23. trabalho*

* **coisidades** apresentadas no texto da tese.

É possível investigar o repositório **coisário** utilizando os filtros disponíveis em <https://coisariocassinomuseu.com.br/>. É um convite para que cada usuário/leitor formule seu próprio **coisário**

6.1

coisidade	dança
coisa	<p>Coisa 87a – Detalhe da pista de dança do <i>grill-room</i> do antigo Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 87b – Revista <i>Alterosa</i>, nº 69, janeiro de 1946, p. 118. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 87c – Laura Lima, <i>Marra (H=c) /M=c</i>, 2002, pessoas-carne, tecido e couro. Fonte: LAGNADO; CASTRO, 2014, p. 129.</p> <p>Coisa 87d – Marcus Deusdedit, <i>b41L3</i>, 2023, instalação multimídia (caixas de som, 2 TVs, azulejos), dimensões variáveis. Fonte: acervo do artista.</p> <p>Coisa 87e – Paulo Nazareth, <i>Que negros afros indígenas movam-se ao centro</i>, 2018, impressão sobre papel-jornal, 21,8 x 15 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 87f – Quarteirão do Soul, 2013. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 87g e 87h – <i>Frames</i> do filme <i>O despertar de um horizonte</i>, década de 1950, Libertas Filme, direção Zoltan Glueck. Fonte: MIS-BH.</p> <p>Coisa 87i – Débora Bolsoni, <i>Quartzos</i>, série <i>Gruta Pampulha</i>, 2006, vidro jateado (7 peças), dimensões variadas. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 87j – Revista <i>Edifício</i>, ano I, Belo Horizonte, fevereiro de 1946, nº 2, p. 86. Fonte: Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.</p> <p>Coisa 87k – Valeska Soares, <i>Tonight</i>, 2002, vídeo em fita Betacam ao som da canção <i>The Look of Love</i> (1967), de Burt Bacharach, 8 min. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 87l – Revista <i>Alterosa</i>, nº 68, dezembro de 1945, p. 168. Fonte: APCBH.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=dan%C3%A7a&ext=verbeta

Em seu relatório de gestão, o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, descreve a ambiência do *grill-room*, espaço cênico musical integrado ao cassino (COISA 87b):

Está dividido em duas partes, uma para os jogos, outra para o “grill-room”. Nesta, a pista de dança é toda de vidro, iluminada com lâmpadas fluorescentes e provida de um moderno processo que permite a variação rápida de cores. Há um elevador automático, por onde podem subir e descer os artistas. De conformação circular, o “grill-room” é todo de parede de vidro, ornamentado ainda com “brisolés” de fino acabamento e com cortinas apropriadas que o tornam mais atraente. O teto é formado por uma cúpula toda revestida de material absorvente do som. A iluminação do “grill” permite dezenas de variações, sendo ainda dotada de projetores. O palco, que tem ligação direta com os camarins, oferece agradável conjunto pela harmonia das cortinas com a iluminação. Pela disposição do palco e da pista de dança há perfeita visibilidade de qualquer ponto do “grill”. (KUBITSCHEK, [194-], p. 41)

De conformação circular, o *grill-room*, espaço dedicado ao restaurante e à apresentação de espetáculos cênico-musicais, contava com palco curvo de madeira maciça, rebaixável para o salão de danças e acionado por meio de um mecanismo de elevador fabricado pela Stauffer Syst. Esse dispositivo permitia que a banda se movimentasse entre o *grill-room*, situado no pavimento superior, e o bar do pavimento inferior, onde se vê o maquinário exposto. Toda a

caixa cênica do palco é revestida com folheado de peroba-do-campo e finalizada com juntas de chapas de aço inox dobradas.

Funcionando como atenuadores solares e rebatedores acústicos, 62 placas de *brise-soleil*, confeccionadas com madeira, acolchoadas e revestidas com cetim foram instaladas na pequena laje interna que circunda o *grill-room*. Completa a ambiência a pista de dança composta de 88 placas de vidro jateado (60 × 60 cm), fixadas sobre uma estrutura metálica dotada de iluminação fluorescente que, originalmente, era provida de um sistema que permitia a variação de cores. Posicionadas em semicírculo, mesas e cadeiras guarneciam o *grill-room*. As cadeiras eram da Laubisch & Hirt. “São em pau marfim e veludo, os do ‘grill-room’ e da sala de festas, onde tudo é da melhor qualidade” (KUBITSCHECK, [194-], p. 42).

Em continuidade do bloco curvilíneo e translúcido do *grill-room* descende uma escada, que permite a transição para o espaço externo do cassino, com fechamento em pano de vidro, “configurando a fluidez de circulação e riqueza espacial na ligação entre esse bloco de planta ovoide e o bloco ortogonal do salão” (MACEDO, 2008, p. 186).

Num gesto de rememoração, a artista Valeska Soares evoca a atmosfera dançante do *grill-room*, ao sobrepor imagens digitais de homens e mulheres solo que, de forma fortuita, se encontram na pista, fundindo seus corpos moventes, translúcidos. Dançarinos solitários vagam pela videoinstalação *Tonight* (2002),⁶³ obra *in situ* veiculada na antiga boate do Museu da Pampulha (COISA 87k). No semicírculo de cadeiras vazias, do *brise-soleil* e da pista de vidro com iluminação retroprojetada (COISA 87a), o público assiste às coreografias de dança de salão executadas pelos casais apartados, incorporando-se à cena. Coletivamente performam fantasmagorias inebriantes, *recuperando* a vocação acústica e sonora do *grill-room*.

“O vídeo joga com os códigos da dança de salão, separando os pares e quebrando a ascendência do cavalheiro sobre a dama, evocando desejo, projeção e incompletude”

⁶³ A exposição foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha entre 3 de abril e 26 de maio de 2002, sob curadoria de Adriano Pedrosa. Registro disponível em: Soares (2015).

(PEDROSA, A., 2002). A ambiência sonora é ativada pela apropriação de *The Look of Love*, composição musical de Burt Bacharach para o filme *Cassino Royale* (1967), que foi remixada pelo coletivo O Grivo.

Cinco décadas separam a videoinstalação *Tonight*, gravada e projetada na boate, do registro fílmico dirigido na década de 1950 por Zoltan Glueck, produzido em película 35 mm p&b. O filme *O despertar de um horizonte* apresenta cenas raras de casais bailando – incluindo-se o casal JK –, além de apresentações de contorcionismo e bailados (COISAS 87g e 87h).

Relembrando esse espaço dançante, contíguo ao salão de jogos do antigo cassino, Renato de Lima, delegado de polícia encarregado da supervisão do Cassino da Pampulha nos anos 1940, descreve a ambiência cênico-musical:

Eu fui designado para o policiamento do Cassino. Todas as noites, no princípio da temporada, vestia o meu “smoking” e, às 20 horas, dirigia-me para a Pampulha. Na entrada do Cassino começava a observar a chegada daquela gente ávida de roleta e “bacarat”. De mistura com o pessoal da terra, observava uma enorme quantidade de “caras novas”, prova evidente do atrativo que Belo Horizonte começava a despertar no vício nacional e mesmo internacional. Reservaram para mim no “grill-room” uma mesa que ficava ao lado do palco, onde a orquestra do Maestro Kollman lançava um novo ritmo de danças, envolto em impecável execução. Ali ficava eu toda a noite, assistindo na penumbra o desfile dos pares que na pista dançavam ora languidamente, ora repinicamente, conforme os fluidos musicais. (LIMA, R. A. de, 1972, p. 150-151)

Enquanto o mundo era tomado pelo impacto devastador imposto pela Segunda Guerra Mundial, em maio de 1942 Belo Horizonte inaugura o *grill-room* do Cassino da Pampulha, espaço de lazer que mobilizou grande contingente de orquestras, artistas, dançarinos, vedetes, contorcionistas, instrumentistas, acrobatas, músicos, humoristas, malabaristas e coristas (COISA 87g). Com euforia, a imprensa noticia a programação composta de variados espetáculos cênico-musicais:

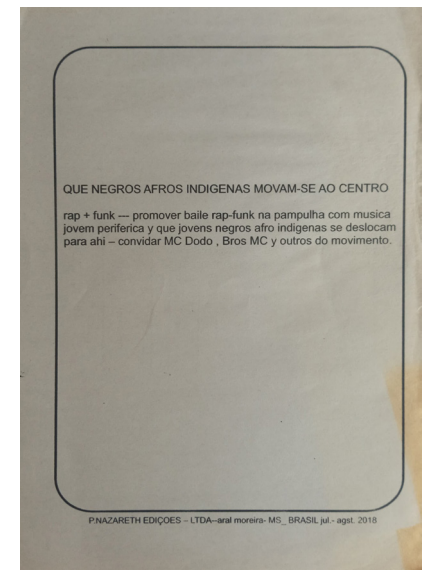
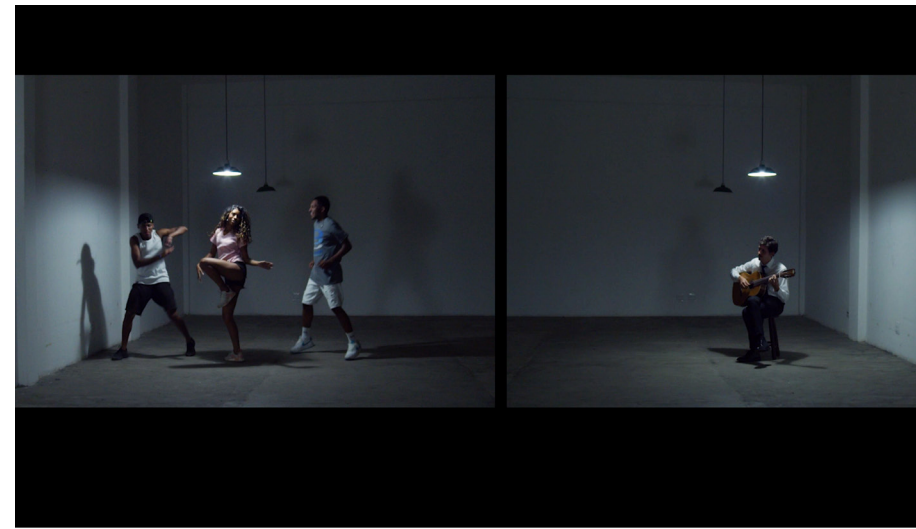
Pelo avião de carreira da Panair, chegou ontem à Capital o maestro Kollman, regente da famosa orquestra que, com o seu nome, há muito tempo atua nas melhores casas de diversões do Continente. Contratado agora pelo “Grill-Room” da Pampulha para abrilhantar sua temporada de abertura, Kollman veio esperar aqui as outras quinze figuras de que se compõe seu notável conjunto.

Conversando ontem com a reportagem, o conhecido maestro teve ocasião de se pronunciar sobre o repertório que vem aqui desenvolver, a fim de dar mais brilho a

vida do “grill-room”, já hoje proclamado como o mais belo e aristocrático de quantos existem na América. Nome que por si só prestigia qualquer composição musical, Kollman tem seu repertório próprio, seus arranjos, suas orquestrações, que fizeram furor nos meios artísticos nacionais, como aquela magistral que realizou do nosso saboroso “Luar do Sertão”, como a do “Andante Contabile”, a “Meditation”, de Massenet, e muitas outras, já integradas definitivamente no patrimônio artístico nacional.

Além de possuir um conjunto realmente invejável e completo, sob o ponto de vista de orquestração e de arte, e de ter um repertório pessoal riquíssimo, Kollman deliciará também a cidade nas grandes noites de gala, com o que se abrirá o estupendo “Palácio da Represa” com a voz e o “charme” de sua cantora exclusiva, Ivete Ribeiro.

Além do conjunto Kollman, que por si só bastaria para encher uma casa e uma temporada, o “grill-room” da Pampulha oferecerá ainda em seus “shows” à sociedade mineira nessas noites, que ficarão marcadas para sempre na crônica da cidade, um verdadeiro desfile de celebridades, em que se destacam a grande orquestra de variedades “Ray Ventura et ses collégiens”, o notável conjunto de dançarinos norte-americanos “Whitey Cangeroo Dansers”, com seus ritmos malucos do Harlen [sic]; a dupla telepata “Miss Nadja e o professor Barreira”, a desconcertante bailarina Elza Carron; o “Urca Ballet”, no qual participarão as meninas bonitas que desde anteontem se encontram na capital; e a orquestra Candido Botelho com a voz melodiosa do seu diretor. (PARADAS, 1942)



87a	87b	87c	87d	87e
87f	87g	87h	87j	
87k	87l	87i		

TABELA 4 – Agrupamento de artistas integrantes do programa apresentado no *grill-room* do Cassino da Pampulha entre 1942 e 1946. O levantamento, parcial, foi realizado por meio de consulta a chamadas, reportagens e anúncios publicados em revistas e jornais de Belo Horizonte. Todos os esforços foram feitos para que a grafia de nomes fosse feita corretamente, o que não isenta a lista da possibilidade de erros.

Abílio Lessa	Ira Ari	Orquestra Romeu Silva
Alda Santos	Irani Pinto	Orquestra Kollman
Allan and Dale	Irmãs Dorians	Pampulha Ballet
Alvarenga e Ranchinho	Isa Santoro	Pedro Vargas
Anjos do Inferno	Isaurinha Garcia	Pitanga e Bentinho
Ari Barroso	Ivete Ribeiro	Príncipe Maluco
Antonio de Cordoba	Ivete Braga	Raul de Barros
Benedito Silva	Jean Sablon	Ray Ventura et ses Collégiens
Bob Bromly	Joel e Gaucho	Ronaldo Lupo
Bob York	Jorge Murad	Rosina de Rimini
Cacy Marajó (cantora)	Juan Arvizú	Roti and Morand
Candido Botelho (orquestra)	Juliana Yanakiewa	Rudy Cardenas
Carmem Lamar	Julio Villar	Silvio Caldas
Carmem Rodrigues e John Bux	Laura Suarez	Simoney
Chucho Martinez	Léa Coutinho	Stela Gil
Daro and Corda	Les Erc	Tatuzinho
Dele e seus Abissínios	Lili Moreno	The Freddie
Demônios do Congo	Linda Batista	The Freddy
Dimitri Semanski	Linda Rodrigues	Toña La Negra
Dircinha Batista	Lisete Cairoti	Trigêmeos Vocalistas
Don Dolores e Dorre	Lourdinha Bitencourt	Trio Mesquitinha
Doroth McKinley	Mabe Daniels	Turand Brothers
Elza Carron	Madeleine Rosay	Urca Ballet
Edú	Maestro Delê	Valdemar Henrique
Elvira Rios	Marieta Fuchs	Vic and Joe
Eros Volusia	Marilú	Vina Koyala
Fernando Borel	Mário Morais	Virginia Lane
Fada Santoro	Mariquita Flores	Wahita Brasil
Filip (palhaço)	Milionários do Riso	Whitey Cangeroo Dansers
Geraldine Pilkex	Miss Nadja e Professor Barreira	Wilson Bistene
Gloria Thomas	Moacir Freitas	Xerem e Dê Morais
Grande Otelo	Muguet e Albaicin	Yma Sumac
Gualter e Oeno	Nea Amara	
Henry Salvador	Newton Barroso	
Índios Tabajara	Orquestra Candido Botelho	
Jorge Fernandes	Orquestra Delê	

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

O Cassino da Pampulha integrava o grande circuito brasileiro dedicado a jogos, diversões e atrações artísticas. Foi gerenciado por Joaquim Rolla, que também empresariava outros cassinos e casas de espetáculos no Rio de Janeiro.

[...]. Eu me lembro perfeitamente que na boate frequentava os grandes nomes da música internacional. Eu lembro de uma vez ouvir o Jean Sablon, que era um grande cantor francês, que vinha, cantava no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, e vinha, depois, para cantar aqui em Belo Horizonte. Eles faziam um tour e com isso eles ganhavam a vida desses. Eu me lembro de Pedro Vargas, enfim, de todos os grandes cantores brasileiros e estrangeiros que vinham ao Cassino.

[...]. Todo cassino, geralmente mantém duas orquestras. E aqui na Pampulha também. E acontece que, naquela ocasião, o Cassino tinha contratado a orquestra principal do Cassino. Era de um maestro do Rio de Janeiro, chamado maestro Kollman. Era uma orquestra de dança, os moldes do *jazz-band* da bela época. Aquele conjunto de cinco saxofones, trompetes, trombones, piano, contrabaixo. Algum *bandoneón* e um violinista para tocar os tangos. [...]. Agora o passeio melhor era assistir lá aos shows. Jean Sablon era um deles – eu não esqueço até hoje, e ver as coristas.

[...]. O baile começou à meia-noite. Duas orquestras se alternavam: a do maestro Kollman e a do maestro Cândido Botelho, tocando foxtrote, tango, valsa, samba, marcha. Adorava as valsas, rodopiar nas valsas, e os tangos... Pixinguinha, com as músicas da época, Noel Rosa... Após o baile, começou um show artístico com celebridades internacionais. Essa parte foi entregue a Joaquim Rolla, que era do *Belo Horizonte Diversões* e que já controlava o Cassino da Quitandinha, Urca, Araxá e Poços de Caldas. O show começou com o Ray Ventura e seus colegas, famoso na França, onde se orientavam o famoso cantor francês Henry Salvador. Depois vieram Os telepatas, Professor Barrera e Miss Nadja. Depois vieram os americanos, Whitey Cangeroo, exibindo as danças loucas, alucinantes do Harlem. Quinze *girls*, do Cassino da Urca, uns trajes sumários, que foi muito comentado na época.⁶⁴

Na sua gênese, o cassino se constituía como um espaço recreativo, destinado ao jogo, à música e à dança, frequentemente acessado por uma elite dominante (COISAS 87b e 87j). Em 1957, ao se transformar em espaço museológico, passa a dedicar-se às artes visuais e as práticas culturais, convertendo-se em espaço de experiências. Atualmente dedicado às artes visuais, o edifício foi originalmente desenhado por Niemeyer para sediar um espaço recreativo, onde a experiência do público seria mediada pelo jogo, mas também pela dança e pela música.

Sua ocupação original e suas perspectivas de contemplação e entretenimento definem o espaço como motivador do encontro. Na ‘história performática’ do MAP, há uma proposta de transformação do corpo que ocupa seus espaços – seja do corpo comum para o corpo arte, seja da elite para toda a população. (SANTOS; ROLLA; LARSEN, 2014, p. 9)

Em 2014, coube ao movimento Quarteirão do Soul, um movimento social periférico de Belo Horizonte, que vivia à margem da cultura dominante, confrontar o uso aristocrático e

⁶⁴ Transcrição de depoimentos de frequentadores do Cassino da Pampulha coletados pela artista Laura Belém. Para manter a fluidez e concisão, o texto foi minimamente editado. Parte integrante da instalação *O jogador* (2001/2002). A gravação está disponível em: <https://laurabelem.com.br/Pampulha-Pampulha>.

excludente do Cassino da Pampulha por meio da dança ao coletivizar a *black music*, praticada nos bailes realizados nos anos 1970, na região central da cidade. A ação foi apresentada na exposição *Outra presença*, que franqueou o palco e a pista de dança do antigo *grill-room* à velha guarda do Quarteirão do Soul, acostumada a se apresentar nos baixios do Viaduto Santa Teresa e na Praça Sete, em Belo Horizonte (COISA 87f).

O encerramento do dia de performances em *Outra Presença* levou ao palco do auditório do MAP a velha guarda do Quarteirão do Soul, “família de rua” que costuma se apresentar, em Belo Horizonte, debaixo do viaduto Santa Tereza e na praça Sete. Trajados a rigor, os antigos frequentadores dos bailes de *blackmusic* dos anos 70 representam não só a resistência de tempos em que o preconceito racial e social era ainda mais perverso do que hoje, como também a continuidade e progressão de uma batalha sociocultural, enfrentada com muita música e dança.

Nesse ritmo, o *dj* Geraldinho – conhecido lavador de carros na região do mercado central durante a semana – fez todo mundo cair na improvisada pista de dança do MAP, nos embalos do Quarteirão do Soul. *Outra Presença* teve assim, um dia caracterizado pelas atuações políticas do corpo na arte, enfrentando questões que tangem à discussão de gênero, ao preconceito racial e à indiferença social. (SANTOS; ROLLA; LARSEN, 2014, p. 67)

Para reivindicar acesso e outros usos Paulo Nazareth projeta *Que negros afros indígenas movam-se ao centro* (COISA 87e):

rap + funk – promover baile rap-funk na Pampulha com música jovem periférica y que jovens negros afro indígenas se deslocam para ahi – convidar MC Dodo, Bros MC y outros do movimento. (NAZARETH, 2021d, p. 169)⁶⁵

Evocando uma dimensão espeleológica, Débora Bolsoni instala no *grill-room* do cassino»museu o projeto Gruta Pampulha (2006), uma instalação composta de inúmeras ativações do espaço arquitetônico e de seus bens integrados, transformados em espeleotemas: *Degrau, Colunas, Cortinas, Quatzo, Pedra cadeira e Estalactites estofadas*. As ações são discretas, quase miméticas, convertendo-se em próteses acopladas ao espaço e à atmosfera dançante e musical da antiga boate. Os materiais empregados nessa operação concisa mantêm uma relação dialógica e poética com os existentes no espaço do cassino»museu: aço inox, vidro jateado, veludo e carpete.

⁶⁵ Original publicado em 2018.

Em *Quartzo* (2006), a artista instala sete peças pontiagudas de vidro verde jateado, na pista iluminada – material similar às placas de vidro originais do piso do cassino –, quase desestabilizando-a, tornando-a imprópria para a dança e própria para outras experiências. (COISA 87i).

Sobre sua prática, a artista assinala:

Na maioria das vezes penso em minhas obras de arte como uma cena interrompida, onde objetos, materiais, conceitos e palavras se comportam como corpos que foram surpreendidos em seus movimentos, tornados objetos antes que chegassem ao lugar ou função para onde se dirigiam. Esta suspensão é útil para que eu possa espreitá-los após um corte abrupto e inesperado do fluxo ao qual pertenciam. É como se eu com isso pudesse recolher uma amostra do tempo deles para estudo e análise dos seus contextos.

6.2

coisidade	trabalho
coisa	<p>Coisa 88a – Documento contábil. Folha de pagamento de vencimentos do pessoal operário contratado para o serviço da Pampulha, novembro de 1942. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 88b – Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, 1942, “O grill do Cassino, quando em construção”. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 88c – Wilson Baptista, <i>Construção vista da margem</i>, 1941, fotografia. Fonte: Família Wilson Baptista.</p> <p>Coisa 88d – Desali, <i>Carne quebrada</i>, 2019, intervenção visual e textual em periódicos dos anos 1930 e 1940. Fonte: https://www.jaca.center/desali-br/</p> <p>Coisa 88e – Revista Alterosa, nº 22, janeiro de 1942, p. 76-77. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 88f – Paulo Nazareth, <i>[Muro caído] muro de adobe</i>, 2018, impressão sobre papel-jornal, 20,5 x 15 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 88g – Fotografia. Prédio do Cassino da Pampulha em construção, agosto de 1943, autoria não identificada. Fonte: MHAB.</p> <p>Coisa 88h – Paulo Nazareth, <i>Trabalho</i>, instalação, anúncio de jornal, contrato de trabalho, máquina de ponto, redes cearenses, trabalhadores contratados e tempo de trabalho, 2006. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 88i – Paulo Nazareth, <i>Trabalho</i>, parte integrante do <i>Catálogo de projetos & realizáveis</i>, 2007, impressão sobre papel-jornal, 21 x 15,5 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=trabalho&ext=verbeta

Júlio Ribeiro dos Santos, Aprígio Ferreira, José Tiburcio Caetano, Otaviano Gomes, Aminthas de Oliveira, Antônio Bruno da Silva, José Januário da Silva, José Graciano da Silva, Ary Pereira, João Ignacio Pereira, João Ferreira de Carvalho, Antônio Trindade Jardim, José Silvestre da Silva, Jair Conceição, Manoel Paula Santos, Gercino Calixto Muniz, Euclides Ferreira, Francisco Nogueira, Guilherme Evangelista, Antônio Thomé, Hélio João Marques, Antônio Gonçalves de Oliveira, Juvenal Gomes, Gustavo Rodrigues Almeida, João Leonel, Antônio de Oliveira Campos, José Vicente dos Santos, Ary Maximiano Freitas, Sinval Ladislau, Orlando de Moura, Oswaldo Novaes, Exedito Rodrigues.

Os nomes acima elencados constam no documento contábil datado de novembro de 1942 (COISA 88a). Trata-se da folha de pagamento de vencimentos do pessoal operário contratado para o serviço da Pampulha e suas construções modernistas: um cassino, uma igreja, uma casa de baile, um clube e um hotel.

São listados 32 homens, alijados da história oficial dos construtores da Pampulha, apartados das grandes personalidades inventoras do complexo modernista, formado por suas emblemáticas edificações instaladas no entorno de um lago artificial.

Num movimento de rememoração é preciso ecoar as vozes soterradas pela história oficial e evidenciar os múltiplos saberes praticados pelo agrupamento operário ocultado.

Marceneiros, calceteiros, carpinteiros, jardineiros, mestres de obras, pedreiros, armadores, pintores, eletricitas, bombeiros hidráulicos, entre outros tantos profissionais, artesãos do modernismo, formaram um coletivo de operários da construção civil que forjaram a Pampulha, indo além da invenção da sua arquitetura modernista e do paisagismo presente em seus jardins.

Os operários, mimetizados entre estruturas e andaimes, também habitam as fotografias que documentam o prédio do Cassino da Pampulha em construção na década de 1940 (COISAS 88b, 88c, 88e e 88g).

No canteiro de obras, apresenta-se o prédio inacabado, semiconstruído, elevado à beira da lagoa, sob um promontório, desprovido de revestimentos e acabamentos – azulejos, mármore travertinos, vidros, espelhos de cobre, aço inox, *brise-soleil*, etc. – e sem a presença monumental da escultura feminina *Nu*, de August Zamoisky, que posteriormente seria instalada defronte da fachada frontal. O jogo de transparências e opacidades, ortogonalidade e curvas, cheios e vazios está apenas preanunciado nas imagens, dissimulado entre andaimes e estruturas construtivas.

Se, numa primeira visada, a ambiência fotográfica apresenta um “cassino»museu” em construção, noutra, incide a ideia de arruinamento e destroço, evidenciando a realidade cotidiana dos museus no Brasil, vítimas frequentes de um histórico de destruição do patrimônio cultural.

Superfícies arquitetônicas e fragmentos construtivos estão impregnados de sentidos e vestígios. Qual é a atualidade do vestígio? Na unidade cassino»museu, aqui tratada, operam interrogações que perturbam o percurso de um cassino extinto que se faz museu, em estado contínuo de (re)(des)construção.

Para desmontar as narrativas oficiais – racistas e excludentes – e investigar a história do apagamento dos trabalhadores envolvidos na construção da Pampulha e do deslocamento de comunidades que viviam na região antes do processo de urbanização, o artista Desali propõe, integrado à série *Galeria de Arte Itinerante Dandara*, a obra *Carne quebrada* (COISA

88d). Por meio de uma série de intervenções – visuais, gráficas e textuais –, em periódicos dos anos 1930 e 1940, garimpados em arquivos de Belo Horizonte, o artista concebe um dispositivo crítico na tentativa de visibilizar lacunas e identificar desvios nas narrativas que compõem a historiografia da cidade.

Tal enfrentamento das invisibilidades está presente em *[Muro caído] muro de adobe* (2018), panfleto publicado por pela firma P. Nazareth Edições – Ltda., onde consta a proposição performativa “& realizável” que prevê a construção de muros por mulheres da etnia indígena xacriabá (COISA 88f):

muro de adobe eh erguido y caído no entorno de predio modernista que serve o museu muro de adobe eh erguido y caído no entorno de cassino_ muro eh erguido com técnica e maos de mulheres xacriabás y se desfaz com o tempo y clima [sol y chuva] – [um circulo de adobe caído circunda o projeto – arquitetura – modernista da capital cidade de minas] (NAZARETH, 2021c, p. 179)⁶⁶

A exclusão classista expõe e aparta os trabalhadores/operários de quem usufrui do espaço privilegiado museológico. À construção da arquitetura modernista o artista opõe os fazeres e saberes vernaculares e ancestrais.

E prossegue com a ação *Merda de Peão de Obra*, inserida no seu *Catálogo de projetos & realizáveis*, a se concretizar por meio de uma “instalação com 50 tambores de 30 L de merda de peão de obra. Preço: 600 reais cada ou 300 dólares” (NAZARETH, 2007).

Evidenciando a necessidade da supressão do “discurso universalista abstrato” dos museus, contra o apagamento das comunidades subalternas e na perpetuação das assimetrias e desigualdades, Françoise Vergès sublinha e contesta:

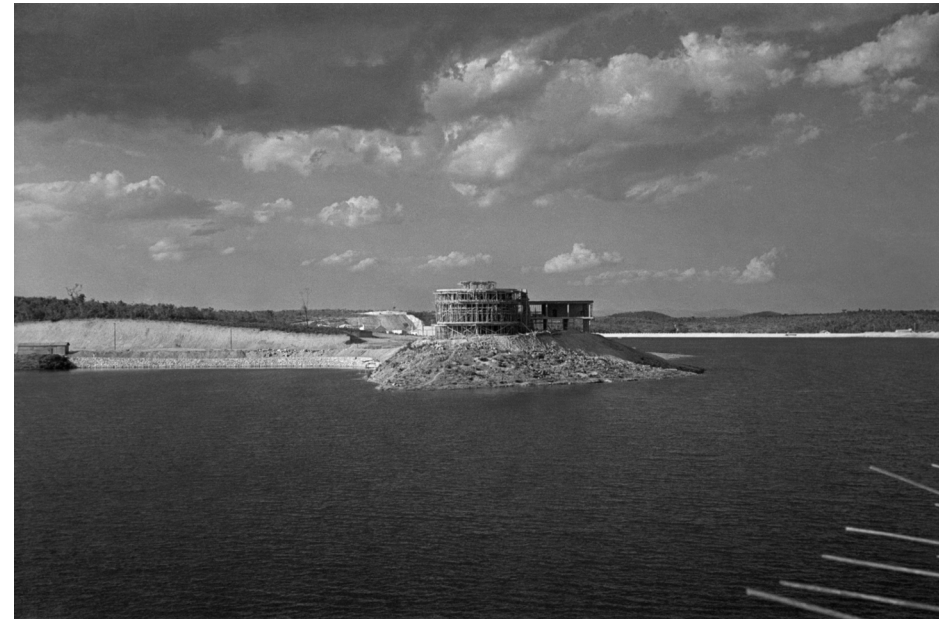
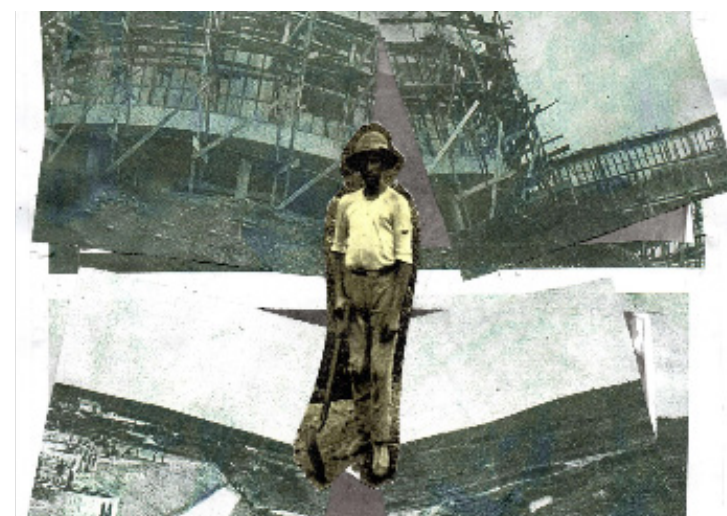
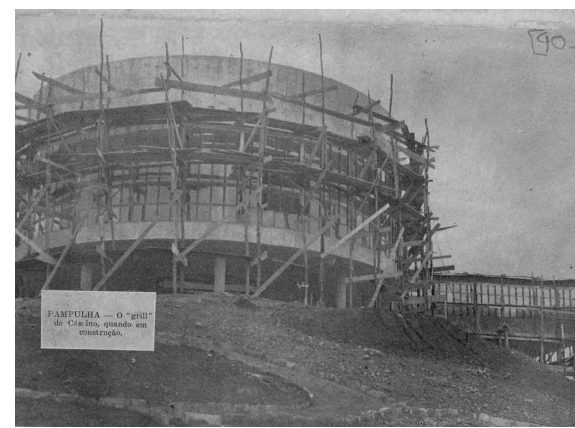
⁶⁶ Original publicado em 2018.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE *Luiz de Moura*
 Inspetoria de Despesa e Contabilidade
 Fôlha para pagamento de vencimentos ao pessoal operário contratado para o serviço da Pampulha, referentes
 ao mês de 2a. quinzena de novembro de 1942

Luiz de Moura

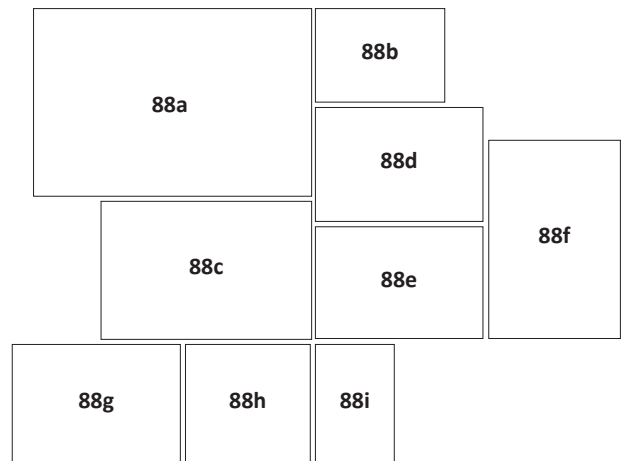
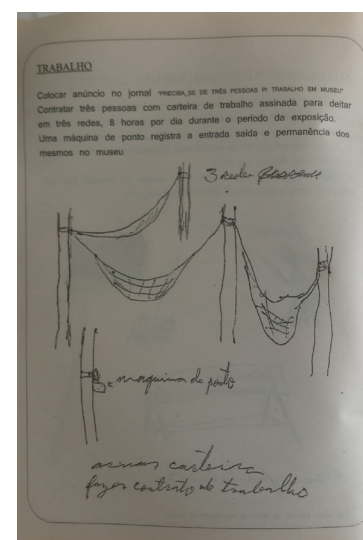
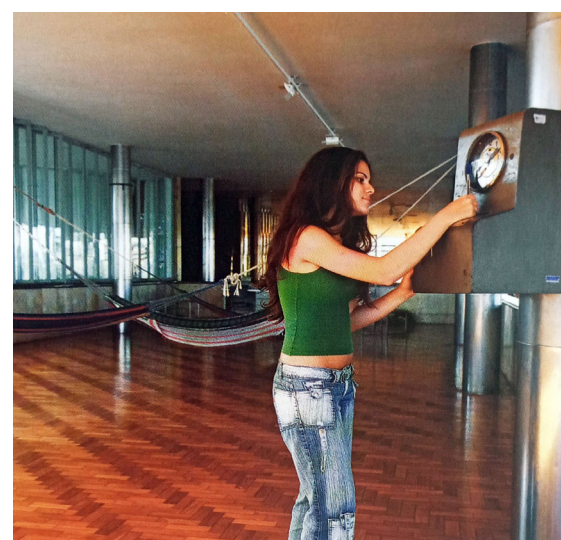
Nomes	Cargos	Vencimentos mensais	Descontos	Líquidos a pagar	Observações
1 - Julio Ribeiro dos Santos	Oper. de 3a.	Cr. 96,80	17 1/4	Cr. \$ 117,30	1 - <i>Arquiteto</i>
2 - Agrício Ferreira	"	Cr. 96,80	16 1/4	Cr. \$ 110,80	2 - <i>Arquiteto</i>
3 - José Tiburcio Castano	"	Cr. 96,80	16 1/4	Cr. \$ 110,80	3 - <i>Arquiteto</i>
4 - Otaviano Gomes	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	4 - <i>Arquiteto</i>
5 - Amintas de Oliveira	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	5 - <i>Arquiteto</i>
6 - Antonio Bruno da Silva	"	Cr. 96,80	12 1/2	Cr. \$ 85,00	6 - <i>Arquiteto</i>
7 - José Januario da Silva	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	7 - <i>Arquiteto</i>
8 - Joaquim Graciano da Silva	"	Cr. 96,80	16 1/4	Cr. \$ 110,80	8 - <i>Arquiteto</i>
9 - Ary Pereira	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	9 - <i>Arquiteto</i>
10 - João Ignacio Pereira	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	10 - <i>Arquiteto</i>
11 - Wello Ferreira de Carvalho	"	Cr. 96,80	14 1/4	Cr. \$ 96,80	11 - <i>Arquiteto</i>
12 - Antonio Trindade Jardim	"	Cr. 96,80	12	Cr. \$ 81,60	12 - <i>Arquiteto</i>
13 - José Silvestre da Silva	"	Cr. 96,80	16 1/2	Cr. \$ 112,80	13 - <i>Arquiteto</i>
14 - Jair Conceição	"	Cr. 96,80	12 3/4	Cr. \$ 86,70	14 - <i>Arquiteto</i>
15 - Manoel Paula Santos	"	Cr. 96,80	21	Cr. \$ 142,80	15 - <i>Arquiteto</i>
16 - Gercino Calixto Muniz	"	Cr. 96,80	10 1/4	Cr. \$ 69,70	16 - <i>Arquiteto</i>
17 - Euclides Ferreira	"	Cr. 96,80	14 1/4	Cr. \$ 96,80	17 - <i>Arquiteto</i>
18 - Francisco Nogueira	"	Cr. 96,80	12	Cr. \$ 81,60	18 - <i>Arquiteto</i>
19 - Guilherme Evangelista	"	Cr. 96,80	15	Cr. \$ 102,00	19 - <i>Arquiteto</i>
20 - Antonio Thomé	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	20 - <i>Arquiteto</i>
21 - Helio João Marques	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 78,00	21 - <i>Arquiteto</i>
22 - Antonio Gonçalves de Oliveira	"	Cr. 96,80	12	Cr. \$ 81,60	22 - <i>Arquiteto</i>
23 - Juvenal Gomes	"	Cr. 96,80	13	Cr. \$ 88,40	23 - <i>Arquiteto</i>
24 - Gustavo Rodrigues Almeida	"	Cr. 96,80	19 1/2	Cr. \$ 132,60	24 - <i>Arquiteto</i>
25 - João Leonel	"	Cr. 96,80	14	Cr. \$ 96,80	25 - <i>Arquiteto</i>
26 - Antonio de Oliveira Campos	"	Cr. 96,80	12	Cr. \$ 81,60	26 - <i>Arquiteto</i>
27 - José Vicente dos Santos	"	Cr. 96,80	10	Cr. \$ 60,00	27 - <i>Arquiteto</i>
28 - Ary Maximiano Freitas	"	Cr. 96,80	9 1/4	Cr. \$ 55,00	28 - <i>Arquiteto</i>
29 - Sinval Ladislau	"	Cr. 96,80	18	Cr. \$ 122,40	29 - <i>Arquiteto</i>
30 - Orlando de Moura	"	Cr. 96,80	15	Cr. \$ 102,00	30 - <i>Arquiteto</i>
31 - Oswald Neves	"	Cr. 96,80	3 1/4	Cr. \$ 15,60	31 - <i>Arquiteto</i>
32 - Expedito Rodrigues	"	Cr. 96,80	7 1/2	Cr. \$ 38,00	32 - <i>Arquiteto</i>
a transportar.....					Cr. 2.883,50

Que 3656



[MURO CAIADO] MURO DE ADOBE
 _ muro de adobe eh erguido y caiado no entorno de predio modernista que serve a museu _ muro de adobe eh erguido y caiado no entorno de cassino _ muro eh erguido com técnica y maos de mulheres xakriabas y se desfaz com o tempo de exposicion _ muro eh erguido com técnica y maos de mulheres xakriabas y se desfaz com o tempo y clima [sol y chuva]--..[um circulo de adobe caiado circunda o projeto - arquitetura - modernista da capital cidade de minas].

PNAZARETH EDIÇÕES - LTDA-aral moreira- MS, BRASIL jul - agst. 2018



[...] temos de nos perguntar o que seria um “pós-museu”, isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas. (VERGÈS, 2023, p. 14-15)

Falar da decolonização impossível do museu é convidar a imaginar o “pós-museu”, a pensar que arquitetura acolheria objetos, imagens, sons e narrativas, que funcionamento e que economia teria essa instituição, quem trabalharia nela e como. De que forma se evitará a hierarquia de gêneros, raça e classe? Quais serão suas leis fundadoras? É se permitir um salto de imaginação. É se perguntar se elementos do museu universal devem ser mantidos e por quê, ver o que já propõem os museus comunitários, os museus efêmeros, os coletivos de artistas e ativistas, e mergulhar nas estéticas anticoloniais, antifascistas, anti-imperialistas, feministas, queer e indígenas. Não é fechar o futuro; muito pelo contrário, é abri-lo: iremos além da crítica da instituição existente para pensar no que serão as nossas instituições decoloniais, feministas, antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas. (VERGÈS, 2023, p. 25)

Tentam limpar a história do museu de qualquer suspeita, de qualquer cumplicidade com o racismo e o imperialismo. Mas o que está mais amplamente em jogo nos movimentos que transformam o museu ocidental, dito universal, num terreno de contestação é a possibilidade de sua decolonização. (VERGÈS, 2023, p. 16)

Como na canção de Caetano Veloso, “alguma coisa está fora da ordem / fora da nova ordem mundial”.

6.3

coisidade	azulejo
coisa	<p>Coisas 89a e 89b – Catálogo <i>Revêtements Céramiques de la Faïencerie de Choisy-le-roi (Seine)</i>, 1898, com amostra de azulejo similar ao padrão instalado nas edificações do Cassino da Pampulha (REVÊTEMENTS, 1898).</p> <p>Coisa 89c – Adriana Varejão, <i>Green Sauna</i>, 2003, óleo sobre tela, 195 × 290 cm. Fotografia Eduardo Eckenfels. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 89d – Poro <i>Azulejos de papel</i>, [2007-2021]. Vista parcial da intervenção realizada nos banheiros e espaços expositivos do Museu Casa Kubitschek, Belo Horizonte, por ocasião da exposição <i>Outras habitabilidades</i>, em 2020, sob curadoria de Marconi Drummond e Carlos M. Teixeira. Fotografia: Mateus Lustosa.</p> <p>Coisa 89e – Marcus Deusededit, <i>b41L3</i>, 2023, instalação multimídia (caixas de som, 2 TVs, azulejos), dimensões variáveis. Fonte: acervo do artista.</p> <p>Coisas 89f e 89g – Vista parcial da fachada frontal do MAP, com revestimento gráfico em vinil adesivo, por ocasião da exposição individual da artista Adriana Varejão, 2008. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 89h – Augusto Malta, <i>Igreja da Lapa</i>, fotografia (gelatina, sépia), 17,5 × 22 cm. Fonte: Biblioteca Nacional.</p> <p>Coisa 89i – Detalhe do revestimento em azulejo que orna as torres da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro (século XVIII), Rio de Janeiro. Fotografia: Cássio Campos.</p> <p>Coisa 89j – Poro <i>Azulejos de papel</i>, [2007-2021]. Fonte: Azulejos (2024).</p> <p>Coisa 89k – Lâmina (Gabriela De Laurentiis e João Mascaro), <i>Pamonha da Pampulha</i>, 2023, serigrafia sobre lona, espuma, tiras e catracas, 100 × 70 × 60 cm. Fonte: acervo dos artistas.</p> <p>Coisas 89l, 89m e 89n – Nydia Negromonte, <i>Mercado Livre</i>, 1912. Azulejos originais de 1943, adquiridos pela artista e instalados na parede interna do museu, na posição correspondente à falha, quebra ou ausência do mesmo azulejo encontrado na parte externa. Disponível em: https://nydianegromonte.com/obras/mercado-livre/. Acesso em: 01 abr. 2024.</p> <p>Coisa 89o – Peça de azulejo, formato 15 × 15 cm, desenhado por Paulo Werneck. Revestimento das edificações integrantes do Conjunto da Pampulha: Cassino da Pampulha, Igreja de São Francisco de Assis, late Clube e Casa do Baile, década de 1940.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=azulejo&ext=verbeta

Para pensar resíduos informacionais contidos no fragmento, detemo-nos sobre uma peça de azulejo padrão, de 15 × 15 cm, com feição portuguesa, que orna parte das edificações integrantes do Conjunto da Pampulha – Casa do Baile, Yacht Golf Clube e Cassino (COISA 89o). A peça, de revestimento cerâmico, dispara alguns lastros e suscita interesses na construção de poéticas contemporâneas.

O azulejo é uma placa cerâmica vidrada em uma das faces, uma unidade modular empregada como padrão de repetição que tem a propriedade de ordenar o espaço, criando composições nas superfícies das paredes (OLIVEIRA, 2012, p. 38). O azul (azul de cobalto), empregado na azulejaria da Pampulha, é legado extensivo da tradição da azulejaria portuguesa, amplamente utilizada pela arquitetura brasileira, colonial e modernista.

Historicamente podemos considerar que, no Brasil, os painéis cerâmicos de azulejos, presentes nas fachadas do térreo e pilotis do edifício do Ministério da Educação e Saúde – Mesp (1937-1943; autoria de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e consultoria de Le Corbusier), no Rio de Janeiro, e nas edificações integrantes do Conjunto da Pampulha (1942; autoria de Oscar Niemeyer), em Belo Horizonte, instauram um “programa visual” identitário da arquitetura modernista brasileira.

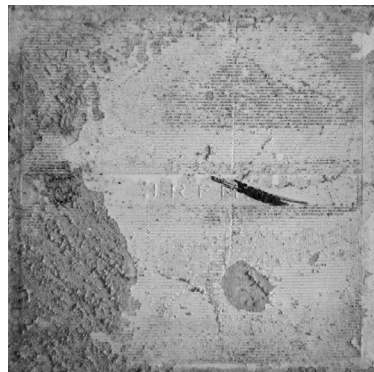
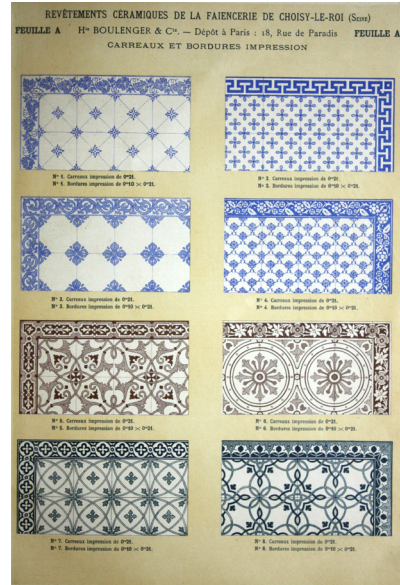
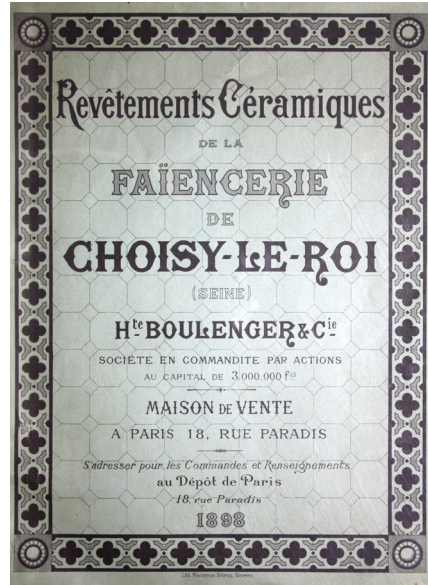
Na Pampulha, o azulejo, vinculado à tradição luso-brasileira, é um elemento vinculante entre tradição e modernidade.

Os painéis cerâmicos surgiram com a arquitetura modernista de Belo Horizonte, inseridos nos espaços tanto em função de propriedades estruturais e características ornamentais quanto em função de relações simbólicas de suas imagens, compreendidas como textos visuais. As relações históricas entre azulejaria, ornamentação e arquitetura foram então recriadas visando constituir uma noção de realidade voltada para a ideia de progresso e modernização. (OLIVEIRA, 2012, p. 74)

Os azulejos, os mosaicos e os painéis figurativos constituem um importante elemento de unificação das quatro edificações implantadas na orla da Lagoa da Pampulha. Na Igreja de São Francisco de Assis, estão instalados, mais especificamente na superfície externa de sua cúpula, os mosaicos abstratos de pastilhas de porcelana azuis, desenhados por Paulo Werneck, além dos painéis de azulejos azul e branco, figurativos e religiosos, concebidos por Candido Portinari. Na Casa do Baile, no Cassino e no late Clube encontramos o uso dos azulejos de repetição decorativa.

Esse painel de azulejos de padrão teria sido redesenhado pelo muralista Paulo Werneck a pedido do arquiteto Oscar Niemeyer e extraído de um azulejo de série já existente, o que orna as torres da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro (1881), no Rio de Janeiro (COISAS 89h e 89j).⁶⁷

⁶⁷ A artista Nydia Negromonte produziu um livreto que registra a prospecção histórica e a formulação da ação. Disponível em: <https://nydianegromonte.com/obras/mercado-livre/>. Acesso em: 01 abr. 2024.



Os revestimentos dessa igreja são coincidentes com os padrões registrados no catálogo *Revêtements Céramiques de la Faïencerie de Choisy-le-Roi*, publicado em 1898 e assinado pela sociedade do artista belga Hyppolyte Boulenger (COISAS 89a e 89b) (REVÊTEMENTS, 1898).

Em 2012, a artista Nydia Negromonte instala sua exposição *Lição de coisas* no Museu de Arte da Pampulha, onde apresenta a obra *Mercado livre*, operando a evocação do azulejo original, da década de 1940 (COISAS 89l, 89m e 89n).⁶⁸ Num ato arquivístico, prospectivo de micro-histórias, a artista observa as fissuras encontradas no revestimento da fachada lateral externa do prédio do museu e adquire peças similares, provenientes de uma casa demolida em Belo Horizonte, disponibilizadas em um site de comércio eletrônico. Instala-os na mureta do piso térreo do museu, na posição correspondente à falha do azulejo ausente. Aponta uma história fraturada, assombrando fantasmas, exumando heterocronias. O gesto prospectivo da artista desvenda a recorrência de uso do azulejo, de padronagem similar, em outras edificações construídas em Belo Horizonte: hospital, clube, prédio e residência. Peças de azulejo foram doadas pela artista e encontram-se na reserva técnica do MAP, à espera da recomposição da fratura exposta na edificação modernista, a ser sanada via assentamento e instalação. Nas palavras da artista: “*Mercado Livre* trata da migração: os azulejos originais da arquitetura moderna, perdidos no decurso do tempo, migram do subliminar para o primeiro plano, do exterior para o interior do edifício. Migram também de edifício para edifício: museu, casa, hospital, igreja” (NEGROMONTE, 2012).

A azulejaria da Pampulha potencializa outras práticas dialógicas, entre a arquitetura e as artes visuais.

Espaços assépticos e vazios, desabitados, porém contaminados por reminiscências ativas, estruturam a série de pinturas *Saunas e banhos*, apresentadas por Adriana Varejão (COISA 89c).⁶⁹ São câmeras secretas, cômodos, impregnados de aparente quietude e mudez, propriedades caras à geometria dos azulejos monocromáticos que revestem os espaços.

⁶⁸ A artista produziu um livreto que registra a prospecção histórica e a formulação da ação. Disponível em: <https://nydianegromonte.com/obras/mercado-livre/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

⁶⁹ Sob curadoria de Marconi Drummond, a exposição da artista Adriana Varejão foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha entre 31 de agosto e 19 de outubro de 2008.

Apresentadas no espaço do Museu de Arte da Pampulha, as telas da artista tinham o *grid* tomado pela intensa ortogonalidade das linhas, dissolvendo-se nos reais elementos arquitetônicos do antigo cassino, do espelho à estrutura de paredes e pisos formados por pedras paginadas, e criando um jogo de referências e reminiscências. “O chão azulejado da *Sauna*, escorregadio e cheio de dobras e redobras arquitetônicas – degraus, canaletas, vigas, colunas e bancadas – demanda cautela no deslocamento. Os sentidos alertam contra os acidentes no estado zero da arquitetura” (HERKENHOFF, [20--]).

Em ressonância à gramática pictórica da artista – asséptica, silenciosa e devoluta –, novamente o padrão do azulejo de feição colonial, que reveste parte das estruturas arquitetônicas das edificações da Pampulha, é revisitado, agora para criar uma espécie de muxarabi digital. Recobrimo toda a extensão da fachada frontal do museu, estruturada com panos de vidro, o dispositivo gráfico e expográfico permitiu a entrada parcial de luz natural no ambiente expositivo, redesenhando a projeção de sombras e favorecendo ao espectador-*voyeur* experiências de visadas, externas e internas (COISAS 89f e 89g). Ao incidir sobre as contraformas do padrão de azulejos e atravessá-las, a luz rasante, favorável ao projeto curatorial e expográfico, redesenhava o piso do museu, propagando uma atmosfera de antessala, de átrio, um preâmbulo às pinturas e desenhos que estavam por vir.

Causa estranhamento a opção do arquiteto Oscar Niemeyer pelo azulejo de padrão 4 × 1, de fatura colonial, branco com estampa em esmalte azul, “rebuscado e de feição historicista” (MACEDO, 2008, p. 292) – tradição portuguesa vinculada à arquitetura colonial? – para recobrir algumas alvenarias das edificações presentes na Pampulha – Casa do Baile, Museu de Arte da Pampulha (antigo Cassino) e Yacht Golf Clube. A arte azulejar integrada às três edificações parece dissonante e apartada do arrojo implantado pelo programa modernista, ainda que os azulejos postulem a conexão entre a tradição e a contemporaneidade e a integração entre a arte e a arquitetura, expressa na gramática do movimento moderno da arquitetura brasileira.

O arquiteto estadunidense Philip L. Goodwin, organizador da exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1943, sobre a arquitetura produzida no Brasil, já apontava uma ressalva:

Infelizmente, o emprego acidental do azulejo decorativo nem sempre dá certo. Um uso largo de desenho amplo para trabalhos modernos está para ser visto. A única crítica que se pode fazer do novo edifício da Pampulha é a pobreza da cor, a pequenez do desenho e a aparência antiga dos azulejos, tão em desacordo com a obra que decoram. (GOODWIN, 1943, p. 90)

Reprogramando o uso e o desenho, que se apropria daqueles de ladrilhos hidráulicos, de azulejos antigos fora da linha de produção e não comercializados, o Poro, coletivo formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, realiza desde 2007 a intervenção gráfica *Azulejos de papel* (COISA 89j). Trata-se de uma série de imagens de azulejos impressas em papel-jornal por sistema *offset* em uma 1 cor, no formato 15 × 15 cm. A coleção de azulejos, de feição efêmera, é distribuída para que as pessoas, num pacto colaborativo e participativo, façam suas próprias instalações e paginações, reassentando as peças em fachadas de casas, lotes abandonados, muros, tapumes, gerando, assim, várias conformações gráfico-urbanas. Por serem de papel, os azulejos passam a sofrer a ação do tempo, que lhes impõe arruinamentos. Com frequência coabitam espaços, sobretudo a rua, com outras manifestações gráficas urbanas, a exemplo dos *stickers*, dos lambes e dos panfletos de ofertas de serviços.

A feição gráfica do azulejo concebido nos anos de 1940 por Paulo Werneck para a Pampulha também foi revisitada pela dupla de artistas, durante a exposição *Outras habitabilidades* (COISA 89d).⁷⁰

Entremeada a outros padrões de azulejos, a intervenção, *in situ* e efêmera, consistiu na produção de uma série de azulejos impressos sobre papel-jornal, com imagens reprogramadas e feitas por meio de apropriação do padrão de azulejos azuis de feição colonial que reveste parte das edificações da Pampulha e do painel do muralista Paulo Werneck, existente no jardim do Museu Casa Kubitschek. Originalmente os “azulejos de papel” são distribuídos para que as pessoas façam suas próprias instalações. O azulejo, tão presente nos espaços museais da Pampulha, aqui se alia ao trabalho dos lambes para reinventar o espaço doméstico do Museu Casa Kubitschek.

⁷⁰ Sob curadoria de Marconi Drummond e Carlos M. Teixeira, a exposição *Outras habitabilidades* foi apresentada em 2021 e 2022 no Museu Casa Kubitschek, em Belo Horizonte.

Outras práticas artísticas buscam, no uso do azulejo, possíveis atualizações e interseções entre a arquitetura, o design e as artes visuais.

O pufe-escultura *Pamonha da Pampulha* (2023) foi concebido pelo Lâmina – parceria artística entre Gabriela De Laurentiis e João Mascaro –, por meio da utilização de impressão serigráfica sobre lona, espuma, tiras e catracas (COISA 89k). Estruturado por amarrações baseadas na feitura de pamonhas, o trabalho envolve processos de tradução e transferência de técnicas com azulejos que compõem o Conjunto Moderno da Pampulha, articulando conversações entre arte, arquitetura e design.

Já Marcus Deusdedit opera no entrecruzamento entre a arquitetura e o design, por meio do deslocamento de seus códigos. Em *b41L3* (2023), instalação multimídia (caixas de som, 2 TVs, azulejos), o artista/arquiteto “explora o encontro entre elementos estéticos, a princípio distantes. A torre de som que constitui o projeto remete aos elementos de som automotivo de bailes periféricos e é revestida por azulejos” (DEUSDEDIT, [20--]) de padrão que ornava as edificações do Conjunto da Pampulha. Agregadas à caixa de som, duas TVs alinhadas produzem na experiência do público uma “disritmia funcional”, sonora e visual, ao exibirem dois vídeos conflitantes: à direita, um músico tocando bossa nova; e, à esquerda, um trio dançando funk (COISA 89e).

Outras recorrências do uso e aplicação do padrão de azulejos da Pampulha são encontradas em edificações construídas em Belo Horizonte. É o caso da residência João Lima Pádua (1943), situada à Rua Bernardo Guimarães, 2.751, e da residência Pedro Aleixo (1943), situada na esquina das Ruas Antônio de Albuquerque e Rio de Janeiro (demolida), ambas projetadas por Oscar Niemeyer e contemporâneas da construção do Cassino da Pampulha.

Notamos ainda a presença do padrão de azulejos 4 × 1 na Casa de Saúde Santa Maria, situada à Av. Contorno, 4.766 e no *hall* de entrada do Edifício Hércules, situado à Rua Espírito Santo, 466.

6.4

coisidade	Lagoa
coisa	<p>Coisa 90a – Revista <i>Perspectiva</i>, ano I, nº 1, julho de 1946, p. 31. Fotografia: Francisco Fernandes. Fonte: Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.</p> <p>Coisa 90b – Solange Pessoa, Da série <i>9 estudos para a instalação Sono</i>, 2006, óleo sobre papel, 68 × 68 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 90c – Thiago Rocha Pita, <i>Fonte</i>, 2003, aço inox, 70 × ø 200 cm. Acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 90d – Márcia Xavier, <i>Lagoa</i>, 2005, madeira, fórmica, alumínio e fotografia sobre vidro (<i>back-light</i>), 200 × ø 200 cm. Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 90e – Rivane Neuenschwander, <i>Chove chuva</i>, baldes de alumínio, cabos de aço, escada e água, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 90f – Cinthia Marcelle, <i>Unus Mundus – Geografia</i>, 2004, 256 braços de mangueira de borracha e 128 conexões de metal, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 90g – Lagoa da Pampulha/Levantamento aerofotogramétrico. Serviços Aerofotogramétricos Cruzeiro do Sul S.A., 1953, fotografia. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 90h – <i>Planta do município de Belo Horizonte</i>. Autoria: Achiles Paz e Jaime Roscoe do Nascimento, 1958, 132 × 106 cm. Fonte: APM.</p> <p>Coisa 90i – Angela Detanico e Rafael Lain, <i>Maré (um outro um após o outro em meio à sucessão de instantes acumulados)</i>, 2008, plotagem em vinil adesivo sobre vidro, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 90j e 90k – Ariel Ferreira, <i>Bacia artificial da Pampulha</i>, 2014, guache sobre fotografias, 14 lâminas, 61 × 30 cm (cada). Fonte: acervo do artista.</p> <p>Coisa 90l – Pagamento a Virgínio Perillo pelo fornecimento de peixes vivos para a Lagoa da Pampulha, 27/10/1944, p. 18. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 90m – Nydia Negromonte, <i>Notas de prova</i>, 2014, impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão 500 g, 56 × 40 cm. Fonte: acervo da artista. Disponível em: https://nydianegromonte.com/obras/notas-de-prova/. Acesso em: 01 abr. 2024.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=lagoa&ext=verbetes

Aguapé

verde voraz
vulva sugando meu oxigênio derradeiro
(ÁVILA, 2008, p. 432)

Pampulha vista do ônibus

uma artemoderna
um poucobarroca
um mar de merda
e águas-
pés
(ALEIXO, 1996, p. 244)

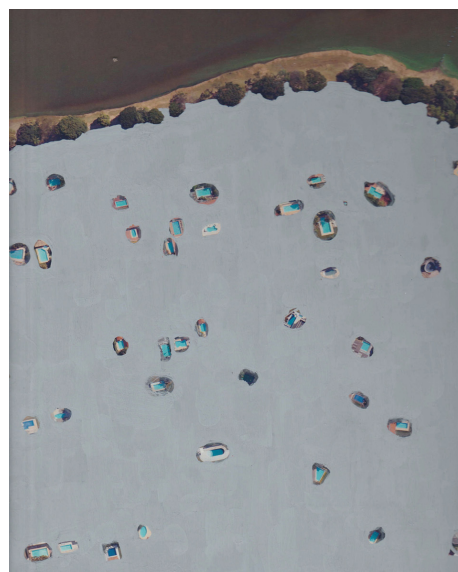
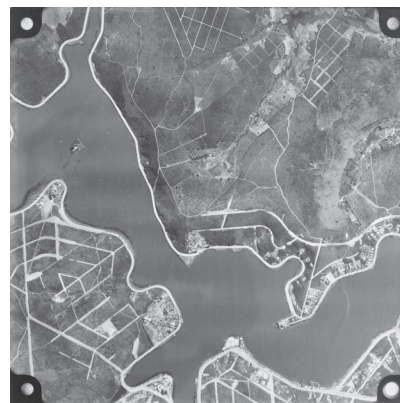
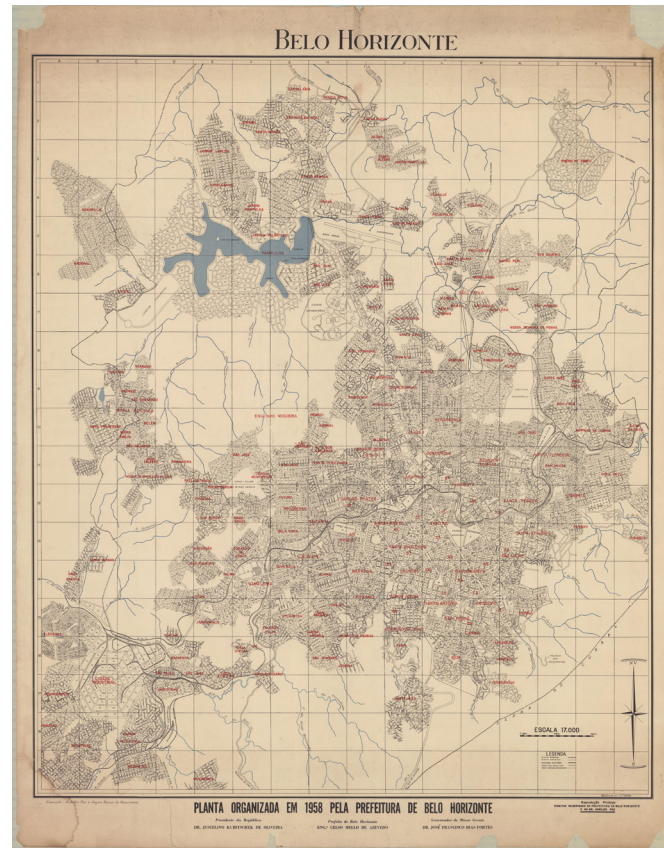
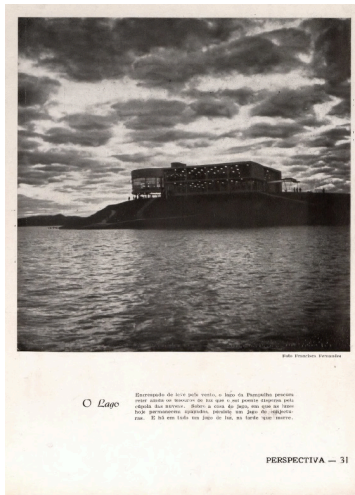
Água: recurso natural modelador da artificialidade da Pampulha e integrador do seu conjunto moderno. Em torno do lago urbano e sobre um promontório, ergue-se o cassino, situação paisagística que agrega outros três edifícios articulados em torno do espelho d'água: uma igreja, um clube, uma casa de baile (COISAS 90g e 90h). "O espelho d'água, que além de elemento motivador da localização do conjunto de edificações, está ligado à fruição de cada um deles, funcionando também como elemento integrador do Conjunto, desde a

sua concepção” (IPHAN, 2017, p. 42). A locação dos quatro edifícios é sobremaneira ativada pela topologia local e pela morfologia curvilínea da orla, franqueando visadas cruzadas: o cassino e a igreja instalados numa península, a casa de baile numa ilhota e o clube náutico ao longo da orla.

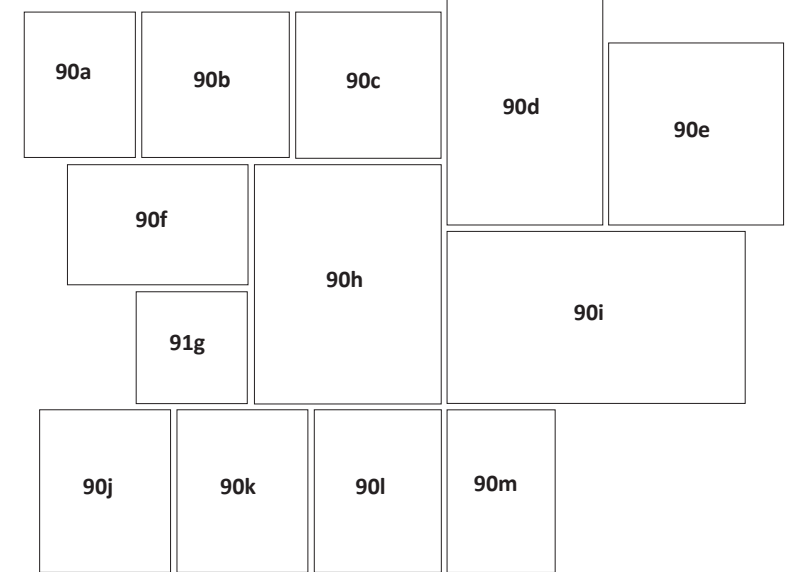
Esse mesmo elemento, com sua natureza fluida e comportamento indômito, interessa sobremaneira artistas que tiveram sua trajetória expositiva atrelada ao MAP e que, de forma recorrente e substancial, adotaram a água como matéria constitutiva de suas obras, estruturante de suas poéticas, sob vários prismas e dicções: conflito, distribuição, acessibilidade, direito, uso, escassez, sustentabilidade, prática social, consumo, para citar alguns.

É o caso de *Lagoa* (2005), obra integrada ao acervo do MAP desde a apresentação na exposição de Márcia Xavier (COISA 90d). Sua gramática visual pauta-se na apropriação de fotografias, depositadas e captadas em arquivos, reprogramadas para habitar objetos ópticos. Interessam à artista as paisagens urbanas potencializadas pelo uso de espelhos que promovem reflexões distorcidas.

Para estruturar o engenho fotográfico de *Lagoa*, a artista toma a imagem aérea da Lagoa da Pampulha, retroiluminada, franqueando ao público penetrar na ambiência vertiginosa espelhada e pisar sobre o espelho d’água. Escalas do grande lago, da urbanidade da cidade e do corpo do espectador/experimentador são confrontadas. Em permanente tensão, o corpo, residente da obra, agigantado e distorcido, desloca-se sobre a superfície da lagoa, à maneira de algumas espécies de animais que ali habitam. Márcia Xavier parece contemplar e questionar o lugar do museu na urbanidade da cidade. Num olhar de sobrevoo e por meio de jogos de espelhos – espelho d’água e superfície metalizada – a cidade torna-se colecionadora de edificações, monumentos, movimentos em constante estado de transformação.



Realiz. do Sr.
 Vinícius Perillo
 11 anos atrás
 Visto procedente a
 lagoa da Crata
 tudo visto do alto
 em minha janela
 27-10-944
 Osório Maria 24



A lagoa parece ter sido a primeira grande obra a ser lavrada no território da Pampulha Velha, antes mesmo da construção das edificações modernas e da formação do acervo artístico salvaguardado no Museu de Arte da Pampulha. Desviar o fluxo d'água, escavar, inundar a cava, modelar a orla, represar, desenhar as margens para depois fincar as quatro edificações fundantes da arquitetura moderna brasileira. O conjunto moderno assenta-se em um “relevo suave ondulado que confere à paisagem grande amplitude visual, delimitada em primeiro plano por superfícies de topo e linhas de cumeada” (IPHAN, 2017, p. 42).

[...] o homem fez as águas engolirem as terras e solaparem os montes. Quebrando um acordo de milênios, as águas assaltaram os vales e fizeram deles sua nova morada, espalhando peixes onde outrora existiam bois, misturando o verde das algas ao verde das copas das árvores, fazendo boiar coisas que foram feitas para ficar no chão. Dezoito milhões de litros d'água expulsaram o vazio dos entremontes e criaram promontórios e enseadas, e onde antes havia apenas curvas no drapejar das montanhas e o movimento parado dos morros foram criadas outras tantas voltas e sinuosidades. Num primeiro momento, linhas viraram superfícies e logo depois viraram volumes, mudando a natureza das águas num tempo tão breve que de rápidos fios elas passaram a formas tentaculares e logo a pesados reservatórios. [...]. A água não era mais serpente, não era mais ondulação e alegria, era agora lenta e perdida, sem direção e caminho torto (mas agora com destino certo). [...]. O grande lago se tornou o lugar onde os rios passaram a descansar e estes trocaram o seu burburinho pela calma, a sua agitada vida pela possibilidade do sonho. Estava criado o lugar, daquela maneira mesmo que o homem faz quando cria qualquer de seus lugares: rouba um pedaço da natureza e o preenche e transforma com coisas de seu próprio ser, características de sua maneira de existir. (CARSALADE, 2007, p. 13-14)

Dessa forma, a morfologia curvilínea do espelho d'água, formada pelo represamento de vários córregos situados nos arredores de uma região rural de Belo Horizonte, a chamada Pampulha Velha, derivou da ação humana.⁷¹ Esse território teve sua geografia local alterada, originando “situações paisagísticas, tais como promontórios, penínsulas, pequenas baías, ilhotas, margens planas e escarpadas, diferentes relações entre vegetação e águas, perímetro curvilíneo e orgânico” (IPHAN, 2017, p. 58).

Inicialmente pensada para suprir o abastecimento de água da região e controlar as enchentes, a Represa da Pampulha teve sua construção iniciada em 1936, por meio do

⁷¹ A bacia hidrográfica da Pampulha inclui 44 córregos. Os cursos d'água que deságuam diretamente na Lagoa da Pampulha são: AABB, Água Funda (Bom Jesus em Contagem), Baraúnas, Mergulhão, Olhos D'água, Ressaca, Sarandi e Tijuco. Fonte: Programa de Recuperação e Desenvolvimento Ambiental da Bacia da Pampulha – PROPAM.

represamento das águas do Ribeirão Pampulha e dos seus afluentes, os Córregos Sarandi e Ressaca, originando a construção da barragem da Pampulha. As obras, iniciadas no governo do prefeito Otacílio Negrão de Lima (gestão 1935-1938), foram concluídas e inauguradas em 1938. Nas palavras do prefeito da época:

[...]. Com a preocupação, já manifestada, de aparelhar para reforços futuros o abastecimento geral, iniciei em maio do corrente ano as obras da barragem do rio Pampulha, cujo projeto é de autoria do engenheiro Henrique de Novaes. A barragem de terra, constituída de maciço de 87.621 m³, prover-se-á de todos os acessórios indicados para aproveitamento da água acumulada. [...] A do rio Pampulha reúne circunstância de constituir considerável reserva d'água destinada a usos domésticos, industriais e públicos, á de maior viabilidade pelo menor dispêndio de recursos. Entra a situação da barragem a montante ou a jusante, do campo de aviação, preferi a segunda, por ser aí inferior o custo das desapropriações.

Entretanto, a barragem em apreço oferece outros aspectos que devo mencionar. Em torno do grande lago, circundado por uma avenida em construção, é fácil prever a edificação de um novo e pitoresco bairro de recreio, destinado a atrair a afluência daqueles que, em dias de folga, queiram entregar-se a entretenimentos, repousando do diuturno labor da cidade. A larga superfície líquida presta-se aos esportes de natação e remo, assim como pouso de hidroaviões. Com a proximidade do campo de aviação, o bairro da Pampulha constituirá, pois, um aeroporto, para servir excelentemente a Belo Horizonte. (LIMA, O. N. de, 1936, p. 29-31)

A formação do lago artificial urbano derivou no programa urbanístico implementado por Juscelino Kubitschek (1940-1945), prefeito nomeado pelo interventor Benedito Valadares e sucessor de Otacílio Negrão de Lima. O plano de JK previa a transformação da Pampulha em centro turístico e de lazer para a cidade de Belo Horizonte:

[...]. Com o duplo intuito de transformar a Pampulha num centro de vida ativa para os seus moradores e para a população da cidade e fazer aí um dos pontos de atração do turismo nacional e mesmo internacional, elaborou a prefeitura um plano de obras não apenas de caráter monumental, mas, ainda, de valor urbanístico, turístico, social e esportivo. (KUBITSCHECK, [194-], p. 40)

[...]. Belo Horizonte não podia permanecer na quietude monótona das cidades silenciosas e mornas. Ruas, avenidas e praças cheias de flores e de sombras já não bastavam ao inquieto anseio dos mineiros. [...] A Pampulha veio, como uma rima sonora no fim de um verso, encher de harmonias a vida tranquila e quieta da metrópole incipiente (KUBITSCHECK, 1944, p. 40).

Em 1954 Belo Horizonte é assolada pelo rompimento da Barragem da Lagoa da Pampulha, somente restaurada em 1958, depois da inauguração do Museu de Arte Moderna (1957) e antes da consagração da Igreja São Francisco de Assis (1959), que permaneceu fechada

desde a finalização de sua construção, em 1945. Como distopia, a deformação da fisionomia do lago artificial, onde se ancora o traçado modernista das edificações desenhadas por Niemeyer, manchou a ideia da Pampulha como marco de prosperidade e da modernidade brasileira. A ruptura da lagoa é estudada com maior densidade na **coisidade** “ruína” (item 6.11 desta tese).

Cerca de cinco décadas após a reconstrução da barragem, o artista Paulo Nazareth, incorporado a ideia de seus “projetos & realizáveis” – inexequíveis? –, projeta uma pinguela, adotando um método construtivo popular, sobre o leito da Lagoa da Pampulha, para permitir a passagem de pessoas entre o MAP e a Casa do Baile. O artifício, facilitador do deslocamento de usuários, deveria ser construído com madeira encontrada próximo à região da Pampulha ou com tambores de plástico. Registrado no catálogo, que se converte em colecionador de ideias, *Pinguela* somava-se a outros projetos que adotavam a água como elemento catalisador e estruturante de sua poética (NAZARETH, 2007):

_PINGUELA

Versão 1 – Construção de uma pinguela entre o MAP e a Casa do Baile para que os visitantes possam atravessar a lagoa.

Versão 2 – Construção de uma pinguela entre Cuba e os Estados Unidos para que os cubanos possam ir aos EUA passear.

_PROJETO CISTERNA [0013]

Coleção de 7 cisternas no lote vago do Museu.

Furar 7 poços entre 2 e 3 metros de profundidade por 1 metro diâmetro no lote vago em frente ao Museu de Arte da Pampulha.

_INTERVENÇÃO NO CANAL DE ESCOAMENTO DE ÁGUA DA LAGOA DA PAMPULHA

Revestir com espelhos – do mesmo tipo que revestem algumas paredes do MAP – as paredes do canal de escoamento de água da Lagoa da Pampulha.

Revestir com chapas de aço inox, do mesmo tipo das chapas que revestem as colunas internas do MAP, os canos/dutos (gasodutos) que saem do aeroporto em direção à barragem e atravessam o canal de escoamento de água da Lagoa da Pampulha.

_ATENÇÃO HOMEM PESCANDO DIMINUA A VELOCIDADE

Mapear os rios e ribeirinhos que alimentam a Lagoa da Pampulha, que cortam a cidade de Belo Horizonte e que foram canalizados.

Instalar uma placa [ATENÇÃO HOMENS PESCANDO DIMINUA A VELOCIDADE] nas ruas que passam por cima desses rios. Instalar-me no local com uma vara de pesca e pegar um peixe.

Navegar na Lagoa descer o Onça em direção ao Arrudas com um pequeno barco e uma vara de pesca. Pegar um peixe.

Acessibilidade é um problema permanente enfrentado pelo público usuário da Pampulha. Uma ponte, um sistema conector e de transposição, que recobra a função do uso público da superfície aquática da lagoa, proposta na origem urbanística deste território.

Novamente a água, assim como seu sistema de distribuição, é acionada pela artista Cintia Marcelle, durante o período de sua permanência no Bolsa Pampulha, programa de arte residência realizado pelo MAP. Integrada à série *Unus Mundus*, a instalação *Geografia* (2004), originalmente concebida para o MAP, articula ideias dicotômicas que transitam entre a ordem e o caos, o privilégio e o descaso, o natural e o artificial (COISA 90f).

Em *Geografia*, a artista constrói uma teia de mangueiras no jardim do Museu de Arte da Pampulha. Conectada a uma única torneira, a malha de mangueiras se desdobra em divisões e ramificações progressivas, a cada quatro metros, sucessivamente, até gerar 128 braços, que desembocam no lago artificial urbano da Pampulha. Arquetada sobre o aclave do jardim lateral do edifício, a instalação, topográfica e hídrica, alude à formação de uma bacia hidrográfica formada por afloramento de olhos d'água, nascentes, ribeirões, córregos, afluentes e rios, indo os cursos d'água sempre das áreas altas para as mais baixas. O emaranhado de mangueiras de jardim conectadas gera, de forma irônica, uma situação dúbia. Quem está sendo abastecido? Qual o sentido do abastecimento: da torneira para a lagoa ou o oposto? Tal inversão poderia sugerir um "gato", que subtrai clandestinamente a água da lagoa.

Na instalação *Geografia*, os braços de mangueiras conectadas e sua progressão, divididos e subdivididos, parecem repetir o fluxo de abastecimento de água nas grandes cidades: dos rios para os reservatórios, destes para a canalização doméstica e para as torneiras e destas para o escoamento e captação de esgoto, para novamente desaguar nos cursos d'água, de forma contínua e cíclica.

Inúmeras discussões são disparadas pela obra, conectada à ideia de partilha de recursos naturais. A água, a despeito de ser um bem universal, e sua gestão pelo sistema de distribuição praticado na contemporaneidade, sobretudo nas grandes cidades, revela a

priorização do centro em detrimento das margens, reiterando práticas de desigualdades sociais.

Acesso ao recurso hídrico e privação desse mesmo recurso, entre o uso público e privado, norteiam a fabulação de outras obras que colocam a água da Lagoa da Pampulha em discussão.

Ariel Ferreira atesta, em *Bacia artificial da Pampulha* (2014), a abundância de depósitos de água, em forma de piscinas particulares, alojadas nas residências instaladas por toda região adjacente à Lagoa da Pampulha (COISAS 90j e 90k).

Atento observador do território da Pampulha, o artista se apropria de fotografias de satélite capturadas do Google Earth, recobrando a malha das edificações com tinta guache cinza. A operação consiste em deixar à mostra apenas a superfície da Lagoa da Pampulha e as centenas de piscinas particulares – olhos d'água sequestrados? – dos bairros ao redor.

Estruturada sobre 14 painéis fotográficos, *Bacia artificial da Pampulha* denuncia a privatização da água, pautada na concentração de renda da população. Nas palavras do artista:

[...] no decorrer das décadas a água da lagoa se tornou imprópria para o uso devido às mazelas das águas paradas. A princípio ela se tornou contaminada de micróbios e invertebrados, e depois por algas e plantas aquáticas endêmicas que prejudicaram a oxigenação do meio. Além disso, a lagoa passou a receber poluição industrial e domiciliar (esgotos), além de sofrer com assoreamento do leito: desde o fim da década de 1960 se tornou proibida a prática de esportes, pesca ou qualquer outra atividade pública que envolvesse o contato com a água do lago.

[...]. Com o intuito de mostrar a abundância de água limpa, porém privada e praticamente invisível para o público, limítrofe à abundância da água pública, porém poluída, elaborei uma técnica de fotografia digital, pintura e instalação. O objetivo era tornar visível a economia total de leitos de água da região, dar uma visão de conjunto que incluísse o contraste entre as cores das águas, do marrom esverdeado da lagoa pública e os azuis de variados tons das águas limpas. (FERREIRA, A., 2016, p. 136-137)

Em remissão geográfica à Lagoa da Pampulha, Thiago Rocha Pita cria a obra *Fonte* (2003), realizada especialmente para o Museu de Arte da Pampulha. Instalada em um platô adjacente ao jardim e modelada em formato côncavo com aço inoxidável, a obra, *in situ*, é

dotada de um sistema de abastecimento conectado a uma bomba que suga a água da lagoa para, em fluxo contínuo, devolvê-la, desenhando redemoinhos (COISA 90c). Impossível afastarmo-nos da evocação de *Spiral Jetty*, obra realizada em 1970 pelo artista Robert Smithson, construída com lama, cristais de sal e rochas basálticas, na costa do Great Salt Lake, nos Estados Unidos.

Em *Notas de prova* (2014), Nydia Negromonte propõe uma série de vinte fotografias impressas com pigmento mineral sobre papel de algodão 500 g (COISA 90m). A série fotográfica nasceu de várias expedições (artísticas e científicas) que a artista realizou na Lagoa da Pampulha, com destino à Ilha dos Amores,⁷² a bordo de um pequeno barco, visando prospectar subsídios e insumos para a concepção de algumas obras, a serem incorporadas à mostra individual *Lição de coisas*, realizada em 2012 no Museu de Arte da Pampulha.

A série fotográfica documenta e denuncia graus de pureza, impureza e densidade, em diferentes amostras de água coletadas pela artista na lagoa. Nela, registros da água, em distintos graus de poluição, são superpostos com inscrições textuais – notas de degustação extraídas de rótulos de garrafas de vinho –, gerando um estranhamento dialógico. Com tom irônico, a obra assinala o descaso público com o recurso hídrico e nos convida a degustar a matéria morta que abastece o lago artificial, comumente tomado como cartão-postal da cidade, reconhecido, em 2016, como Patrimônio Mundial da Humanidade pela Unesco.

A degradação da qualidade da água e a poluição gerada pelo maciço lançamento de esgoto clandestino, doméstico e industrial, além do acúmulo de resíduos sólidos – sedimentos e dejetos sobrenadantes – nas margens e dentro da própria lagoa, geram contínuo e avançado assoreamento, tornando-a imprópria para uso da população e atingindo fortemente a fauna

⁷² A Ilha dos Amores é uma ilha artificial situada a noroeste da lagoa da Lagoa da Pampulha. Ela se originou da inundação do terreno circundante pelas águas da lagoa, que se formou em 1938, após represamento de ribeirões. A ilha foi idealizada para passeios turísticos, e estava prevista a construção de um restaurante nela. A ilha chegou a receber trabalhos paisagísticos de Roberto Burle Marx. No jardim, foi instalada a escultura em mármore *O abraço* (1943), de autoria do artista Alfredo Ceschiatti. Atualmente, a escultura encontra-se instalada no jardim do Museu de Arte da Pampulha e foi incorporada a seu acervo.

e a flora local.⁷³ Importante assinalar que esses danos resultaram na deformação da Lagoa da Pampulha, sobretudo na sua porção oeste, com a perda de 20% do seu espelho d'água e de 50% do volume d'água.

Atentos ao protagonismo do recurso hídrico, modelador da paisagem da Pampulha, a dupla Angela Detanico e Rafael Lain, artistas fortemente conectados à fatura gráfica, à semiologia e à poesia visual, concebeu em 2008, especialmente para o MAP, a obra-poema em *site specific* intitulada *Maré (um outro um após o outro em meio à sucessão de instantes acumulados)*, A operação propunha a adesivação dos panos de vidro da fachada sudeste do MAP, com camadas sobrepostas de vinil adesivo transparente, impressos na cor azul (COISA 90i).⁷⁴ Em convivência e avizinhamento com o espelho d'água da Lagoa da Pampulha, as marés tipográficas – altas e baixas – oscilavam e flutuavam, num movimento descendente e ascendente, de avanço e recuo, originando o texto enigmático:

“umoutroumaposououtroemmeioasucessão de instantes acumulados”. Cada letra do texto, a princípio enigmático, grafado na pele da arquitetura do museu – um caractere por placa de vidro –, foi desenhada pela sobreposição de tiras de adesivos sobrepostos, que formavam um azul degradê, evocando o nível das águas.

O sistema de escritura instalado no MAP integra uma série de trabalhos da dupla construída por meio do empilhamento de objetos idênticos que, numa escala de 1 a 26, relacionam-se a cada uma das letras que compõem o alfabeto. O objeto, ou o material adotado, se converte em letra, ativando no leitor uma espécie de vertigem; uma experiência de decodificação se instaura, desafiando os limites entre o visível e o invisível e entre o legível e o indecifrável.

⁷³ Com um perímetro de 18 km, a Lagoa da Pampulha tem área total de 98,4 km², sendo 56% em Contagem e 44% em Belo Horizonte. Estudos científicos apontam que, atualmente, 9.759 imóveis lançam esgoto diretamente na Lagoa da Pampulha. Há 7.701 construções que têm rede, mas não fazem ligação ao sistema de tratamento. Desses, 2.164 estão em Belo Horizonte e 5.537 estão em Contagem. Outros 2.058 imóveis não têm acesso ao tratamento de esgoto. São 557 construções em Belo Horizonte e 1.501 em Contagem. Uma das condicionantes para a manutenção do título de Patrimônio Mundial da Humanidade, concedido pela Unesco, é a limpeza, o desassoreamento e a despoluição completa do espelho d'água, parte integrante do Conjunto Moderno da Pampulha.

⁷⁴ Obra especialmente concebida para a exposição dos artistas realizada no MAP entre 30 de março e 25 de maio de 2008, sob curadoria de Marconi Drummond.

A paisagem se transforma em legenda de si mesma, língua na escala do real, coletada no percorrer dos passos visuais, no movimento de repetição e diferenciação das janelas da fachada e no caráter de território insular do edifício do museu. *Promenade* verbal, navegação arquitetônica, rebatimento no edifício da lagoa subitamente animada. (MARQUEZ, 2008)

Nesse sistema incorpora-se o projeto tipográfico para a fonte Utopia, cujos caracteres são desenhados por meio de miniaturas de projetos arquitetônicos icônicos de Oscar Niemeyer (Memorial da América Latina (SP), Palácio da Alvorada (Brasília), Igreja São Francisco de Assis (Belo Horizonte), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), etc.) – grafados em letras maiúsculas – e ícones resultantes da falta de planejamento urbano, presentes nas grandes metrópoles brasileiras (placas de sinalização urbana, grades, dispositivos de obstrução da ocupação dos viadutos pelos sem-teto, gatos e fiações clandestinas, câmeras de segurança, etc.) – grafados em letras minúsculas. Ao digitar um texto instala-se uma malha tipográfica que revela o embate entre o controle e o caos presente nas cidades brasileiras.

Chove chuva (2002), de Rivane Neuenschwander, é mais uma proposição constituída por meio do emprego da água. *Trata-se de* uma instalação imersiva, sonora – um reservatório, uma fonte hídrica? – formada pelo agrupamento de baldes de alumínio perfurados através dos quais goteja água (COISA 90e). Num ciclo de abastecimento e desabastecimento contínuo, a água pinga de baldes suspensos, acumulando-se nos baldes postos no chão. A sonoridade do gotejamento ecoa no vão livre do MAP, assinalando a artificialidade da chuva em rebatimento com a artificialidade da Lagoa da Pampulha, formada pelo represamento de ribeirões que derivou na modelagem do lago urbano. As goteiras são delatadas por sua sonoridade persistente.⁷⁵

A fauna nativa da Lagoa da Pampulha é diversificada e inclui, entre outras classes, mamíferos (capivaras, esquilos-caxinguelê, capivaras, furões, micos-estrela, etc.), répteis (jacaré-de-papo-amarelo, cágados), aves (colhereiro, biguás, frango-d'água, carcará, mergulhão, paturi-preta, garça-branca, etc.), peixes (cascudo, tamboatá, tilápia, etc.) e anfíbios. Muitas espécies foram ali introduzidas e sobrevivem às condições adversas do meio

⁷⁵ A exposição da artista Rivane Neuenschwander foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha, entre 7 de junho e 8 de agosto de 2002. Além de *Chove chuva*, a mostra contava com mais três obras que lidavam com o elemento água: *Continente*, *Imprópria paisagem* e *Estudo para Lagoa*.

– contaminação da lagoa por metais pesados assoladas e poluição extrema –, outras são de origem migratória, como é o caso das aves.

Inúmeros documentos contábeis da década de 1940 atestam o fornecimento de peixes vivos para prover a Lagoa da Pampulha de alevinos (COISA 90I).

Mesmo proibida, atualmente a prática ilegal da pesca ocorre com frequência na Lagoa da Pampulha, constituindo-se fonte de renda e alimento para inúmeras famílias de pescadores. Na instalação *7 bacias com peixes* (2006) Paulo Nazareth cria, para o interior do MAP, uma pequena “bacia hidrográfica”, composta de reservatórios habitados por peixes vivos.

6.5

coisidade	barco
coisário	<p>Coisa 91a – Paulo Nazareth, <i>Barquinho (da série nau frágil)</i>, 2006, instalação, barquinho de madeira, pia e água, dimensão variável. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 91b – Laura Belém, <i>Enamorados</i>, 2004, barcos de madeira, holofotes e temporizador, 70 × 810 × 110 cm (cada). Vista da instalação na Lagoa da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 91c – Cartão postal. Fonte: acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 91d – Christina Fornaciari, <i>Dois Franciscos</i>, performance, barco e câmaras de ar, dimensão variável. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 91e – Revista <i>Minas Tênis</i>, nº 5, dezembro de 1944, p. 24. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 91f – Revista <i>Belo Horizonte</i>, ano XIII, nº 179, janeiro de 1945, p. 35. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 91g – Cartão postal. <i>Belo Horizonte – Pampulha – C. da L. N 91</i>. Fonte: acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 91h – Wilson Baptista, <i>Dois quatro com remadores</i>, Lagoa da Pampulha, 1947, fotografia. Fonte: acervo Família Wilson Baptista.</p> <p>Coisa 91i – Paulo Nazareth, <i>Slavers ship for sale</i>, 2018, impressão sobre papel-jornal, 21,8 × 15 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 91j – Rivane Neuenschwander, <i>Imprópria paisagem</i>, 2002, pinturas apropriadas e barquinhos confeccionados com papéis coletados na rua, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 91k – Revista <i>Edifício</i>, ano I, Belo Horizonte, janeiro de 1946, nº 1, p. 3. Acervo Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública de Minas Gerais.</p> <p>Coisa 91l – A. C. R. Pena (Antônio Carlos Rocha Pena). <i>Veleiros na represa</i>. Catálogo da <i>Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos</i>, p. 21. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953. Fonte: MHAB.</p> <p>Coisa 91m – Fotografia, autoria não identificada. Quadro comemorativo da 1ª Regata de Belo Horizonte, 1943, 12 × 16,7 cm. Fonte: MHAB</p> <p>Coisa 91n – Cartão postal. Pampulha – vista parcial – Belo Horizonte, sem data, 14 × 10 cm. Fonte: acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 91o – Fotografia. Autoria não identificada, 1953-1955, vista da Lagoa da Pampulha e Cassino ao fundo, 5,5 × 5,5 cm. Fonte: MHAB.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=barco&ext=verbete

[...] ir no rio das coisas.
(REIS, 1969, p. 267)

Inúmeros documentos atestam a aquisição de embarcações e equipamentos para a prática de esportes náuticos na Lagoa da Pampulha – barcos a vela, barcos de regata, lancha a motor, canoas, aquaplanos, esquis aquáticos, etc. –, a exemplo do iatismo e do campeonato de remo e regatas (COISA 91m) (APCBH, 2005, p. 22, 36-37). O acesso ao espelho d'água era não só permitido, mas incentivado, a ponto de existirem competições de canoagem e regata (COISAS 91c, 91h, 91l, 92m e 92o), além de passeios realizados em lanchas a vapor, sendo a lagoa preparada com infraestrutura náutica e dotada de embarcadouros (COISA 91n). Dos quiosques instalados na orla da lagoa partiam as lanchas com destinos ao Yacht Club, ao Cassino, à Igreja São Francisco de Assis e à Ilha dos Amores.

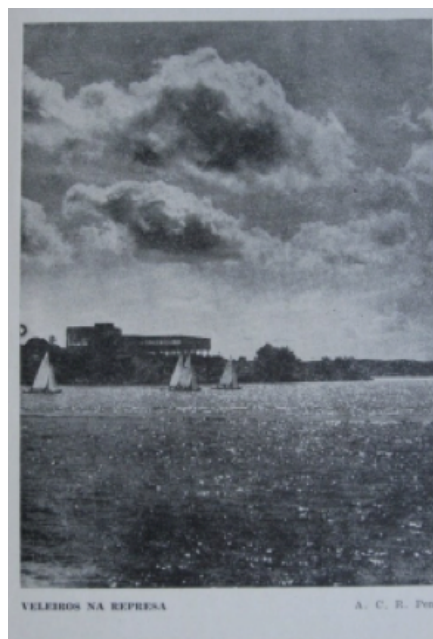
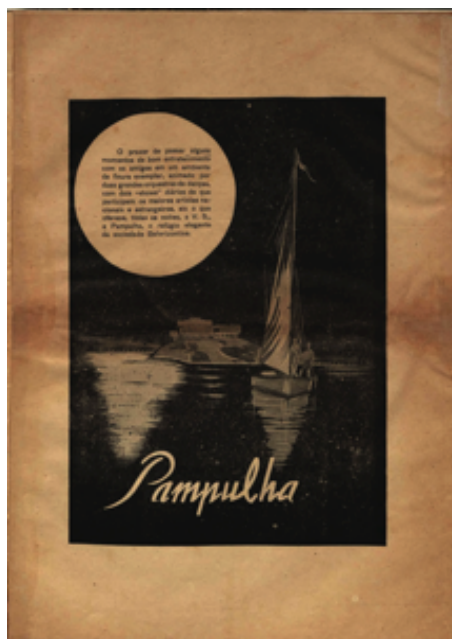
É frequente o uso da embarcação, ou de sua visualidade, por artistas, sobretudo os que se vinculam à trajetória expositiva do MAP, quase sempre pautado na espacialidade da lagoa e, por extensão, do cassino»museu.

Nessa direção, a artista Laura Belém apresenta *Enamorado* (2004), instalação constituída de dois barcos de madeira dotados de holofotes e temporizador, acoplados sobre sua estrutura. O “casal” de barcos flutua emparelhado, um de frente ao outro, no espelho d’água da Lagoa da Pampulha. Numa ambiência noturna e num jogo de sedução, trocam sinais luminosos alternados, um flerte, em constante correspondência de iluminação recíproca e cíclica (COISA 91b). A estreita conexão com a ativação da espacialidade da Pampulha pôde ser assim elucidada pela artista:

[...] o que me interessa na instalação e no *site-specific* é o potencial de experimentação em relação ao espaço e ao contexto social, histórico e cultural de cada lugar, e também o afastamento de toda previsibilidade e possível “acomodação” do processo de criação. Cada novo trabalho de instalação se configura para mim como uma nova possibilidade de experimentação, em constante redefinição pela sua própria natureza, e que toma forma à medida em que a obra ganha corpo no espaço expositivo. Interessa-me o cruzamento das várias vertentes no campo da instalação: esse meio incorpora elementos da arquitetura (pelo diálogo com o espaço real), do teatro (pela configuração muitas vezes cênica dos objetos ou pelas narrativas sugeridas), da esfera pública e social (pelo envolvimento do público e/ou ocupação de espaços públicos, e pelas fricções geradas nesses contextos), e, ao mesmo tempo, mantém a sua independência e unicidade. (BELÉM, [20--], p. 1)



SLAVERS SHIP FOR SALE
— desenhos gravuras y outras imagens de antigos navios negreiros y barcos contemporaneos do trafico de gente, se fazem presentes em museu cassino.—
PNAZARETH EDIÇÕES - LTDA - aral moreira- MS, BRASIL, jul - agst, 2018



91a	91b	91c	91d
91e	91f	91g	91h
91i	91j	91k	91l
		91n	91o
			91m



Vale destacar que, já nos anos 1940, a Lagoa da Pampulha era dotada de linhas de barco. As linhas tinham dois circuitos. O primeiro cobria o Cassino, a Igreja, o late, o embarcadouro II e a Ilha dos Amores; o segundo cobria a Igreja, o late e o embarcadouro II; ambas saíam do Ponto de Barcos, como era chamado o Redondo, e utilizavam seis lanchas pequenas a motor, feitas de madeira para seis passageiros, e uma lancha grande para 30 passageiros, chamada lara. Além dessas, existiam dez barcos a remo, iguais aos do Parque, alugados para passeios.

[...] Durante a semana vinham todas as famílias, pobres e ricas, fazer seus piqueniques. A noite era das plumas e paetês no Cassino. Por ali passaram nomes como Emilinha Borba, Francisco Alves e Luz Del Fuego, com sua cobra. Eles embarcavam no meu ponto e atravessavam para as luzes do Cassino. Na volta, às vezes paravam para um descanso e uma cerveja. (FURLETTI *apud* SCHMIDT; MENEZES; AZEVEDO, 1994, p. 35-36)

Atualmente a navegação e a prática de esportes náuticos é proibida na Lagoa da Pampulha, assim como a prática da pesca, que é realizada de forma clandestina.

Em 2006, por ocasião da sua exposição integrante do Bolsa Pampulha 2005-2006, Paulo Nazareth deposita o *Barquinho (da série nau frágil)* na pia do banheiro do MAP. O ato poético, delicado, de visualização quase imperceptível, interrompia a higiene do usuário do sanitário, que, no ato de lavar as mãos, deparava-se com uma diminuta embarcação de madeira flutuando num espelho d'água, formado pelo represamento da água no bojo da pia (COISA 91a).

A presença de barcos é recorrente na gramática do artista, tangenciando discussões acerca da ancestralidade, do tráfico de escravizados e dos deslocamentos diaspóricos. Muitas dessas proposições são planejadas para serem ativadas na Lagoa da Pampulha e no cassino»museu.

Em *Slavers Ship for Sale* (2018), panfleto impresso sobre papel-jornal, Paulo Nazareth propõe que “desenhos gravuras y outras imagens de antigos navios negreiros y barcos contemporâneos do tráfico de gente se fazem presentes em museu cassino” (NAZARETH, 2018b) (FIGURA 91i). Na panfleto *Barcos*, o artista engendra o seguinte:

barco ancora-se as margens da lagoa, referencia aos barcos carrancados, aos tumbeiros [navios negreiros] y as próprias embarcaciones de migrantes y piratas que saquearam Africa y America, barco amarelo pitanga oxum / barco azul celeste branco yemanjá / barco tumbeiro marrom rosado yansan (NAZARETH, 2021b, p. 176)

Em outro impresso, intitulado *Um barco + um barco = um barco [um barco]*, o artista propõe “instalar um barco no lago / Construir um barco com madeira encontrada e cartolas (tambores de plástico ou latão) / Deixar o barco na Lagoa para que as pessoas possam navegar até a Ilha dos Amores” (NAZARETH, 2007).

Já Rivane Neuenschwander se vale de pinturas e barquinhos confeccionados com papéis coletados na rua para elaborar *Imprópria paisagem* (2002). A obra é ativada pela apropriação de pinturas de marinhas realizadas por artistas populares ou amigos. A artista opera, nas pinturas, a subtração da visualidade dos barcos, pintando o apagamento das embarcações, para, no momento da montagem da série, adicionar barquinhos modelados em papel, em frente às pinturas retocadas (COISA 91j).

Anúncios publicitários, publicados em jornais e revistas de variedades da capital e outros estados, cartões postais, artigos e reportagens integram o plano de comunicação, difusão e propaganda do projeto desenvolvimentista e modernizador implementado pelo governo municipal de Juscelino Kubitschek.

As ações de divulgação – um plano de comunicação propagador e financiado pela gestão JK –, contaram ainda com a contratação de Marcel Gautherot (1910-1996),⁷⁶ que lançou um olhar apurado, devotado à arquitetura da Pampulha, caracterizado pelo uso da câmera Rolleiflex, que se distingue pelo formato quadrado (negativo 6 × 6 cm). Documentos salvaguardados no APCBH, datados de 1943, emitidos em papel timbrado e com rubrica de aprovação do prefeito Juscelino Kubitschek, atestam a contratação do fotógrafo francês,

⁷⁶ Em 2020 realizei, em parceria com o arquiteto Carlos M. Teixeira, a curadoria da exposição *Marcel Gautherot – Registros modernos da invenção da Pampulha: depois e além*, apresentada na Casa do Baile – Centro de Referência de Arquitetura, Urbanismo e Design, que contou com acervo do Instituto Moreira Salles. A mostra apresentou um expressivo lote de fotografias dedicado à Pampulha e também a Brasília, à Sacolândia e ao Santuário Bom Jesus de Matosinhos.

com detalhamento dos “serviços fotográficos destinados a uma documentação sobre o casino [*sic*], o Clube e o Baile da Pampulha – serviços abrangendo as despesas com viagem, a estadia em Belo Horizonte e o fornecimento de 70 fotografias sendo cerca de 40 do Casino [*sic*], 20 do Clube e 10 do Baile”.⁷⁷

Foi por meio do contato travado com Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade, geração de intelectuais reunida no Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que Gautherot iniciou seu experimento fotográfico dedicado à documentação do patrimônio histórico e da arquitetura moderna brasileira.

As fotografias que compõem o ensaio antológico sobre o Conjunto da Pampulha propagaram a invenção da arquitetura modernista e municiaram reportagens em inúmeras publicações brasileiras e revistas internacionais, a exemplo da revista *Módulo*, fundada e editada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* e do catálogo *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (1943), editado por ocasião da exposição homônima realizada no MoMA.

Lamentavelmente, esse testemunho fotográfico histórico realizado por Gautherot – ele, que talvez seja, de forma pioneira, considerado o fotógrafo oficial da Pampulha – desapareceu e não se encontra depositado em nenhuma instituição mineira, arquivística ou museológica.

Pela lente do cartão postal, essa invenção do século XIX, é possível visitar o conjunto arquitetônico, artístico e paisagístico da Pampulha. Por meio desse dispositivo gráfico, a visualidade da invenção da arquitetura modernista começa a viajar o mundo, estampada com suas edificações, jardins e obras de arte (COISAS 91c, 91g e 91n).

Nos anúncios publicitários, as ilustrações se valem da paisagem da lagoa e das edificações que a circundam, sempre numa feição idílica e paradisíaca, com presença de embarcações (COISAS 91k e 91l).

⁷⁷ Documentos incorporados ao dossiê nº 528 do Acervo Fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Pagamento a Marcel André Gautherot referente as despesas com a organização do álbum da Pampulha, 25/05/1943 a 28/06/1943, p. 319-320. Acervo APCBH.

6.6

coisidade	jardim
coisa	<p>Coisa 92a – Documento contábil. Pagamento parcial a Roberto Burle Marx pela organização dos planos de arborização, ajardinamento e serviços paisagísticos da Pampulha – 19/08/1941, p. 251. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 92b – Burle Marx, projeto paisagístico para o Jardim do Cassino. Fonte: IPHAN, 2017, p. 77.</p> <p>Coisa 92c – Dilton Araújo, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, <i>Territórios</i>, 1969, ação coletiva realizada nos espaços internos e externos (jardim) do MAP, por ocasião do I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Fonte: Acervo Lotus Lobo.</p> <p>Coisa 92d – Marta Neves, <i>Museu na brasa</i>, 2013, ação coletiva. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 92e – Eduardo Coimbra, <i>Natureza da paisagem</i>, 2011, instalação <i>site-specific</i> com grama esmeralda e vasos plásticos, 350 m². Fotografia Daniel Mansur. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 92f – Documento contábil. Pagamento a José Lemp, 20/05/1942, fornecimento de mudas para o jardim da Pampulha, impressão, carimbo, datiloscrito e manuscrito sobre papel. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 92g – Fotografia. Autoria não identificada. José Pedrosa ao lado do protótipo em barro da figura feminina de sua escultura <i>Pampulha</i>, sem data. Acervo Ruth Marinho Rêgo da Rocha e Fernanda Marinho Rêgo.</p> <p>Coisa 92h – Roberto Bethônico, <i>Paisagem clínica</i>, 2006, instalação (metal, vidro, vinil adesivo e plantas artificiais). Fotografia: Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 92i – Alfredo Ceschiatti, <i>O abraço</i>, 1943, mármore, 160 × 65 × 77 cm. Acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 92j – Marco Paulo Rolla, <i>Canteiros</i>, 2013, performance. Fotografia Luiza Palhares. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 92k – Cartão postal. <i>Pampulha – Belo Horizonte – Casa da Lente N 93</i>. Fonte: Acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 92l – Elias Aun, <i>Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha</i>, 1948, fotografia. Fonte: acervo Miguel Aun.</p> <p>Coisa 92m – Paulo Nazareth, <i>Ara-sa</i>, 2018, impressão sobre papel-jornal, 20,5 × 15 cm. Fonte: Nazareth (2021a, p. 182).</p> <p>Coisa 92n – Documento contábil. Pagamento a Roberto Burle Marx, serviços prestados no ajardinamento da Pampulha: Cassino, Casa do Baile, Ilha da Pampulha e estação de tratamento de água, 06/05/1942, impressão, carimbo e manuscrito sobre papel. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 92o – Revista <i>Perspectiva</i>, ano I, nº 1, julho de 1946, p. 30. Acervo Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.</p> <p>Coisa 92p – Marilá Dardot, <i>Pensamento do fora</i>, 2002, tinta esmalte sobre metal. Instalação composta por 40 partes com frases selecionadas de diversos autores impressas sobre placas de metal. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=jardim&ext=verbetes

Um jardim é doméstico e improdutivo: nem savana (ou tundra ou matagal) nem horta (ou seara, pomar, viveiro de plantas). Nem tampouco terreno vago, que denotaria abandono. Exige muitos cuidados e nada promete em troca, salvo um prazer que o granizo ou a seca, ou um excesso de seiva facilmente arruinam. O jardim instala no espaço rude uma minigeografia bem arrumada, ligeiramente desligada da natureza.

O homem o criou não para a sua subsistência, mas para seu deleite. O jardim é inútil e cobiçado: exatamente as duas características pelas quais os que não são artistas facilmente reconhecem as obras de arte. (CAILLOIS, 2000, p. 2)

Em agosto de 1941, Burle Marx (1909-1994) remete ao prefeito JK a proposta referente à “organização dos planos de arborização (COISAS 92a e 92n), ajardinamento e orientação dos

serviços paisagísticos da Pampulha pelo preço de quinze contos de réis”,⁷⁸ compreendendo o paisagismo do Cassino, da Casa do Baile, do Yacht Golf Club, da Ilha dos Amores e da Estação de Tratamento de Água, proposta prontamente acolhida pela gestão municipal. Posteriormente, em 1944, nova contratação foi firmada, dessa vez para a concepção dos projetos paisagísticos para o Lar dos Meninos, Grande Hotel da Pampulha e a área posterior à Igreja São Francisco de Assis.

Ao chegar a Belo Horizonte, na década de 1940, para conceber os projetos paisagísticos para a Pampulha, Burle Marx encontra na cidade jardins de feição inglesa e francesa, remanescentes do Plano Urbanístico da Comissão Construtora da Nova Capital, a exemplo dos jardins projetados pelo arquiteto paisagista Paul Villon (1841-1905), responsável pelos jardins do Palácio da Liberdade, do Parque Municipal e da Praça da Liberdade.

Precursor do paisagismo moderno, o paisagista-jardineiro, que “concedeu direito de cidadania as plantas plebeias” (PEDROSA, M., 2015, p. 72), havia anteriormente projetado os jardins públicos do edifício-sede do MES (Ministério da Educação e Saúde), atual Palácio Capanema, utilizando, pela primeira vez, espécies da flora autóctone, que coabitavam o espaço com obras de arte (pinturas murais, esculturas) cuja fatura, sob clara rejeição a simetria, agrega linhas curvilíneas e policromáticas.

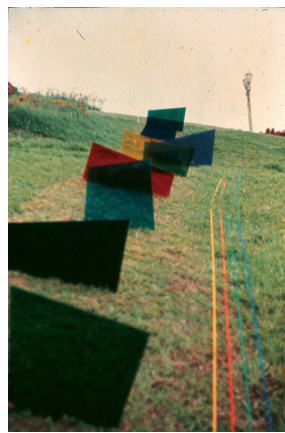
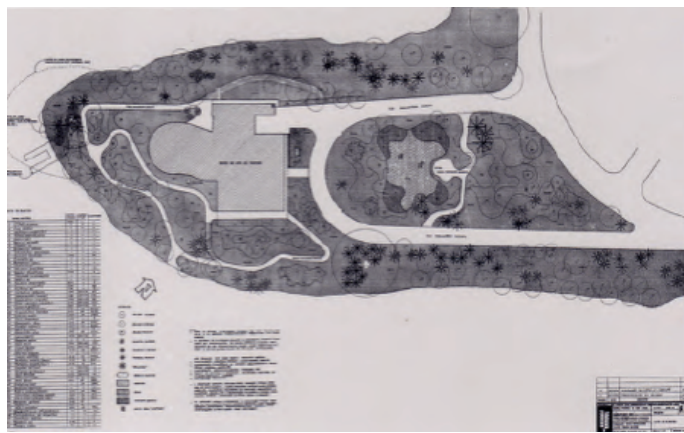
Para a concepção paisagística da Pampulha, Burle Marx contou com a colaboração do botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto, responsável também pela confecção de plantas, conforme atesta documento contábil emitido em 1944.

⁷⁸ Documento incorporado ao dossiê nº 221 do Acervo Fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Pagamento parcial a Roberto Burle Marx referente pela organização dos planos de arborização, ajardinamento e serviços paisagísticos da Pampulha, 19/08/1941 a 20/08/1941. Acervo APCBH.

Recebi da Superintendencia da thesauraria da Prefeitura de Belo Horizonte a quantia acima de cinco contos de reis (5:000.000) na forma da minha proposta para a definitiva mente logo para a organizacao dos planos de arborizacao, arborizacao e orientacao dos recursos paisagisticos da Pampulha

Belo Horizonte, 19 de agosto de 1941

R. Burle Marx



FLORICULTURA LEMPP
BELLO HORIZONTE

POSTO DE VENDA: MERCADO MUNICIPAL, LOMA, 118

Belo Horizonte, 20 de Maio 1942.
Prefeitura Municipal
Belo Horizonte

Parqueamento de mudas para o Jardim da Pampulha, Jardim, 1942.

ABARRUMENTOS	QUANTIDADE	PREÇO UNITARIO	TOTAL
12 Canas indias rosa folha verde	200	100000	20000000
12 Passatilia Pulch. rosa	100000	100000	10000000000
10 Euphorbia alba	100000	100000	10000000000
75 Agrostis rosa	100000	100000	10000000000
20 " branca	100000	100000	10000000000
50 Aster meliss. alba	100000	100000	10000000000
10 Agrostis pumila rosa	100000	100000	10000000000
3 Tournefortia	100000	100000	10000000000
6 Brasilia indivisa	100000	100000	10000000000
7 Galix pendula Bab.	100000	100000	10000000000
1 Agave americana	100000	100000	10000000000
Total			R\$ 145120000

Comprei
27 de Maio de 42
Burlle Marx



ARA-SA
— arbusto de ara-sa eh transplantado para os jardins de Burle Marx —: carregar as sementes da terra kaiowa ate os jardins do museu — carregar as sementes da terra kaiowa ate os jardins do cassino — deixar que as sementes da terra kaiowa caiam sobre os jardins do museu cassino. —jogar atirar derramar as sementes da terra kaiowa sobre a terra que sustenta predios modernos arquitetura-desenhos que precederam BRASILIA capital da republica que facilitou a corrida para o oeste brasileiro a grilhar terras kaiowas, guaranis, terenas, nhandevas,mbias, guatos y outros povos indigenas do oeste sul d' AMERICA. —deixar uma muda crescer no jardim [ARASA].

PNAZARETH EDIÇÕES — LTDA—anal moreira—MS, BRASIL, jul. - agst. 2018

Belo Horizonte, 6 de Maio de 1942. 358

Exmo. Sr. Dr. Jusceline Kubitschek

Saudações

De acordo com o nosso entendimento, abaixo envio a V.Excia. a relação dos meus honorários, em pagamento, por saldo, dos serviços por mim prestados nos arborizamentos da Pampulha:

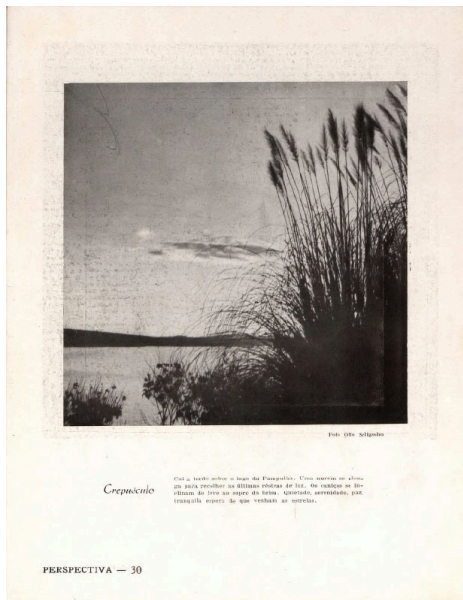
Casino, Baile, Clube e Ilha da Pampulha 5:000.000

Estação arborizamento de água 2:000.000

Atenciosamente subscrevo-me

Burle Marx

As suas finanças. Cálculo de 6/10/42. De que me 10/10/42. 18/10/42. 25/10/42. 25/10/42.



92a	92b	92c	92c	92d
92e	92f	92g	92h	
92i	92j	92k	92l	
92m	92n	92o	92p	

Conforme o arquiteto e pesquisador Ricardo Samuel de Lana,

em todos os projetos de paisagismo para a Pampulha, prevalece o rigoroso caráter ambientalista, a judiciosa correlação entre o projeto e o meio biótico, a distribuição de maciços de vegetação em amplos gramados, a valorização de ângulos notáveis da paisagem, a associação de vegetação com rocha na mesma relação encontrada na natureza e a recorrência aos espelhos d'água com seus canteiros aquáticos, com *Nynpheae sp.*, *Thalia geniculata*, *Pontederia cordata* e *Typha latifolia*, a popular taboa, transplantada dos brejais das margens do lago para os jardins. (LANA, 2009, p. 111-112) (COISA 92b)

O terreno com morfologia privilegiada proporcionou condições de exploração de uma paisagem que manteve as características essenciais do sítio natural. E Burle Marx fez seu primeiro jardim público num terreno acidentado, explorando suas peculiaridades físicas. Jardim sedutor, com diversos ambientes, abrangendo todo o promontório no topo do qual se localiza o *Casino*. (LANA, 2009, p. 196)

[...]. Na parte frontal do edifício, numa depressão natural do terreno, acomodou-se o espelho d'água amebóide, analogia com o verme abominável. Dos canteiros aquáticos emergem *Polygonum amphibium*, *Pondera cordata*, *Thalia geniculata* e *Cyperus papiros*. (LANA, 2009, p. 201)

Inúmeros registros contábeis apresentam o fornecimento de espécies para o jardim da Pampulha, entre arbóreas, flutuantes e de forração, tais como *Ninphae alba*, *Sansvieria quinensis*, *Aloe vera* e *Bougainvillea sp.*, *Agapanthus africanus Hoffm.*, *Lagaerstroemia indica*, *Dracaena indivisa*, entre outras (COISA 92f).

Importante destacar que o projeto paisagístico original desapareceu, além das cópias, o que impossibilita o acesso à listagem completa de espécies botânicas utilizadas por Burle Marx para desenhar os jardins do cassino.

No planejamento original, em comunhão com paisagismo, cada jardim de Burle Marx seria habitado por esculturas: *Nu*, de August Zamoyski (1893-1970), *O abraço*, de Alfredo Ceschiatti (1919-1989), e *Pampulha*, de José Alves Pedrosa (1915-2002). As duas últimas, destinadas respectivamente à Ilha dos Amores e à Casa do Baile, migraram, em caráter definitivo, para o jardim do Cassino da Pampulha, atual MAP. A visualidade do grupo escultórico expõe quatro corpos nus, todos femininos, sendo o monólito *O abraço*, esculpido em mármore, composto de duas mulheres enlaçadas, em estado de volúpia.

A concepção do projeto escultórico *Pampulha*, originalmente dimensionado para o jardim da Casa do Baile, foi contratado em 1941, finalizado no Rio de Janeiro em 1945 e enviado apenas em 1956 para Belo Horizonte. Ocorre que a Casa do Baile estava em avançado estado de arruinamento e a gestão municipal decidiu instalar a escultura nos jardins do MAP (COISA 92g). Sobre essa alteração de destinação, Frederico Moraes constrói uma singular reflexão:

A escultura destinava-se a decorar a Casa do Baile. Caso isso tivesse efetivamente ocorrido, teríamos ali um atraente contraste entre o vigor indiscutível da escultura de Pedrosa e o “dengue gracioso” ao qual se referiu Lucio Costa, ou entre a linha bailarina de Niemeyer, mimetizando o partido sinuoso da lagoa, e o feixe de linhas que Pedrosa escava o bronze, em jogo plissado, que se conclui na metáfora visual da concha barroca, quase um ensaio topoanalítico fundado no princípio da fita de Moebius. [...]. Pedrosa produz, para os tempos modernos, as qualidades formais e semânticas das “vitórias” grega e etrusca. Na sua escultura, da mesma forma, a figura feminina se lança, impetuosa, no espaço. Almeja estar à frente, no alto. Vigorosamente. Porém, diferentemente das vitórias grega e etrusca, que, leves, e porosas em sua verticalidade, parecem levitar, intemporais, em um espaço mítico, a “vitória” do escultor mineiro é menos idealista na redondeza de seu corpo, liso e robusto. Libertou-se de sua segunda pele, a túnica herdada, pregueada e transparente, reduzida a uma espécie de echarpe, a ligar apenas os extremos do corpo. É mulher – o corpo exposto, em diagonal ascendente. Pérola barroca. (MORAIS, Frederico, 2006, p. 9-10)

A pedido da gestão municipal, Alfredo Ceschiatti havia projetado a escultura *O abraço* para a Ilha dos Amores, situada a noroeste da Lagoa da Pampulha. O acesso ao local somente era possível via barco (COISA 92i). Estava previsto ainda a construção de um restaurante, bem como um projeto de ajardinamento concebido por Burle Marx. Como projetada, a escultura lá foi instalada em 1943, sob supervisão do artista. No entanto, em função do estado de abandono da ilha, foi deslocada para os jardins do MAP, posicionada junto à escadaria que conecta o antigo bar ao *grill-room*. Levinio Castilho, que seria mais tarde responsável pela reestruturação do prédio do museu, narra o episódio do traslado da obra: “logo que assumi a responsabilidade da recuperação do museu, peguei um barco com dois operários e trouxe a estátua para o museu. Poucos (dias) antes da inauguração, escolhi o local onde ela seria fixada, o que foi feito, e para nossa alegria, lá está até hoje” (CASTILHO, 2009, p. 219-220). Hoje a Ilha dos Amores converteu-se num lugar inacessível, sem infraestrutura, somente acessível por barco, com autorização expressa da Regional Pampulha/PBH; tornou-se refúgio de aves, que a utilizam como dormitório, muito distante do “recanto pitoresco” de outrora, expresso no plano inicial do prefeito JK:

Não faltarão à Pampulha os recantos pitorescos. A “Ilha dos Amores”, em pleno lago, construída artificialmente, será o ponto mais pitoresco daquele futuroso bairro da capital. Completamente arborizada e gramada, com alamedas estreitas e sinuosas, torna-se-á uma atração para aqueles que desejarem encontrar paisagem tipicamente agreste, assim como um ponto apropriado ao repouso absoluto de algumas horas, no centro do lago, distante de tudo quanto possa constituir aborrecimento. Para atingi-la, somente em barcos será possível. (KUBITSCHECK, [194-], p. 51)

Como ressalta Burle Marx, as plantas

são seres vivos que obedecem a um determinismo ligado às leis do crescimento, da fisiologia, da biofísica e da bioquímica. [...] As plantas gozam, no mais alto grau, da propriedade de serem instáveis. Permanecem vivas inclusive quando se transformam. Sofrem uma mutação constante, criando um desequilíbrio permanente, mas cujo objetivo é a busca de um novo equilíbrio. (BURLE-MARX, 2000, p. 52).

Ao realizar um jardim,

o jardineiro modifica a natureza escabrosa, corrige-a, metamorfoseia-a. Deve calcular, com a fertilidade do humo, com o ciclo das estações, com o regime das chuvas, a data das sementeiras, os ritmos do crescimento e de floração, com as mil perfídias da ecologia. Especula sobre o aleatório. Ao contrário do artista, o jardineiro não acrescenta um objeto, uma obra aos dados do universo. Transforma em obra uma porção medida da natureza. (CAILLOIS, 2000, p. 5)

Em uma operação de transmutação do traçado do jardim modernista, desenhado por Burle Marx, Paulo Nazareth deflagra, no panfleto *Ara-sa* (2018), a inserção de espécies vegetais intrusas, a mescla de terras do povo Guarani Kaiowá e sua contaminação (COISA 92m). O artista insurgente programa a reordenação da proposta paisagística modernista pela via do descontrole, implodindo o seu ordenamento e artificialidade. A dissolução do programa prevê:

Arbusto de ara-sa eh transplantado para os jardins de Burle Marx – carregar as sementes da terra kaiowa até os jardins do museu – carregar as sementes da terra kaiowa até os jardins do cassino – deixar que as sementes da terra kaiowa caiam sobre os jardins do museu cassino – jogar atirar derramar as sementes da terra kaiowa sobre a terra que sustenta predios modernos/ arquitetura-desenhos que precederam BRASILIA capital da republica que facilitou a corrida para o oeste brasileiro a grillhar terras kaiowas, guaranis, terenas, nhandevas, mbias, guatos y outros povos indígenas do oeste sul d’AMERICA – deixar uma muda crescer no jardim [ARASA]. (NAZARETH, 2021a, p. 182)⁷⁹

⁷⁹ Original publicado em 2018.

O jardim do MAP é o local escolhido pela artista Marilá Dardot para instalar *Pensamento do fora* (2002). Encontramos fragmentos poéticos e citações entremeados e mimetizados nas placas de sinalização do Museu e distribuídos em 40 placas (COISA 92p).⁸⁰

Em oposição as orientações proibitivas (“Não pise na grama”; “Proibido pescar”; “Proibido trânsito de bicicletas”), a artista compõe o seu repertório poético grafando, frases alusivas à natureza: “Uma árvore dessas basta para alegrar a paisagem inteira” (Nietzsche); “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (Manoel de Barros); “Ver-se como a natureza” (Fernando Pessoa).

Apropriando-se das placas originais de sinalização, de ordenamento proibitivo, instaladas no jardim do MAP, da sua tipologia – materialidade, cromia e tipografia –, *Pensamento do fora* faz referência a um ensaio homônimo do filósofo francês Michel Foucault, alterando o conteúdo proibitivo para citações literárias, alusivas ao tempo, à vida e à paisagem. Para esse engenho, a artista convoca Manoel de Barros, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Nietzsche, Deleuze, Julio Cortázar, entre outros nomes.

Tomando a literatura e o livro – sua textualidade e materialidade – como agentes nucleares para a formulação de suas práxis, a artista, em sua biblioteca ao ar livre, semeia textos para colher experiências poéticas.

Passeando pelo jardim do Museu de Arte da Pampulha, notei as placas fincadas: não pise na grama, proibido pescar, proibido o trânsito de bicicletas. Quis fazer placas que não fossem proibitivas nem imperativas, placas que nos fizessem perceber o entorno de outra forma. Elas foram fincadas lá, misturadas às originais. Pintura de paisagem, pensamento do fora. Um convite à contemplação, à percepção, à reflexão. (DARDOT, [20--])

Certamente *Territórios* (1969), realizada pelo coletivo formado por Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, realizada por ocasião do I Salão Nacional de Arte Contemporânea da

⁸⁰ A instalação *Pensamento do fora* foi apresentada na exposição da artista realizada no Museu de Arte da Pampulha, sob curadoria de Adriano Pedrosa, entre 2 de abril e 26 de maio de 2002. A obra encontra-se integrada ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Prefeitura de Belo Horizonte (COISA 92c), foi a primeira ativação artística do jardim do MAP, a despeito das três obras escultóricas que habitam o jardim do museu – *O abraço*, de Ceschiatti, *Nu*, de Zamoyski, e *Pampulha*, de José Pedrosa, todas datadas de 1943.

Essa ativação/manifestação renuncia o uso do espaço expositivo interno do museu e opta pela apropriação do seu entorno, operando experiências efêmeras no jardim de Burle Marx, com uso de materiais diversos. A montagem, as vivências processuais e os traços residuais por ela disparadas estabeleceram potentes confrontos com a integridade intocável do jardim projetado por Burle Marx. No aclave ajardinado do jardim instalaram “lápides” sinalizadoras: lugar/corpo da terra/territórios, lugar/lugar/territórios, lugar/bóides/territórios, lugar/atalho/territórios, lugar/ponto, traço/territórios/ar, lugar/vermelho, amarelo/territórios/azul.

Com acidez, em carta enviada a Luciano Gusmão, Frederico Morais amplia a discussão:

Soube que alguém referiu-se ao trabalho de vocês como uma decoração dos jardins do museu e até mesmo como um novo conceito de jardim. Ouvi de um dos jurados certos confrontos com Burle Marx. Estes caras estão por fora, como de resto Burle Marx. O aterro, aqui no Rio, é, do ponto de vista do uso, uma coisa horrorosa. Foi feito para ser visto à distância, como um quadro ou escultura. Os jardins do museu aí são igualmente pavorosos. Na verdade, o jardim é coisa doméstica, bem comportada, destinada aos olhares burgueses. O jardim oriental diferentemente vive do próprio tempo, em função das estações, é sempre novo e diferente e, ao mesmo tempo eterno. A arte de vocês, se ainda tem algo de doméstico, vivendo ainda da periferia dos museus, tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora... (MORAIS, Frederico, 2007, p. 25-26)

Transcorridos 42 anos, em movimento contrário ao gesto de *Territórios*, o artista Eduardo Coimbra⁸¹ propõe uma inversão: deslocar e transbordar o jardim, especificamente o seu gramado, para o interior do espaço arquitetônico do museu. Ocupando uma área de 350 m² *Natureza da paisagem* (2011), constitui uma instalação *in situ*, um plano, monocromático e homogêneo, de grama viva depositada no rés do piso do museu, que se inicia na parte exterior (piso da marquise) e se expande, de forma contínua, na sua parte interior (COISA 93e). O gramado, elemento vivo, serpenteia as colunas do museu, sugerindo enseadas e

⁸¹ A instalação *Natureza da paisagem* foi apresentada na exposição *Museu: observatório*, sob curadoria de Renata Marquez, no Museu de Arte da Pampulha, entre 15 de outubro e 4 de dezembro de 2011.

baias, tal qual a topologia da lagoa que o circunda, tal qual o desenho paisagístico amebóide e policromático proposto por Burle Marx para o jardim do cassino»museu. No entanto, o artista se contrapõe fortemente à intocabilidade do jardim modernista e seu alto grau de estruturação, controle e pureza conceitual, ao propor uma “contemplanção investigativa”, uma “abordagem não passiva da paisagem” (COIMBRA, 2011, p. 72). Com a ativação do espaço arquitetônico, o artista partilha com o público passante múltiplas sensorialidades, disparadas pelo cheiro de grama fresca e pelo contato com o tapete vivo, onde é permitido pisar e deitar.

Sobre os limites delineados pela paisagem moderna e contemporânea, incidem relações conflitantes:

De saída, não há nenhuma intervenção marcante na paisagem criada por Niemeyer e Burle Marx, que se mantém intacta, fiel à sua condição de monumento. Só à entrada do cassino/museu o jogo começa, enquanto a noção moderna de paisagem vai sendo desafiada, junto com conceitos centrais à arquitetura moderna. A operação envolve deslocamento e transposição/transplantação: de limites estabelecidos, que se veem continuamente tensionados e revertidos; de materiais heterogêneos (plástico, terra, grama), que são levados do exterior para o interior; da vista, que desliza sem pausa entre os muitos recortes da Pampulha, em busca de estabilidade. (NOBRE, 2011, p. 61-62)

Outras manifestações contemporâneas prosperam e tomam o jardim como campo de experiência.

Na instalação *Paisagem clínica* (2006), proposta por Roberto Bethônico,⁸² móveis hospitalares e ambulatoriais metálicos (armários, mesas, biombos, estantes e cadeiras) – acoplados, empilhados e desfuncionalizados, formando conjuntos – abrigam pequenos jardins miniaturizados, onde são cultivadas plantas artificiais, alojadas no interior de armários e aquários (COISA 92h). Nesse “jardim clínico”, em oposição a paisagem natural, o artista justapõe um paisagismo artificial. Segundo o artista,

a junção do jardim ao mobiliário clínico, numa ambivalência de sentidos, proporcionou um contraponto entre a frieza, a geometria e a racionalidade dos mobiliários – características presentes em sua constituição material e disposição no espaço expositivo – e a pulsão de vida trazida pelas plantas (BETHÔNICO, 2015, p. 91).

⁸² As obras aqui tratadas foram apresentadas na exposição do artista, sob curadoria de Marconi Drummond, no Museu de Arte da Pampulha, entre 16 de julho e 27 de agosto de 2006.

Incorporado ao conjunto de *Paisagem clínica*, o artista instalou, adjacente ao espelho do MAP, um canteiro de plantas artificiais abrigado numa estrutura metálica com bordas curvas e uma cadeira. “O jardim/lápide foi coberto por uma placa de vidro em toda a sua extensão, o que acarretou uma sensação de abafamento, de algo vivo/morto, uma estufa e um relicário simultâneos” (BETHÔNICO, 2015, p. 124).

Apropriando-se de fotografias em preto e branco de plantas e jardins, coletadas de revistas e publicações, Bethônico projeta o livro de artista *Paisagismo* (2006), cujas páginas foram ativadas por perfurações circulares de diferentes diâmetros. Essas páginas foram diagramadas por meio da colagem de fragmentos de figuras fitomorfas, que, ao serem paginadas, disparam no espectador/leitor novas semânticas visuais, espelhadas e sobrepostas. Em contraste com a exuberância cromática das espécies botânicas que habitam o jardim do museu, o artista descolore as imagens, optando pelo uso de imagens monocromáticas, em preto e branco. Segundo ele,

as páginas impermeabilizadas do livro, ao contato das mãos, mais remetiam a lâminas de laboratórios e plaquetas microscópicas do que propriamente a páginas de um livro, assemelhando-se mais a prontuários médicos plastificados do que às próprias imagens de plantas e jardins que continham. (BETHÔNICO, 2015, p. 129)

Cobertos por densa vegetação, flores e plantas, permaneciam os corpos nus, primeiramente imóveis, para depois irromperem dos pequenos jardins instalados no espaço interno do museu, no piso de mármore da fachada de vidro. Na performance *Canteiros* (2013),⁸³ Marco Paulo Rolla cria uma ambiência feita de metamorfose e transmutação, onde o público podia velar os corpos ali depositados, entremeados a massa vegetal. Nos três canteiros, fortuitamente eclodem parte dos corpos. As ações performam e tensionam, com a presença do corpo no espaço, discussões que perpassam a arquitetura, o museu e a cidade (COISA 92j).

⁸³ A performance *Canteiros* foi apresentada na exposição *Outra presença*, sob curadoria de Ana Luisa Dias, Marco Paulo Rolla e Nathalia Larsen, no Museu de Arte da Pampulha, entre 1 de novembro e 1 de dezembro de 2013.

Na performance *Museu na brasa* (2013), Marta Neves ativa uma ação coletiva ao transpor para o jardim do MAP a ambiência solar, festiva e sonora, de um “churrasco na laje”, característico das comunidades brasileiras. A ação desarticula o viés seletivo, elitista e excludente do museu e reivindica a sua dimensão pública. Guarda-sóis, banhos de mangueira, bebidas e um sistema sonoro acoplado a um carro completam a vivência no jardim do museu (COISA 92d).

6.7

coisidade	coluna
coisa	<p>Coisa 93a – Fotografia. Visitantes no XVII Municipal de Belas Artes, 1962. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 93b – Ana Maria Tavares, <i>Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor</i> (da série <i>Museum's Piece</i>), 1997, aço inoxidável, espelho, couro e madeira, ø 400 cm. Fotografia Miguel Aun. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 93c – Livro <i>Brazil Builds: Architecture New And Old, 1652-1942</i>. Philip L. Goodwin. Edição bilíngue do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), 1943. Fotografias de G. E. Kidder Smith. Fonte: Acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 93d – Laura Belém, <i>As damas</i>, 2001, tule, cetim e luneta, dimensões variáveis. Fotografia Miguel Aun. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 93e – Laura Lima, <i>Puxador</i> (ed. <i>Colunas – Pampulha</i>), 1998-2002, nylon, tecido e espuma, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 93f – Débora Bolsoni, <i>Colunas</i>, 2006, aço inox, dimensões variáveis. Fotografia Miguel Aun. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 93g – Cartão postal. <i>B. Horizonte – 1947 – Pampulha</i>. Acervo Marconi Drummond.</p> <p>Coisa 93h – Thomaz Farkas, <i>Marquise do Cassino da Pampulha, c. 1949</i>, fotografia. Fonte: Instituto Moreira Salles.</p> <p>Coisa 93i – Valeska Soares, <i>Histórias</i>, 1999, cobre com gravação em baixo relevo, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 93j – Ana Maria Tavares, <i>Coluna Niemeyer com seis alças</i>, 1997, aço inoxidável, 400 x ø 131 cm. Disponível em: https://anamariatavares.com.br/front/obras/detail/48/title. Acesso em: 01 abr. 2024.</p>
Link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=coluna&ext=verbeta

Na fachada do casino»museu, “quatro colunas possuem dupla altura – com seus topos protegidos pelo avanço da laje, como no bloco baixo do ministério – e três com altura simples suportando a parede cega em balanço” (VASCONCELLOS, 2010, p. 129).

No saguão de entrada do cassino»museu, as esguias colunas, integrantes da malha estrutural ortogonal, revestidas de chapas metálicas de aço inoxidável, sustentam a laje do mezanino e do teto, vencendo o pé-direito da edificação. A malha regular conforma uma colunata, que é duplicada pela reflexão operada pelo amplo espelho que recobre a parede do cassino»museu. Nota-se o mesmo tratamento no *grill-room*. Nos espaços externos, as colunas são tratadas com mármore travertino. Niemeyer

faz prevalecer a regularidade da medida da malha estrutural à regularidade modular dos volumes do edifício, que avança em pequenos balanços no bloco principal e em balanços mais generosos e estruturalmente proporcionais no bloco de serviços e bloco do restaurante. É a retórica corbusiana que privilegia o pilar deslocado da parede em prol da expressão da planta livre proporcionada pelo esqueleto de concreto armado. (MACEDO, 2008, p. 183)

Nota-se que as colunas dos edifícios projetados por Niemeyer assumem diferentes tipologias, pautadas nos propósitos estruturais e nas estratégias compositivas. Para garantir a elevação do edifício do solo, onde este está assentado, podem assumir geometrias em formato de “/”, “V”, “W” ou “Y”. Essas conformações estão presentes no Conjunto Juscelino Kubitschek (Belo Horizonte, 1951), no hotel em Diamantina (Diamantina, 1951), bem como no conjunto de edificações constitutivas do Parque do Ibirapuera (São Paulo, 1951-1955) formado por Palácio das Nações (sede do Museu Afro Brasil), Palácio dos Estados (sede do Pavilhão das Culturas Brasileiras), Palácio das Artes (atual Oca), Palácio das Indústrias (sede da Fundação Bienal de São Paulo) e Palácio da Agricultura (sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

Em outros projetos, ganham geometrias mais complexas, a exemplo das três colunas de sustentação externa (uma frontal e duas posteriores), presentes no projeto da Igreja Nossa Senhora de Fátima (Brasília, 1958), da emblemática coluna do Palácio da Alvorada (Brasília, 1956-1958) e da colunata que estrutura o Supremo Tribunal Federal, cuja solução foi reprogramada no edifício do Palácio do Planalto (Brasília, 1958-1960).

Conforme descrevem Corona e Lemos (1958, p. 381), a coluna,

valorizada pelos princípios funcionalistas de Le Corbusier, ganhando o nome hoje internacional de pilotis, tem tomado conformações que fogem do primitivo fuste cilíndrico, como os atuais de Oscar Niemeyer [...], que tem [sic] caracterizado sobremaneira a evolução desse elemento na arquitetura brasileira.

Philip L. Goodwin, arquiteto estadunidense que aqui esteve na década de 1940 para prospectar a arquitetura brasileira com a finalidade de organizar a exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (1943), realizada pelo MoMA, reporta assim sobre o emprego de colunas no edifício do cassino»museu:

[...]. Quem se aproxime [sic] do bairro de Pampulha, avista o cassino sobre uma pequena elevação, ao lado de um lago artificial. O bloco leve levanta-se com as suas colunas redondas e de altura diferente conforme os acidentes da colina.

[...]. As colunas redondas e lisas da estrutura de cimento armado alteiam-se com rítmica regularidade, revestidas de travertino, do lado de fora, e cromio, na parte interna. (GOODWIN, 1943, p. 182)

A ativação das colunas do cassino»museu, recobertas com aço inox, é recorrente entre as ações empreendidas pelos artistas passantes, integrantes de sua historiografia expositiva. Ana Maria Tavares⁸⁴ “tem nos olhos a paisagem da Pampulha” (GROSSMAN, [20--]).⁸⁵ A exposição *Porto Pampulha*, apresentada em 1997, é um gesto inaugural que opera a conexão entre arte e arquitetura e marca, na trajetória expositiva do MAP, o início da ativação da arquitetura do museu para um lugar específico.

A relação entre *design* e arquitetura integra a gramática da artista. De fatura industrial, frias e assépticas, constituídas de superfícies metálicas brilhantes, aportam na Pampulha alças, encostos, corrimãos, alças, catracas e colunas. São próteses aderidas à arquitetura, “esculturas utilitárias”, mimetizadas, como se estivessem sempre incorporadas à gênese do cassino»museu. Camuflada entre a sua estrutura modernista, entremeada nos seus elementos integrados, *Porto Pampulha* disfarçava e borrava as fronteiras, quase sempre evidentes, que separam uma obra de arte da arquitetura que a abriga. Para elaborar essa operação, a artista emprega, estrategicamente, na fatura de suas obras (próteses arquitetônicas), os materiais utilizados de forma recorrente por Niemeyer para o projeto do cassino»museu: vidro, espelho, aço inox.

No conjunto de colunas de aço inoxidável que sustentam a arquitetura do MAP, foi instalada *Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor* (da série *Museum's Piece*), acrescida de um sofá gomado de couro branco, circundante à coluna e encimado por um espelho retrovisor, posicionado estrategicamente, como se fosse um dispositivo de segurança e vigilância (COISA 93b). Nas demais colunas originais, foram fixadas alças, catracas e espelhos, em convivência com outras colunas produzidas para a exposição. Segundo a artista

as inúmeras colunas que se repetem desde o exterior sustentando a laje do mezanino e do teto são multiplicadas na superfície da parede do espelho, projetada em módulos quadrados em tom rosado. Essa reverberação do espaço externo provocado pela repetição de elementos e pelo reflexo nos vidros e espelhos provoca a experiência de uma arquitetura moderna de caráter barroco. (TAVARES, 2000, p. 61)

⁸⁴ A exposição *Porto Pampulha* foi realizada no Museu de Arte da Pampulha, entre 16 de outubro e 16 de novembro de 1997. A obra *Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor* (da série *Museum's Piece*) é parte integrante do acervo do MAP.

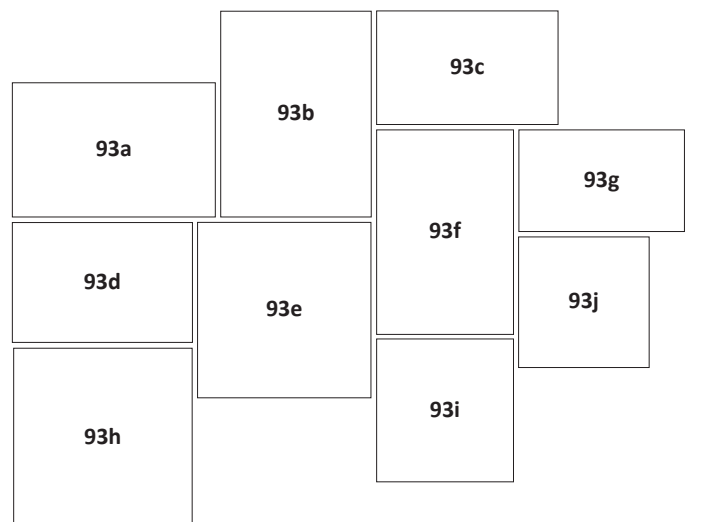
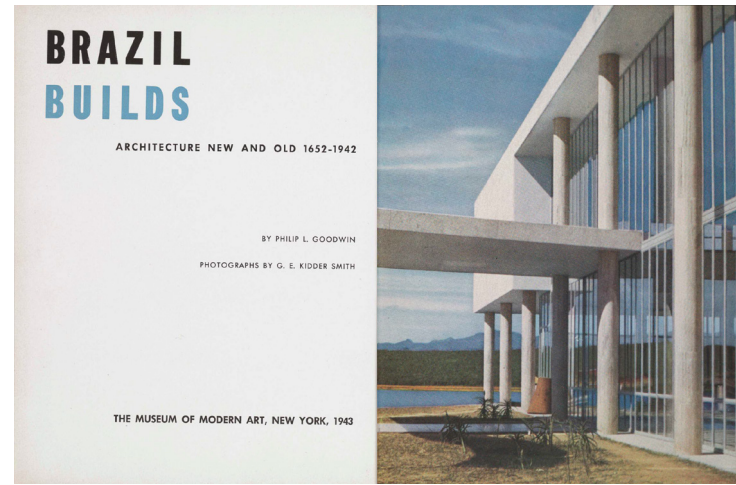
⁸⁵ Originalmente veiculado no *folder* da exposição *Porto Pampulha*, em 1997.

Integrada à série de três trabalhos que compõe a instalação *Pampulha* (2002), a obra *As damas*, da artista Laura Belém (COISA 93d)⁸⁶, propõe um gesto de ativação das colunas do cassino»museu. Num aceno nostálgico, reminescente do imaginário histórico do antigo cassino, a artista veste o corpo de três colunas da edificação com longas saias de tule e cetim vermelhos. Em rebatimento, realiza o mesmo procedimento nas três colunas externas que sustentam a marquise da Casa do Baile, edificação integrante do Conjunto da Pampulha, instalada na margem oposta da lagoa. Essas podiam ser observadas à distância, por meio de um telescópio posicionado dentro do MAP e apontado para a Casa do Baile. De acordo com Adriano Pedrosa

o que está em jogo é o prazer do olhar do espectador, aqui transformado em *voyeur* mediante um instrumento técnico e preciso de observação. Nesta janela indiscreta, a arquitetura histórica, que fala de um tempo perdido onde glamour e modernização jogavam juntos, torna-se erotizada – a coluna fálica de Niemeyer transvestida de mulher, o vermelho seduzindo o espectador e encobrindo o objeto do desejo. (PEDROSA, A., 2002)

Em 2006, Débora Bolsoni enxerta, no espaço arquitetônico do cassino»museu, três troncos da coluna desenhada por Niemeyer, fidedignas à sua concretude, materialidade e aparência.

⁸⁶ A obra *As damas* integra o acervo do Museu de Arte da Pampulha.



Posicionada em movimento descendente e ascendente, a instalação *Colunas* evoca a formação de espeleotemas – estalactites (formações pontiagudas que partem do teto) e estalagmites (formações pontiagudas que partem do solo). Mimetizados entre as colunas originais de seção redonda, destinadas a suportar a carga estrutural da arquitetura do edifício modernista, dois fragmentos gotejam do teto, enquanto um irrompe do piso. Essa operação artística – espeleológica? – é refletida, em duplicidade, pela grande superfície de espelhos rosados que reveste a parede contígua à instalação (COISA 93f).

Novamente, em articulação com as colunas originais do cassino»museu, instalam-se *Histórias* (1999).⁸⁷ Apropriando-se de referências textuais extraídas de publicações que contêm no título a palavra “jardim”, a artista Valeska Soares inscreve palavras em baixo-relevo sobre anéis de cobre, instalados em colunas falsas (COISA 93i), na altura dos olhos do passante/leitor. Em meio ao jardim/colunata, que parece sustentar o teto do mezanino, o público, em deslocamento não linear, é convidado a desvelar as relações textuais e intersemióticas, subliminares – inventário bibliográfico –, em conexão com o jardim modernista que circunda o museu.

Ao hospedar *Puxador* (ed. *Colunas – Pampulha*)⁸⁸ no cassino»museu, Laura Lima engendra uma ativação potente nas colunas do MAP (COISA 93e). Arquitetura e seres vivos são elementos recorrentes na práxis poética da artista, agregados a outros objetos forjados por ela. As “pessoas-carne” – como a artista denomina os participantes – recebem instruções precisas sobre a engenharia da obra; é o que ocorre com *Puxador*, no qual uma “pessoa-carne”, munida de um aparato objetual – longas tiras de tecido tensionadas –, atado a seu corpo nu e às colunas metálicas do cassino»museu tenta, num esforço ao mesmo tempo sobre-humano e ineficaz, deslocar a estrutura arquitetônica para a sua exterioridade. Luta potencial, mas inglória, fadada ao fracasso. Sobre essa operação, Laura Lima aponta:

No meu caso, as construções conceituais de Homem=carne/Mulher=carne, iniciadas em 1995, pleiteiam uma nova nomenclatura ao criar um glossário

⁸⁷ *Histórias* foi apresentada na exposição panorâmica da artista, sob curadoria de Adriano Pedrosa, no Museu de Arte da Pampulha, entre 3 de abril e 26 de maio de 2002.

⁸⁸ A obra aqui tratada é parte integrante do acervo do MAP e foi apresentada na exposição da artista, sob curadoria de Adriano Pedrosa, no Museu de Arte da Pampulha, entre 3 de agosto e 6 de outubro de 2002.

particular, nomeando participantes “pessoas=carne” quando constroem a obra com o corpo do outro. Tarefas são dadas aos participantes definindo a poética da imagem. [...]. O participante (pessoa=carne) é matéria de construção da obra, anulando qualquer colaboração autoral ou hierárquica na imagem. Não há intenção de construção do sujeito, nem o interesse por sua experiência. Além disso, a mesma estrutura conceitual aplica-se a animais. Todos são equivalentemente matéria. Por muitos anos, tenho trabalhado dentro desse espectro conceitual de coisas viventes como matéria. (LIMA *apud* LAGNADO; CASTRO, 2014, p. 50)

Inversamente à alegoria do atlante, aquela figura antropomorfa que suporta, com sua pulsão muscular, o peso da construção onde se encontra inserido, em *Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*, a “pessoa-carne” performa a tentativa de desintegração do ordenamento modernista e sua malha ortogonal de colunas. Aqui

energia muscular é modulada em energia imaginativa: não há esforço físico sem comprometimento do imaginário, assim como a imaginação nada faz sem o auxílio do corpo físico. [...] A operação levada a cabo pelo puxador não é mimética ou metafórica, concretizando como feito físico resultante da interface músculo/imaginário. (BASBAUM, 2014, p. 92)

6.8

coisidade	rampa
coisa	<p>Coisa 94a – Autoria não identificada, <i>Niemeyer, Oscar. 1942. Pampulha. Brazil. Belo Horizonte. Casino. Int.</i>, diapositivo 35 mm. Disponível em: https://www.ebay.com.au/sch/i.html?_from=R40&_trksid=p2047675.m570.l1313&_nkw=pampulha&_sacat=0. Acesso em: 01 abr. 2022.</p> <p>Coisa 94b – Ônix argentino (detalhe). Revestimento do topo do mezanino e paredes laterais das rampas do MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94c – Angela Detanico e Rafael Lain, <i>Braile ligado (espaço em branco)</i>, 2008, lâmpadas fluorescentes. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94d – Álbum Pampulha. <i>Complexo da Pampulha, 1942 a 1946</i>. Fotografia Marcel Gautherot. Fonte: Instituto Cultural Amilcar Martins.</p> <p>Coisa 94e – Ernesto Neto, <i>O corpo clássico no tempo</i>, sem data, tule de lycra, gengibre, açafreão em pó, dimensões variáveis. Acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94f – Rivane Neuenschwander, <i>Sob medida</i>, 2002, vinil adesivo, dimensões variáveis. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94g – Angela Detanico e Rafael Lain, <i>Motivo de desorientação</i>, 2008, serigrafia sobre carpete. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94h – Ernesto Neto, <i>Rampa – Bola no cassino do arquiteto</i>, 2004, bola de vinil, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 94i – Miguel Aun. Fotografia, vista parcial do Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=rampa&ext=verbete

No cassino»museu, as rampas desenhadas por Niemeyer protagonizam experiências. Retilíneas, foram concebidas como lajes inclinadas que se apoiam nas bordas em balanço do piso do bar e do salão de jogos superior. Permitem o acesso em conexão dialógica com a volumetria do edifício, potencializando sua integridade formal.

Por meio de uma profícua produção de rampas, Niemeyer inventa um vasto repertório de tipologias projetuais, sejam elas retas internas – Cassino da Pampulha (Belo Horizonte, 1942), Residência do Arquiteto na Lagoa (Rio de Janeiro, 1942) –, retas externas – Palácio da Alvorada (Brasília, 1956-1958), Grande Hotel de Ouro Preto (Ouro Preto, 1940), Yacht Golf Club (Belo Horizonte, 1943) –, curvilíneas externas – Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (Nova York, 1939), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Niterói, 1996), Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002), Memorial dos Povos Indígenas (Brasília, 1987), Teatro Popular Oscar Niemeyer (Niterói, 2007) e curvilíneas internas – Palácio das Indústrias, sede da Fundação Bienal de São Paulo (São Paulo, 1951-1955) (FLORIO, 2016).

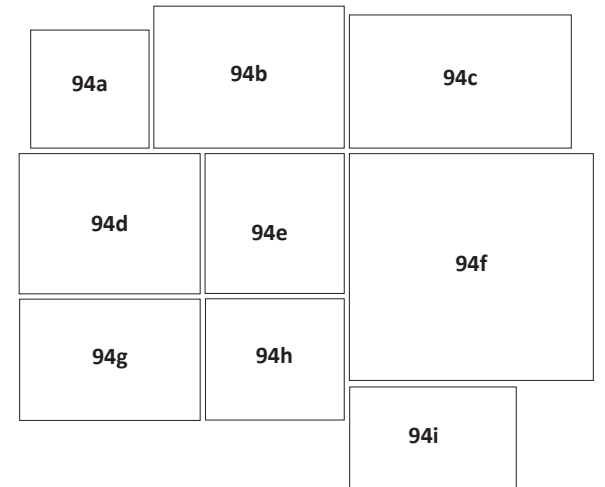
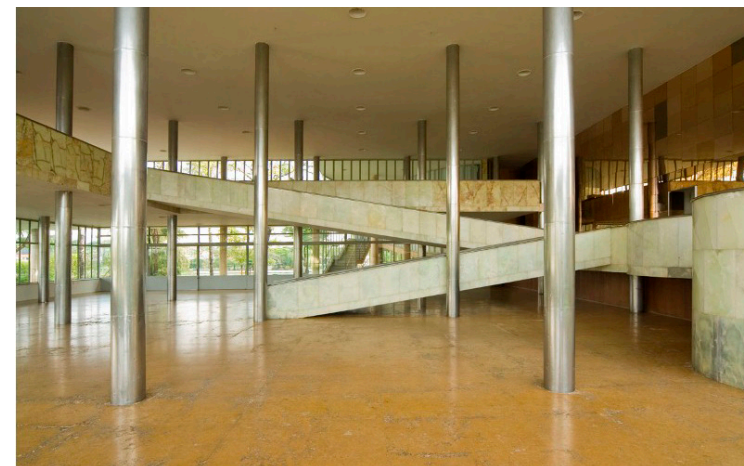
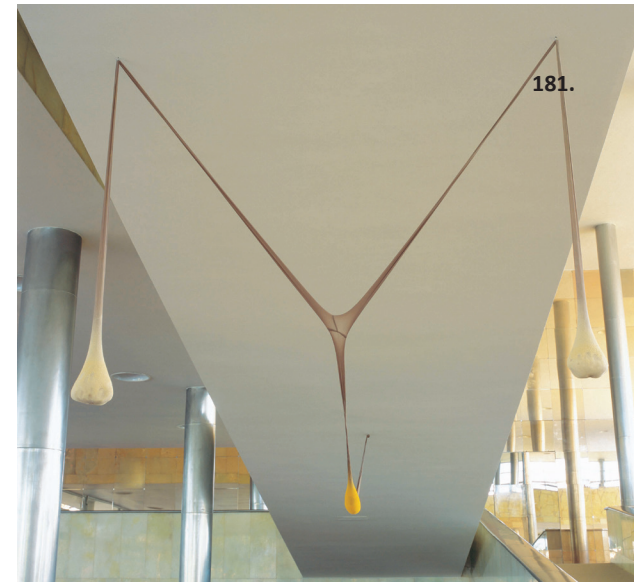
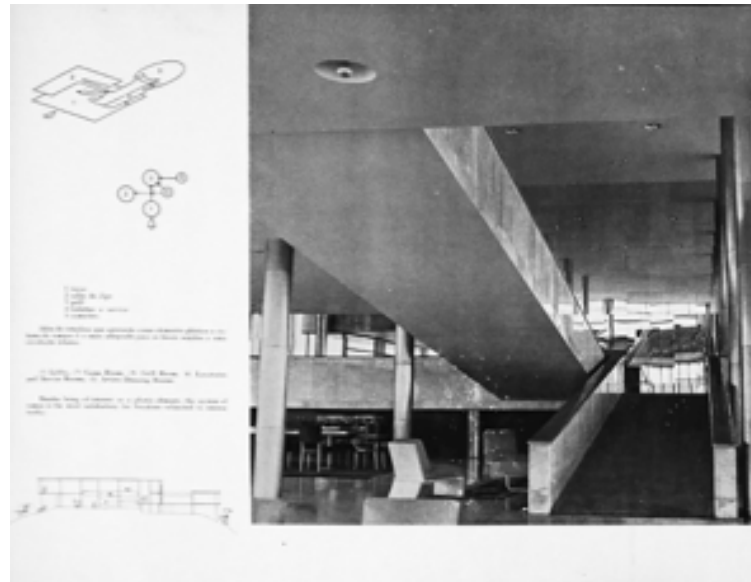
Indo além do aspecto de utilidade e acessibilidade, as rampas, nas suas profusas tipologias, sempre são convocadas para potencializar a composição arquitetônica, sem gerar obstruções na sua volumetria. Sobre o equilíbrio entre forma, função e técnica, Niemeyer elucida:

Vai longe o tempo em que a arquitetura se apresentava como problema unicamente ligado à função. [...]. De fato, não basta à arquitetura se apresentar como solução perfeita de problemas técnicos e funcionais. Uma simples visita ao passado mostra-nos que as obras que ficaram e que a todos surpreendem e emocionam são obras da sensibilidade e da poesia. E, na verdade, diante desses monumentos de graça e beleza, passam a plano secundário, para as épocas futuras, características funcionais e utilitárias. Sujeita aos sentimentos humanos, mais fortes que a linha fria da teoria e da razão, vai a arquitetura fixando através dos séculos seus marcos de harmonia e beleza. Somente a criação artística subsiste. (NIEMEYER, 1956, p. 41)

Abrigadas no espaço interno do prédio antigo cassino»museu, retas e paralelas à fachada de entrada, as duas rampas conectam o salão (1º piso) ao mezanino (2º piso) (COISAS 94a e 94d e 94i), acopladas sobre laje existente. As paredes laterais do guarda-corpo que guarnece as rampas de acesso MAP são revestidas de uma pedra translúcida, com veios e nuances de tonalidades – alguns estudos apontam ser ônix argentino, outros alabastro –, sendo o seu topo tratado com chapa de aço inoxidável (COISA 94b).

Na opinião Goodwin (1943, p. 184), “o sistema de rampas é indubitavelmente um pouco extravagante. Para uma circulação lenta porem é o ideal”.

Inimaginável seria, para o arquiteto, os novos usos contemporâneos e ativações propostas pelos artistas para as rampas do MAP.



Na primeira rampa, que liga o salão ao piso intermediário, a dupla Angela Detanico e Rafael Lain aloja duas obras: *Motivo de desorientação* e *Braille ligado (espaço em branco)*, ambas de 2008.⁸⁹

Motivo de desorientação (COISA 94g) ocupa o piso da rampa, que, por orientação dos artistas, foi revestida de carpete cinza com impressão serigráfica monocromática, num padrão de rosa dos ventos, apresentando graficamente os principais pontos de orientação na superfície terrestre, os pontos cardeais, colaterais e subcolaterais. A seriação reporta-se ao padrão de azulejos azuis que orna parte da fachada do cassino»museu. Fixada sobre a inclinação da rampa, a superfície gráfica convida o público passante a trafegar sobre ela.

Sob a laje inclinada da segunda rampa, instala-se *Braille ligado*, onde foi grafado o texto “espaço em branco”, não por meio de protuberâncias palpáveis, mas de lâmpadas fluorescentes (COISA 94c). No título, uma orientação de leitura tátil, a ser acionada pelas pontas do dedo. Contudo, logo percebemos que o texto está longe do alcance das mãos, construído por lâmpadas fluorescentes acesas, sob a inclinação da rampa. Desprovida de caracteres grafados com pontos em relevo, a leitura torna-se impossível, tanto para os que leem com os olhos quanto para os que leem com os dedos. Visão e tato têm os sentidos apagados pela transcodificação dos pontos de braille em lâmpadas ordenadas. Os artistas-tipógrafos elaboram uma escritura feita por luz que investiga e nubla os limites da legibilidade. Eles ativam a correspondência entre a letra, a trama de pontos inventados por Louis Braille e as lâmpadas. *Braille ligado* reivindica uma nova pedagogia expressa na página/rampa do cassino»museu. A letra, o ponto tátil, a lâmpada:

A instalação *Braille ligado*, constituída pela ativação tipográfica traçada por lâmpadas, integra uma série de trabalhos nos quais Detanico Lain opera a implosão da letra, utilizando

⁸⁹ Obras apresentadas na exposição dos artistas, realizada no Museu de Arte da Pampulha, entre 3 de março e 25 de maio de 2007, sob curadoria de Marconi Drummond.

objetos para instaurar um novo sistema de escrita, uma nova semântica sensorial, articulada pela interrelação entre arte, design, tecnologia e poesia.

Outro uso recorrente da rampa faz o artista Ernesto Neto⁹⁰ ao instalar *O corpo clássico no tempo* (sem data), escultura mole, modelada e tensionada pelo uso de tule de lycra (COISA 94e) que pende da superfície inclinada por meio de três contrapesos gerados pelo uso de especiarias (gengibre e açafrão em pó). A tensão da estrutura flexível, translúcida, agencia outras experiências, em contraponto com a arquitetura do museu, conectadas a sensorialidade, a gravidade e o equilíbrio.

Obra *in situ*, especialmente pensada para o MAP, *Sob medida* (2002) instala-se sob as duas rampas de acesso ao segundo andar do cassino»museu, onde foi fixado um dispositivo de medição de altura humana, com escala em centímetros, uma espécie de antropômetro (COISA 94f). O gesto mínimo aproxima o corpo do público visitante à pele da arquitetura modernista, instaurando poéticos diálogos. Ao posicionar o corpo entre o piso e a inclinação da rampa, revela-se para o visitante não somente a sua estatura, mas a possibilidade de partilha, do pacto entre o seu corpo e o corpo da arquitetura.⁹¹

⁹⁰ Obra integrante do acervo do MAP apresentada na exposição do artista, sob curadoria de Adriano Pedrosa, no Museu de Arte da Pampulha, entre 27 de junho e 8 de agosto de 2004.

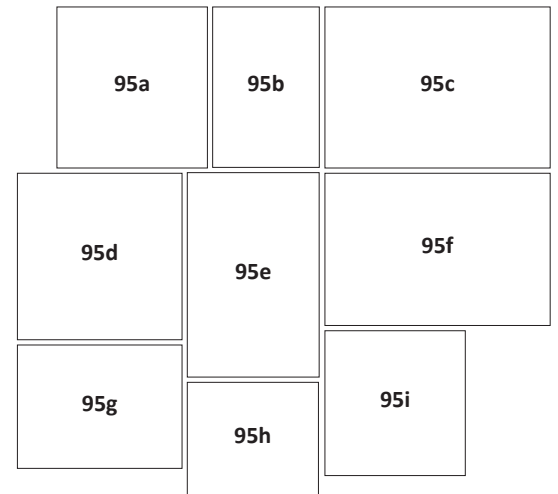
⁹¹ A obra *Sob medida* é parte integrante do acervo do MAP e foi apresentada na exposição da artista, sob curadoria de Adriano Pedrosa, no Museu de Arte da Pampulha, entre 7 de julho e 8 de agosto de 2002.

6.9

coisidade	espelho
coisa	<p>Coisa 95a – Marcel Gautherot, <i>Cassino da Pampulha, c. 1947</i>, fotografia. Fonte: acervo Instituto Moreira Salles.</p> <p>Coisa 95b – Nydia Negromonte, <i>Espelho cego</i>, 2012, veludo, 7,20 × 23 m. Fotografia Fabio Del Re. Acervo da artista. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 95c – Damián Ortega, <i>Ordem, réplica, acaso</i>, 2004, aço inoxidável colorido, políptico (8 partes), 60 × 60 × 60 cm (cada parte), dimensões variáveis. Fotografia Eduardo Eckenfels. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 95d e 95e – Valeska Soares, <i>Untitled (Mirror Bibliography)</i>, 2002, vinil sobre parede de espelho, dimensões variáveis. Fotografia Eduardo Eckenfels. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 95f – Eduardo Coimbra, <i>Planos de passagem (parede)</i>, 2011, espelho e alumínio, 340 × 966 cm. Fotografia Daniel Mansur. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 95g – Niura Bellavinha, <i>Reflexa</i>, 2006, performance. Fotografia: Pedro Motta. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 95h – Roberto Bethônico, <i>Paisagem clínica</i>, 2006, metal, vidro, vinil adesivo, plantas artificiais, dimensões variáveis. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 95i – Jac Leirner, <i>O livro dos cem</i>, 1987-2006, vinil adesivo sobre espelho, dimensões variáveis. Fotografia Miguel Aun. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=espelho&ext=verbete

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas,
às vezes anula (CALVINO, 1990, p. 54).

A superfície espelhada produzida pelo uso da água é um argumento presente no vocabulário modernista e largamente utilizado por Niemeyer na Pampulha. O espelho d'água da Lagoa da Pampulha, formado em 1938 pelo represamento de córregos e ribeirões, contorna todo o promontório onde foi erguido o cassino»museu. Em elevação, a *promenade* arquitetônica, inventada pelo arquiteto, é superexposta, refletida, alterada, dimerizada, dissolvida pela superfície espelhada da lagoa. Inúmeros fatores intervêm nessas miragens, desdobrando-se em visadas efêmeras, nubladas ou feéricas: variação da luz, reflexão das nuvens, coloração da água alterada pelos resíduos sólidos e dejetos, vegetação alocada no entorno, movimentação do vento, entre outros. Nesse sentido, o espelho d'água converte-se em superfície de reflexão, mas também de absorção da paisagem, natural e construída (COISA 95a). Um recurso reflexivo que se alia à parede de espelhos existente no cassino»museu.



Espelhos de cristal rosado, de origem belga, revestem toda a extensão da ampla parede que separa, no cassino, o grande salão do setor de serviços (antecâmaras, cozinha, escadas de serviço e sanitário), e, no museu, a área expositiva da administração (COISA 95e). O acesso a esses espaços é franqueado por duas portas retráteis, acopladas e camufladas na superfície espelhada, gerando no usuário uma experiência inusitada: no cassino»museu é possível atravessar a espelho.

O grande painel espelhado é constituído por 422 placas, formato 59 × 59 cm, fixadas por presilhas de inox. Sobre os revestimentos, acabamentos e texturas que recobrem a estrutura arquitetônica do cassino»museu, incidem opiniões conflitantes:

O interior destaca-se principalmente à noite. Reflexos róseos nas paredes, ônix polido e brilhantes colunas de aço dão a alegria e a vida natural aos fins a que se destina o edifício. (GOODWIN, 1943, p. 182)

Pretensamente luxuosos, o mármore [*sic*] do corrimão da escada é aceitável, mas o aço cromado das colunas é impróprio e os espelhos rosados que revestem as paredes são lamentáveis. Neste caso, Niemeyer não conseguiu libertar-se do mau gosto que orientou a ornamentação dos grandes cassinos do século XIX; limitou-se a dar-lhe uma versão mais moderna. (BRUAND, 2002 *apud* MACEDO, 2008)

Na história da arte, o espelho gera significados ambíguos: ora aparece como alegoria da luxúria e da vaidade, ora é tomado como registro documental; às vezes é símbolo da sabedoria e da prudência. Para Flusser (1998, p. 67), “todo aquele que reflete está interessado no espelho. O espelho é, por definição, um instrumento que reflete, que especula (de *speculum* = espelho)”. Tecnicamente o espelho pode ser definido como

toda e qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente. [...]. Estas superfícies podem ser planas ou curvas. Entendemos por espelho plano uma superfície que fornece uma imagem virtual, direita, virada (ou simétrica), especular (de dimensões iguais às do objeto refletido), sem quaisquer aberrações cromáticas. (ECO, 1989, p. 18)

Já Foucault assinala o caráter heterotópico do espelho, dotado de múltiplas camadas de significação. Vejamos:

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere

minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2013, p. 116)

Os artistas miram o aparato de expansão espacial para operar, em suas proposições, uma série de intervenções, apagamentos, reflexões e especulações. Para eles, o emprego do espelho converte-se num potente recurso especular. Diante do *continuum* do espelho operam proposições poéticas.

Munida de radicalidade, a artista Nydia Negromonte “apaga a imagem espelhada do museu com uma cor” (NEGROMONTE, 2012, p. 87). Na instalação *Espelho cego* (2012),⁹² uma imensa cortina de veludo vermelho recobre toda a superfície espelhada da parede, cegando-a (COISA 95b). O gesto rompe com o espelhamento – bloqueio visual, para inaugurar outra visualidade? – e anula o dispositivo duplicador da arquitetura, implodindo a atmosfera suntuosa e feérica do cassino»museu, características integrantes da gramática do projeto instituído por Niemeyer:

O gesto cegante imposto por Nydia em sua monumentalidade é uma ação que remete à prática da pintura, uma camada de cor que se impõe à visão e que esconde para melhor revelar. [...]. O que a cortina gigantesca aqui esconde é o momento de nossa visita ao Museu, é o teatro da exposição que poderíamos contemplar na parede espelhada, mas esse espetáculo nos é negado, a cortina nunca se abre, obstinadamente ela nega nossa presença, recusa a parusia. O paradoxo é completo, o que está exposto a nosso olhar é uma invisibilidade, uma ausência. (TUGNY, 2012, p. 62)

No conto “O espelho”, Guimarães Rosa nos revela o seu medo gerado pela “revivescência de impressões atávicas” (ROSA, 2005, p. 67) e adverte que o espelho gerava receios e superstições nos povos primitivos, que acreditavam na ideia de que o reflexo de uma pessoa no espelho fosse a sua alma, “a alma do espelho” (ROSA, 2005, p. 67). Para evitar essa

⁹² A obra *Espelho cego* é parte integrante do acervo do MAP. Foi apresentada na exposição da artista, sob curadoria de Renata Marquez, no Museu de Arte da Pampulha, entre 14 de abril e 8 de julho de 2012.

aparição, quando morria alguém da casa, costumavam tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede. Ao apagar a qualidade reflexiva da parede espelhada, Nydia parece desvitalizar, amortizar a opulência arquitetônica para inaugurar outras revivescências.

Aproximando-se do pensamento de Flusser, em *Espelho cego* Nydia despreza a face reflexiva do espelho interessando-se pela outra face, a “face invertida”. De acordo com Flusser (1998, p. 67-71), ao virar o espelho, instaura-se a “origem poética do pensamento”, “sentenças originais que se protejam do nada”.

Ordem, réplica, acaso (2004) foi especialmente concebida pelo artista mexicano Damián Ortega para sua exposição no MAP.⁹³ O políptico, constituído de oito partes articuláveis, utiliza na sua fatura matéria, aço inoxidável colorido, e, na sua estrutura formal, a visualidade e a geometria da parede de espelhos do antigo cassino. Cada uma das partes é dotada de dobradiças, que permitem várias possibilidades de combinação e montagem (COISA 95c). Nelas, fragmentos da arquitetura do cassino»museu são capturados, hospedados na superfície polida e espelhada dos cubos modulados. A dimensão escultórica articulada remete imediatamente a *Bichos*, célebre série de esculturas realizadas na década de 1960 por Lygia Clark.

Ocupando a única parede existente no MAP, Eduardo Coimbra propõe uma obra *in situ*, por meio da instalação de uma série de espelhos que, em dimensão e posição similares, replicam a modulação dos panos de vidro e do desenho das esquadrias que estruturam a fachada do mezanino (COISA 95f). *Planos de passagem (parede)*⁹⁴ assenta-se de forma camuflada no espaço, gerando inquietações heterotópicas. A paisagem modernista, bem como o seu entorno, torna-se mutifacetada, ampliada pelas refrações e reflexos originados pelo ordenamento dos espelhos. A proposição de criar um “trabalho sem corpo, sem presença física” (COIMBRA, 2011, p. 75), é assim reportada pelo artista:

⁹³ A obra *Réplica, ordem, acaso* é parte integrante do acervo do MAP. Foi apresentada na exposição do artista, sob curadoria de Rodrigo Moura, no Museu de Arte da Pampulha, entre 23 de outubro e 28 de novembro de 2004.

⁹⁴ A obra *Planos de passagem (parede)* foi apresentada na exposição *Museu: observatório*, sob curadoria de Renata Marquez, no Museu de Arte da Pampulha, entre 15 de outubro e 4 de dezembro de 2011.

No mezanino, eu quis explorar a situação de visibilidade explícita do lugar, e achei por bem utilizar espelhos para fazer reverberar essa evidência visual. [...]. Havia a ideia de propor um espaço vazio e amplificado ao mesmo tempo. Como falei antes, é um lugar completamente aberto à visão do exterior. Optei por criar trabalhos sem corpo, sem presença física, que criassem relações espaciais através dessa visibilidade externa. A ideia de tornar a arquitetura transparente me levou a eliminar a única parede do espaço usando um conjunto de espelhos. [...]. Há, sim, uma camuflagem, um mimetismo, nesses “planos de passagem”. (COIMBRA, 2011, p. 73-75)

Também no espelho, Jac Leirner instala *O livro dos cem* (1987-2006),⁹⁵ obra integrante da série *Os cem*, composta com a compilação de frases anônimas coletadas em cédulas monetárias, mais especificadamente notas de 100 cruzeiros, em circulação nos anos 1980, período de maior aceleração inflacionária da história do Brasil (COISA 95i). A palavra “cem”, inscrita no título da série, é homófona de “sem”. Instaura-se um duplo sentido – o numérico, de centena, e de “os que não tem” ou “papel desprovido de riqueza”, “desvalorizado” – oscilando-se entre significados econômicos e sociológicos. São inscrições textuais, manuscritas, grafadas pelos usuários, que subvertem a funcionalidade do papel-moeda, os seus dados informacionais e iconográficos – a exemplo da efígie de Duque de Caxias, patrono do exército brasileiro. Maculadas pelas grafias das marcas pessoais, as notas circulavam, com o uso de humor, ironia e irreverência, algumas com feição profética, escatológica, religiosa, política ou erótica: “Dinheiro me vale, dinheiro me leva”; “Dinheiro não traz felicidade, mas ajuda”; “Vire a nota e verá uma mulher de gelo / Que pena você demorou e ela derreteu”; “Vende-se este dinheiro”. No cartaz (impressão *offset* sobre papel, formato 58 × 45,7 cm), o bloco tipográfico, de feição minimalista, forma uma mancha gráfica monocromática, uma veladura cinza com leves variações tonais que, numa primeira visada, dilui a escrita contínua ali projetada. Num olhar mais atento, paulatinamente desvendamos a coleção de frases e expressões extraídas do dispositivo monetário, inventariadas, organizadas e classificadas pela artista-colecionadora.

Para sua exposição no MAP, artista e curadoria optaram por hospedar *O livro dos cem* sobre o espelho do cassino»museu, uma versão em grande formato, em fidelidade à proporção do cartaz original. A veladura gráfica incorporou novas experiências, em conexão estreita com a dimensão corporal, do público/leitor e do corpo arquitetônico do MAP. O sistema cíclico de

⁹⁵ A obra *O livro dos cem* foi apresentada na exposição da artista, realizada no Museu de Arte da Pampulha, sob curadoria de Marconi Drummond, entre 19 de novembro de 2006 e 7 de janeiro de 2007.

escritura e leitura se fecha numa experiência, ativada pelos escritores/grafiteiros de notas de dinheiro. No antigo cassino, conectou-se à atividade dos jogos de azar, hoje proibidos no Brasil, onde se podia jogar e apostar dinheiro.

Outra ativação do espelho, de feição tipográfica, foi operada pela artista Valeska Soares, cujo repertório pauta-se no uso reiterado de jardins, espelhos e literatura. Para fundar *Untitled (Mirror Bibliography)*⁹⁶ a artista vale-se de livros cujos títulos contêm a palavra “espelho”, escritos em várias línguas – inglês, espanhol, francês, português e italiano. Essa compilação foi grafada em vinil para, na sequência, ser aplicada sobre a ampla parede de espelhos do cassino»museu. Ao mirar-se no espelho, o visitante vê/lê o seu reflexo sobreposto às citações bibliográficas (título e autor); leitor e texto se fundem, gerando narrativas fragmentárias. A composição previu a aplicação de um título por quadrado na parede de espelhos existente (COISA 95d).

Reflexa (2006), de Niura Bellavinha, consistiu em uma performance realizada com 30 bailarinos que, posicionados na Casa do Baile, situada na margem oposta à do MAP, lançam, em direção ao museu, reflexos sutis, gerados pelo uso de fragmentos de espelhos. Sinalizadores da coexistência das duas edificações modernistas, as refrações produzidas traçam um rastro de luz, refletido na superfície espelhada da Lagoa da Pampulha (COISA 95g). O ato seguinte consistiu na ocupação das imediações do museu, com os bailarinos transferindo água da lagoa para dentro do espaço expositivo, onde os aguardavam, depositados sob o piso do museu, 43 colchões d’água, uma espécie de escultura mole, um reservatório, modelado pelo depósito de 10.000 litros de água da Lagoa da Pampulha.⁹⁷

⁹⁶ Obra apresentada na exposição da artista, sob curadoria de Adriano Pedrosa, no Museu de Arte da Pampulha, entre 3 de abril e 26 de maio de 2002.

⁹⁷ Refiro-me aqui à instalação *Instabile: entre o bálsamo e o veneno*, apresentada na exposição da artista no Museu de arte da Pampulha, sob curadoria de Marconi Drummond, entre 24 de setembro e 29 de outubro de 2006.

6.10

coisidade	jogo
coisa	<p>Coisa 96a – Conjunto de fichas do Cassino da Pampulha (valores 5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), década de 1940, baquelite com gravação do monograma do cassino. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 96b e 96c – Paulo Nazareth, <i>cassino + o azar eh seu</i>, 2018, letreiro de lâmpadas. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 96d – Roletas, década de 1940, 6 unidades, metal, madeira e baquelite, fabricado no Rio de Janeiro por João Pina. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 96e – Paulo Nazareth, <i>Jogos de azar</i>, 2018, carro Brasília amarelo-ouro ou gema de ovo caipira, máquinas de jogos eletrônicos montados na periferia do Palmital. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 96f – Paulo Nazareth, <i>Jogos de azar</i>, 2018, impressão sobre papel-jornal, 20,5 × 15 cm. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 96g – <i>Projecto de Cassino</i>, 24/12/1894, Fundo Comissão Construtora da Nova Capital, autoria não identificada. Acervo: MHAB.</p> <p>Coisa 96h – Projeto de Cassino – fachada principal, 1894-1895, Fundo Comissão Construtora da Nova Capital, autoria não identificada, albumina, 12 × 17,5 cm. Acervo: MHAB.</p> <p>Coisa 96i – Laura Belém, <i>O jogador</i> (2001/2002), roletas de madeira, metal e fórmica, gravação em áudio, CD player e caixas de som, áudio (78 min), 65 m². Acervo Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisas 96j e 96k – Laura Belém, <i>Pampulha (acróstico)</i>, 2002, mesa de bilhar com bolas pretas, vermelhas e branca. Fotografia: Eduardo Eckenfels. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=jogo&ext=verbeta

No final do século XIX, a existência de um cassino estava no escopo do plano urbanístico da nova capital de Minas, a ser implantado no Parque Municipal, a imensa área verde planejada por Aarão Reis, engenheiro-chefe da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC),⁹⁸ com projeto de ajardinamento assinado pelo arquiteto-paisagista francês Paul Villon. Além do cassino, a construção de um restaurante, de um observatório meteorológico e de um rebuscado portão de acesso ao parque estava prevista, no entanto nenhuma dessas obras foi executada. Restou o belo “Projecto do Cassino”, realizado pela equipe da CCNC, assinado por Aarão Reis e Hermillo Alves (COISAS 96g e 96h).

Passadas cinco décadas, o então prefeito JK, no seu relatório de gestão 1940-41, expôs a concepção de um novo projeto de cassino para a cidade, incorporado a um novo plano urbanístico e turístico para Belo Horizonte:

⁹⁸ A Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) foi o órgão responsável por planejar a construção da atual cidade de Belo Horizonte, que substituiria Ouro Preto como a capital de Minas Gerais. Os trabalhos foram chefiados pelo engenheiro urbanista Aarão Reis. O órgão era subordinado ao estado de Minas Gerais e contava com um contingente de funcionários de diferentes ramos: engenheiros-arquitetos, tesoureiros, construtores, pedreiros, marceneiros, etc.

Compreendemos ser a ocasião propícia para dar a cidade uma série de atrações que em outros centros de população densa constituem fator preponderante para o desenvolvimento do intercâmbio turístico, uma das rendosas indústrias com que podem contar as cidades... Como capital já de vida intensa e trepidante, Belo Horizonte, por esse lado, reclamava um retempero das energias gastas no labor diário. (KUBITSCHECK, [194-], p. 38)

Com um duplo intuito de transformar a Pampulha num centro de vida ativa para os seus moradores e para a população da cidade e fazer aí um dos pontos de atração do turismo nacional e mesmo internacional, elaborou a Prefeitura um plano de obras não apenas de caráter monumental, mas, ainda, de valor urbanístico, turístico, social e esportivo. (KUBITSCHECK, [194-], p. 40)

No conjunto das construções já ali ultimadas, é o Cassino, sem dúvida, a que mais se destaca, tendo o seu projeto sido confiado a um dos mais competentes engenheiros nacionais, o dr. Oscar Niemeyer Filho. (KUBITSCHECK, [194-], p. 41)

Procuramos, desta forma, preparar o Cassino para o turismo. Visamos, antes de tudo, dar a Belo Horizonte uma obra que não só refletisse o seu vertiginoso progresso, como ainda se tornasse um espelho da cultura mineira. E para isso, não medimos esforços no sentido de dar a capital uma obra original, atraente e moderna, assim como de aparelhá-la convenientemente. (KUBITSCHECK, [194-], p. 42)

O Cassino da Pampulha iniciou suas atividades em 2 de maio de 1942, acontecimento assim noticiado na imprensa da cidade:

Toda a cidade se apressa para a abertura, logo à noite, do “grill-room” da Pampulha. O “Palácio Maravilhoso da Represa” abrirá hoje os seus salões à sociedade mineira, às 21 horas, A essa hora será servido o jantar-dançante de gala às pessoas que já reservaram suas mesas. Às 24 horas se iniciará o “show” artístico. Afim de dar maior brilho às festas de abertura, a Empresa concessionária do grande centro de diversões resolveu promover, ao invés de uma, três noites de gala consecutivas, durante as quais, num verdadeiro ambiente de sonho e encantamento, a sociedade belorizontina poderá fazer ali suas paradas de distinção e elegância. (NOITE, 1942)

Quando a orquestra de Candido Botelho, com seu movimentado e notável fox, deu início a “soirée” de gala de abertura do “grill-room” da Pampulha, já o maravilhoso “palácio da represa” tinha todas as suas dependências tomadas por incalculável multidão.

Pelos luxuosos salões passavam as figuras mais representativas da sociedade mineira, As senhoras em elegantíssimas “soirées”; os homens envergando “smokings”, “summer jacks”, casacas, numa verdadeira parada de distinção e bom gosto. Os visitantes não escodiam a admiração que lhes causava o maravilhoso “palatium”. Passeavam por todos os recantos, examinavam os mínimos detalhes, numa admiração que denunciava logo o ambiente de poesia e de sonho que ali se respira desde a entrada.

De fora a “feerie” apresentada pelo “grill-room” refletia toda a sua impressionante silhueta de prata e ouro nas águas mansas do grande lago. Realmente Belo Horizonte passou a possuir, desde ontem, a mais bela e aristocrática casa de diversões do continente. (A BELA, 1942)

Joaquim Rolla (1899-1972), empresário mineiro e empreendedor do Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, e do Cassino Quitandinha, em Petrópolis, também foi concessionário do jogo e administrou o Cassino da Pampulha.

A proibição dos jogos de azar no Brasil foi estabelecida por força do Decreto-Lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946, assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, sob o argumento de que “o jogo é degradante para o ser humano”, que dele “decorreram abusos nocivos à moral e aos bons costumes” e que “a tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro é contrária à prática e à exploração e jogos de azar”. Por essas razões, “a repressão aos jogos de azar é um imperativo da consciência universal”, uma vez que “a legislação penal de todos os povos cultos contém preceitos tendentes a esse fim” (BRASIL, 1946). Nessa época, havia no Brasil cerca de 71 cassinos legalizados, que admitiam 60 mil pessoas em empregos diretos e indiretos.

O contexto histórico, presente na crônica, de teor memorialístico, elaborada por Renato Augusto de Lima – delegado de polícia responsável pela segurança do Cassino da Pampulha –, descreve bem as circunstâncias socioculturais e políticas com as quais surgiu o Cassino e o projeto modernista da Pampulha, em Belo Horizonte na década de 1940. Nas palavras do então delegado de polícia:

Mil novecentos e quarenta e dois – O mundo inteiro coberto de sangue e destruição sofria o flagelo da guerra total. A civilização tombava nos clarões das bombas, os corpos se amontoavam na superfície devastada e nas profundezas das águas.

Londres, Paris e Berlim viam o grande desfile de uma geração sacrificada às ambições dos ditadores e dos falsos profetas sanguinários.

Por toda parte, o heroísmo, a luta pela liberdade, as privações sofridas na comunhão de uma sublime solidariedade internacional, diante do perigo comum de um aniquilamento total. Nos campos de concentração era torturado todo um povo que até então ajudara o mundo a crescer na ciência, nas artes, e na prosperidade. As pequenas nações esmagadas pelas invasões brutais eram arroladas numa horda, que um fanático arrastava pela Europa desgraçada.

Onde estavam os alemães? Os italianos? Caminhavam inconscientes, arrastando

canhões como grilhetas de condenados, para a matança sem piedade e sem justiça dos seus irmãos ainda livres. Cada dia cresciam as restrições. Nos alimentos, no vestuário, em tudo aquilo que a paz nos dá. Sentíamos dia a dia a corrida vertiginosa para a miséria.

[...]. A inauguração do Cassino da Pampulha mobilizou toda a atividade mundana de Belo Horizonte. Os vestidos de grande preço ocuparam as grandes costureiras do Rio e da Capital. Dior era ainda impossível com os submarinos alemães. Os “smokings” e casacas, cujos preços eram ainda possíveis de alcançar, fizeram os serdes dos alfaiates da terra. Belo Horizonte pela primeira vez, punha-se em contato com aquela fauna humana de “croupiers”, “boleiros” e carteadores de “bacarat”. Eles subiam e desciam as rampas das salas de jogo, vestidos de preto, rostos pálidos de vigílias, num passo lento e imponente de pompas fúnebres. As melodias que vinham do “grill-room” misturavam-se com o repinicar das fichas dos panos-verdes.

[...]. O “habitué” diário era o Prefeito Juscelino, cuja alegria esfuziante derramava-se pelo Cassino da Pampulha pela noite adentro.

[...]. O Cassino da Pampulha! Daria ele só para um volume destas memórias e talvez nele os sociólogos encontrassem a explicação para muita coisa que aconteceu neste Belo Horizonte e ainda está acontecendo. O Cassino marcou para esta terra Curral del-Rei uma nova era de hábitos estranhos e sofisticados. Um deles, o “week-end”. Quando veio a proibição do jogo, os domingos ficaram vazios e, como ainda não havia estradas asfaltadas nos arredores da cidade, toda aquela gente de “bem” concentrou-se nos apartamentos. E aí começou a aprendizagem do ritual de “whisky” em “petit comité” e o pif-paf que tanto trabalho deu à Polícia de contravenções e mesmo à de Costumes, pois nem sempre se jogava somente pif-paf. As roletinhas de apartamento tinham grande saída. Muita gente que estiver lendo este capítulo há de estar se lembrando e talvez se assustando com a minha evocação deste passado saudoso.

[...]. Nunca um “tripot” de jogo foi tão prestigiado. O champanha que os franceses não bebiam, o “whisky” que já não tomavam os ingleses jorravam, jorravam como fontes luminosas no “grill-room” pontilhado de focos coloridos ou então dourados pelos poentes incríveis que vinham lá do lado da Gameleira. Lembro-me do grande banquete realizado em homenagem ao General Marshall, o autor do plano que depois reconstruiu toda a Europa. (LIMA, R. A. de, 1972, p. 149-153)

Remanescente dessa época, restou salvaguardada no acervo do MAP, um conjunto de seis roletas (aço inox, madeira e baquelite) fabricadas na década de 1940, no Rio de Janeiro, por João Pina (COISA 96d), além de um conjunto de fichas de jogo (valores de 5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), cunhadas em baquelite com gravação do monograma do cassino (COISA 96a). A roleta do Cassino da Pampulha, em estilo europeu, é fabricada em metal, numerada de 0 a 36 aleatoriamente, com uma manete central em formato de cruz. O conjunto é encaixado sobre uma base circular de madeira.

A artista Laura Belém se apropriou dessas seis peças para conformar a instalação *O jogador* (2001/2002), onde uma fonte sonora foi acoplada para veicular depoimentos de antigos frequentadores do cassino, editados junto com músicas da década de 1940. Destituídas de seu uso original, as roletas exalam a memória das pessoas, vinculada ao imaginário do Cassino (COISA 96i):

No jogo, geralmente, acontece o seguinte: quem joga, quando está ganhando, ele pensa que vai quebrar o cassino. Então continua ganhando, ganhando. Quando ele está perdendo ele quer recuperar o que perdeu, então ele joga sempre.

Ele não para de jogar enquanto tem dinheiro e, se acaba o dinheiro, ele vai para o agiota. Sob esse aspecto [o jogo] é perigoso. A pessoa para jogar é preciso ter muita força de vontade e tal. Alguns têm, mas a maioria não tem. Geralmente o perigo do jogo é justamente isso. Eu sei, eu posso falar isso de cadeira, porque me aconteceu muitas vezes, quer dizer, perdi muito dinheiro e tal, e querer recuperar e perder mais ainda.⁹⁹

A instalação sonora integra a trilogia de trabalhos que compõe a instalação *Pampulha* (2002), junto a *As damas* e *O acróstico* (COISAS 96j e 96k).

No *Catálogo de projetos & realizáveis* (2007), Paulo Nazareth apresenta uma série de proposições artísticas passíveis de ser realizadas. Na página inicial, o artista adverte: “ao serem inseridos no presente catálogo; já podem ser apreciados e considerados, como obras prontas, já que sua concretude deverá ser realizada no olhar do perceptor” (NAZARETH, 2007), nublando as fronteiras entre o ficcional e o real.

Em *Jogos de azar*, o MAP é convertido em casa de jogos clandestinos. “Maquina caças níqueis e uma banca de bicheiro é instalada no local onde antes funcionava o caixa do Cassino” (NAZARETH, 2007). No panfleto Paulo Nazareth descreve (COISA 96f):

_carro brasilia cor amarelo ouro ou gema de ovo caipira com maquinas casca níqueis montadas na periferia do palmital permanece estacionado nas mediaciones do prédio moderno do museu. maquina de musica no mesmo carro produz musica ambiente ao gosto do fregues. (NAZARETH, 2018a)¹⁰⁰

⁹⁹ Transcrição de depoimentos de frequentadores do Cassino da Pampulha coletados pela artista Laura Belém. Para manter a fluidez e concisão, o texto foi minimamente editado. Parte integrante da instalação *O jogador* (2001/2002). A gravação está disponível em: <https://laurabelem.com.br/Pampulha-Pampulha>.

¹⁰⁰ A transcrição respeitou a grafia adotada no panfleto. Fonte: CEDOC-MAP.

A ação foi apresentada na exposição do artista, como encerramento de sua passagem pelo programa de arte-residência “Bolsa Pampulha”, em 2006, e reeditada na exposição individual em 2018/2019. Ambas foram realizadas no MAP.

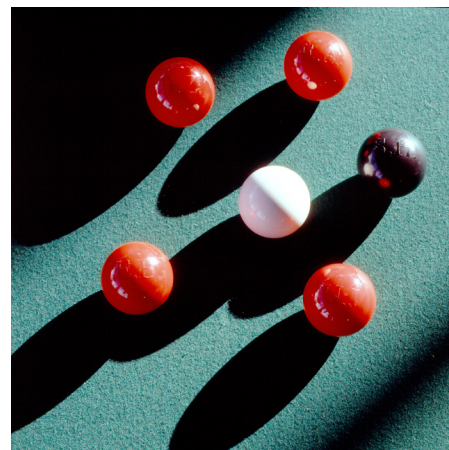
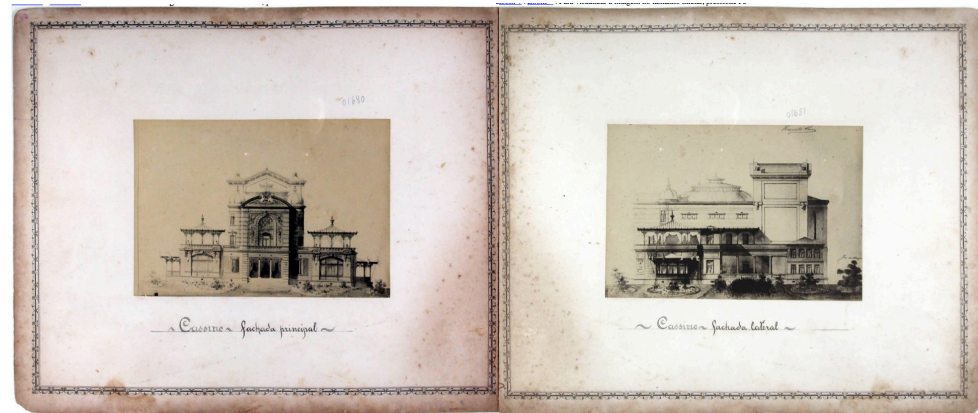
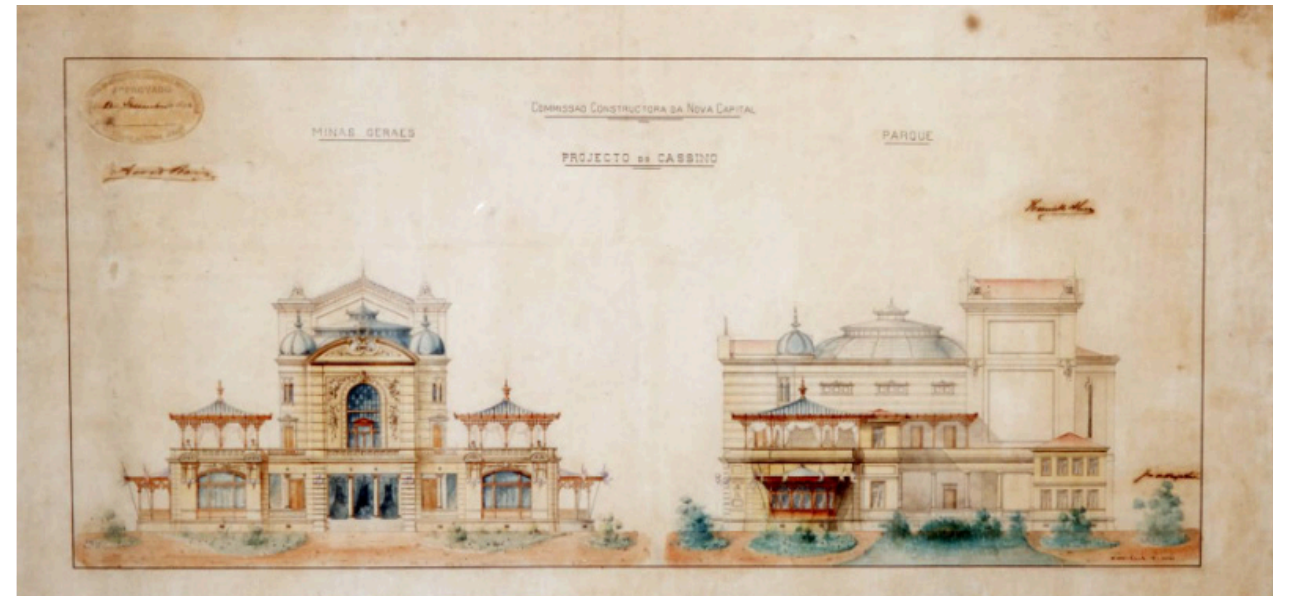
Uma Brasília (modelo 1979), automóvel símbolo deste período, quando o Brasil atravessava o chamado “milagre econômico” – período de desenvolvimento econômico notável ocorrido durante a Ditadura Militar no Brasil, que, no entanto, resultou em endividamento externo, impactos sociais, ambientais, instabilidade política e desigualdade social –, permaneceria estacionada em frente ao museu, de portas e bagageiro abertos, com máquinas de jogos eletrônicos, ou caça-níqueis, no seu interior, à disposição dos jogadores. Homônimo da cidade símbolo do projeto desenvolvimentista do governo JK e seu “plano de metas”, que previa governar “cinquenta anos em cinco”, o automóvel amarelo, ícone da modernidade, recuperava as atividades dos jogos de azar, proibidos desde 1946 (COISA 96e).

Aderido às discussões em torno do cassino»museu, Paulo Nazareth sinaliza o prédio, outrora sede de jogos de azar, com a instalação de dois letreiros luminosos, grafados com as expressões “cassino” e “o azar eh seu” (COISAS 96b e 96c).



JOGOS DE AZAR
 _carro brasileira cor amarelo ouro ou gema de ovo caipira com maquinas casca niqueis montadas na periferia do palmital permanece estacionado nas mediaciones do predio moderno do museu. - maquina de musica no mesmo carro produz musica ambiente ao gosto do fregues.

P.NAZARETH EDIÇÕES - LTDA-arai moreira- MS, BRASIL, jul.- agst. 2018



6.11

coisidade	ruína
coisa	<p>Coisa 97a – Documento contábil. Pagamento à Metalúrgica Fracalanza S.A. pelo fornecimento de utensílios de cozinha (facas, garfos, colheres, paliteiros, travessas, jarros para água, baldes de gelo, taças, etc.) para o Cassino da Pampulha – 26/10/1941. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 97b – Sávio Reale, <i>Coleção Pampulha – Tapetes Pampulha</i>, 2002-2010, fragmentos de cerâmica, louça, porcelana e vidro, recolhidos entre 2002 e 2004 nas margens da Lagoa da Pampulha, no entorno do MAP, dimensões variáveis. Fotografia: Miguel Aun. Acervo MAP. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 97c – Hélio Gravatá, 06/05/1954, comentário sobre a obra de Jaime Mauricio, datiloscrito. Fonte: APM</p> <p>Coisa 97d – <i>Belo Horizonte – 1950</i>. Fundo José Góes, fotografia, 18 × 24 cm. Fonte: APCBH.</p> <p>Coisa 97e – Raul Tassini, manuscrito contendo anotações referentes à Pampulha, Coleção Raul Tassini, sem data. Fonte: MHAB.</p> <p>Coisa 97f – <i>Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha</i>, Belo Horizonte, MG, 15/1/1958, Agência Nacional (Brasil), fotografia, 6 × 6 cm. Fonte: Arquivo Nacional.</p> <p>Coisa 97g – Sara Ramo, <i>O jardim das coisas do sótão</i>, 2004, objetos e materiais diversos coletados no sótão do museu e no depósito da Prefeitura de Belo Horizonte, escada e vídeo, dimensões variáveis. Fonte: CEDOC-MAP.</p> <p>Coisa 97h – Revista <i>O Cruzeiro</i>, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1956, nº 39, p. 36-39, “Pampulha vai estourar outra vez”. Fonte: Biblioteca Nacional.</p> <p>Coisa 97i – Eduardo Hargreaves, <i>Museu de Arte da Pampulha (ou Antigo Cassino)</i>, da série <i>Com um céu tão baixo</i>, 2023, impressão em resina, acrílico, vidro, óleo mineral e limalha de ferro sobre madeira, 20,5 × 20,5 × 22 cm. Fonte: acervo do artista.</p> <p>Coisa 97j – Detalhe da falha da azulejaria, presente no revestimento externo do prédio do Museu de Arte da Pampulha. Fonte: CEDOC-MAP.</p>
link	https://coisariocassinomuseu.com.br/inicial-coisario/?tp=itfiltro&ref=ruína&ext=verbeta

Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína.
(VELOSO, 2024)

Documentos fiscais se convertem em sistema de inventário de acervo a revelar a extensa lista de utensílios que guarneciam o restaurante e a cozinha, espaços de serviços integrados ao *grill-room* do antigo cassino (COISA 97a). Adquiridos em 1941 pela Prefeitura de Belo Horizonte, foram fornecidos pela Metalúrgica Fracalanza S.A. para o Cassino da Pampulha facas, garfos, colheres, paliteiros, pratos, travessas, pires, jarros para água, baldes de gelo, taças, taças, bules, leiteiras, açucareiros, estraladeiras, chocolateiras, caçarolas, caldeirões, etc.

Lamentavelmente nenhum item que compunha esse vasto acervo foi preservado. Resta o testemunho inscrito na fatura em que consta, pormenorizada, abaixo do belo cabeçalho impresso em clichéria, uma coleção de itens desaparecidos e arruinados.

Para forjar sua coleção de cacos, o artista Sávio Reale empreendeu caminhadas investigatórias na orla da Lagoa da Pampulha, estabelecendo o entorno do MAP como área de demarcação.

Essa ação surgiu em 2001, quando a Prefeitura de Belo Horizonte iniciou um programa de recuperação ambiental da Lagoa da Pampulha. Para tanto, a lagoa foi parcialmente esvaziada, o que gerou, com a redução do nível das águas, a aparição de detritos, fragmentos e sedimentos em sua orla.

A pesquisa artística, prospectiva, revestida de um gesto arqueológico particular, coletou, entre 2001 e 2008, um expressivo quantitativo de cacos de cerâmica, louça, porcelana e vidro, depositado e lançado ao longo do tempo, desde a década de 1940, nas margens da Lagoa da Pampulha. O artista assim relata sua investigação:

[...]. Este trabalho começou a ser formalizado no 2º semestre de 2001, quando a lagoa foi parcialmente esvaziada para dar início às obras da prefeitura. O nível das águas baixou aproximadamente 2,5 m, o que deixou aparecer uma considerável faixa de areia e entulhos em sua orla. Passeando por essa orla no trecho em torno do museu, pude notar a infinita quantidade de objetos que se acumularam durante as seis décadas de existência do prédio.

[...]. Fiz algumas fotos do entorno do museu e do entulho que estou juntando para o trabalho. Acabei de lavar o que apanhei ontem e fiz mais uma coleta. Não sei até quando vou recolher esse material (que associo tanto à morte), já que ele parece não ter fim. [...]. Enquanto recolhia o material, procurei fazer uma seleção inicial, separando os diversos pedaços de vidros (copos, taças, garrafas, cinzeiros, lustres, vidros de janelas e basculantes, de remédio, de perfume e outros recipientes), de louças (pratos, pires, xícaras e outros vasilhames) e de cerâmicas (manilhas, telhas, azulejos e biscuits), dentre outros.

[...]. Paralelamente ao trabalho de coleta, o material foi sendo lavado, para a retirada do excesso de lama nele depositado. Muitos dos cacos revelaram, então, grafismos, desenhos e padrões diferentes daqueles que são produzidos atualmente.

[...]. Uma complementação do material foi feita em 2004, quando as águas foram rebaixadas para aquela que deveria ter sido a etapa final das obras na lagoa. Com uma escavação de pouca profundidade será possível, ainda, encontrar muito mais do material ali depositado, caso seja realizado um novo esvaziamento da lagoa. (REALE, 2011, p. 23-27)

Metallurgica Fracalanga

RUA BRESSER N. 301
CASA PAULI, 2016 - LINDOIA 13-1616
END. TELEGR. - "FRACALINOX"

UNIDADES DE AÇO, TAMBOR, BARRILHAS DE ALPACA PRATADA PARA MOTEL, RESTAURANTES, CLUBS, ETC., UTENSÍLIOS DOMÉSTICOS EM AÇO INOXIDÁVEL, - - - - - ARTIFÍCIOS DE METAL PARA FÊNTES, SPORT, MONTARIA, ETC.

Pedido N°
Conhecimento N°

São Paulo, 26 de Dezembro de 1941

FACTURA N. 34759 - das mercadorias que abaixo se descrevem e que foram embarcadas por conta e risco do

Ilmo. Sr. PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE (CASINO PAMPULHA) BELO HORIZONTE

14 caixas nº 6250 - 1/14: contendo:

20	dúz. facas mesa CRUISE inox.	a 225.000	4.500.000
10	dúz. facas s/mesa "	a 210.000	2.100.000
10	dúz. facas peixe "	a 125.000	1.250.000
20	dúz. garfos mesa "	a 150.000	3.000.000
10	dúz. garfos s/mesa "	a 135.000	1.350.000
10	dúz. garfos peixe "	a 125.000	1.250.000
10	dúz. colheres mesa "	a 140.000	1.400.000
10	dúz. colheres s/mesa "	a 135.000	1.350.000
10	dúz. colheres chá "	a 90.000	900.000
10	dúz. colheres café "	a 90.000	900.000
10	dúz. colheres sorvete "	a 90.000	900.000
20	dúz. facas mesa CLASSICO MOD. inox.	a 225.000	4.500.000
10	dúz. facas s/mesa "	a 210.000	2.100.000
10	dúz. facas peixe "	a 125.000	1.250.000
20	dúz. garfos mesa "	a 150.000	3.000.000
10	dúz. garfos s/mesa "	a 135.000	1.350.000
10	dúz. garfos peixe "	a 125.000	1.250.000
10	dúz. colheres mesa "	a 140.000	1.400.000
10	dúz. colheres s/mesa "	a 135.000	1.350.000
10	dúz. colheres doce "	a 90.000	900.000
10	dúz. colheres chá "	a 90.000	900.000
10	dúz. colheres café "	a 90.000	900.000
10	dúz. colheres refresco "	a 120.000	1.200.000
20	lavandas altas CRUISE	a 45.750	915.000
20	conchas para molho CRUISE	a 25.500	510.000
20	conchas para sopa	a 54.000	1.080.000
20	pegadores para docas "	a 15.000	300.000
20	plifos manteiga 9 x 9	a 18.750	375.000
20	plifiteiros higienicos	a 18.750	375.000
			70:958.750

a transportar a fls. 2



Como espetro que é, a Pampulha não é do soubro do que outr'ora foi. Diz o velho ordois, que recordar é viver, mas a maneira de recordar é sofrer. E a Pampulha está no segundo caso.

B.H. 7-11-58 Pampulha - Curitiba
Mauricio, Jaime, [495]

O Iate e Cassino da Pampulha entregues ao Governo de Minas. O Cassino não foi transformado, como manda a Lei, em Hotel, mas completamente abandonado, entregue ao seu proprio destino, explorado para festas populares que colaboram na sua depredação-E entretanto existe uma vultosa verba para reparações de pontos tubisticos e artisticos.

CM, 6 maio 1954, (Artes plasticas)



97a	97b	97c	97d
97e	97f	97g	
97h	97i	97j	

A coleção de cacos reunidos durante as expedições exploratórias desaguou na instalação *Coleção Pampulha – Tapetes Pampulha* (COISAS 97b e 97j). Estruturada pelas afinidades existentes entre os fragmentos – similaridade matérica, aproximações formais e cromáticas, grafismos, raridades e período de fabricação –, ocupou, durante a exposição *Cassino coisário»museu*, o piso do MAP, espaço contíguo à rampa de acesso ao segundo andar.

Operação similar é empreendida pela artista Sara Ramo para realizar a instalação *O jardim das coisas do sótão* (2004). Nela, objetos e materiais diversos, coletados no sótão do museu e no depósito da Prefeitura de Belo Horizonte, são tomados em apropriação, desfuncionalizados e rearranjados, conformando agrupamentos e famílias de objetos arruinados e obsoletos – ventiladores, cadeiras, fichas de jogo do antigo cassino, luminárias, molduras, mesas, persianas, etc. Impregnados de memória burocrática e testemunho institucional, espalham-se pelo piso, em arranjos composicionais de feições orgânicas, evocando um jardim. Organizando sua coleção por afinidades cromáticas e morfológicas, a artista faz uso de seriações, repetições e empilhamento (COISA 97g). Complementa a instalação uma televisão de tubo exibindo uma animação com objetos e imagens capturadas do sótão do museu. A artista forja, por meio de uma cata de fragmentos obsoletos, uma coleção adjacente à coleção existente no MAP.

Em 1954 ocorre o estouro das águas, o rompimento da Barragem da Lagoa da Pampulha (COISAS 97d, 97e, 97f, 97h). Uma fenda se forma na estrutura, se expande e arruína a paisagem modernista, marco de prosperidade, gerando uma atmosfera de desolamento e destruição. As águas represadas, em explosão, manifestaram violência no movimento rumo às comunidades e núcleos residenciais limítrofes, que se deslocaram em fuga. Milhões de metros cúbicos de água se projetaram em direção ao aeroporto e inundaram toda a região. Inúmeras famílias perderam suas casas e a contaminação das águas levou à propagação de doenças. A integridade das edificações instaladas na orla foi ameaçada. Transforma-se o espelho d'água em espelho cego, seco, opaco. Contra uma paisagem refletida, outra cega, seca. A depressão, o solo, o leito das águas esvaziado, desidratado, asfixia peixes e plantas, “coagulados na lama” (MELO NETO, 2020a, p. 54), desabriga gente, afugenta animais e devasta paisagens.

Com suas águas escorridas em explosão, esvaía-se um pouco de nossos sonhos de modernidade e o orgulho de grande cidade. [...]. Mas não era só a inundação que desolava. Também o seu oposto, a secura, fazia sua aparição aterradora, pois o antigo leito das águas era agora um amplo campo devastado, onde a terra rachava pelo súbito desaparecimento da umidade e, ainda triste, como um milagre, era possível caminhar por sobre as águas desaparecidas (CARSALADE, 2007, p. 59).

À época, o artista, museólogo e colecionador Raul Tassini testemunha a desolação e relata os danos causados pela inundação (COISA 97e).¹⁰¹

Com o rompimento da barragem da Pampulha, a desgraça foi-se [?] no percurso seguindo pelas águas que desvairadas rolaram, desrespeitando lares, bens, seres, criações, tudo... Nas vizinhanças do Matadouro Novo, a baixada ficou alagada e na Onça (hoje Aarão Reis), os estragos foram de monta e houve mesmo a destruição de uma ponte. Em torno do Cassino, da Casa do baile e do late, dada a evasão das águas, houve desequilíbrio e foram abalados a pavimentação, nos terrenos próximos, mormente à frente da Igreja.

[...]. Depois, daí, entrei no leito do lago, agora vazio e fui alcançar do outro lado, o Cassino. Pelo caminho fui catando vestígios daquela ruína. Colhi e trouxe pedaços da lama que assentada no fundo, com o sol, foi rachando, formando desenhos, autênticos labirintos, que confundem a vista. Com o tempo, algumas empreteceram a parte de cima, curvando, dando a ideia [incompreensível] de igaçabas, potes indígenas. Na várzea mais alta próximo ao Cassino, colhi retalhos de musgo que povoavam o fundo e que frearam [?] as plantas aquáticas dali, depositadas nessa parte alta.

[...]. Deixando o cassino onde nesse, [incompreensível] de 1954 só. No sábado tomei um ônibus que me deixou na Pampulha Velha. Entrevistei várias pessoas dali, passei pela capela de Santo Antônio e atravessando a pista do aeroporto alcancei a Ponte Quebrada, sita no entroncamento das estradas de Vespasiano e a direita a de Santa Luzia. [...] Fui ver as ruínas da ponte quebrada. A correnteza caudalosa da represa da Pampulha levou metade dela. E lá estão 18 metros da ponte, com seus quatro vãos de balaustradas. É uma ruína de ponte [...] que a represa deu causa.

[...] no dia da ruptura da represa, eu não fui lá. Acompanhei pelo noticiário da imprensa todo o prejuízo sofrido pela capital, toda a desdita e a miséria a que tiveram que submeter [incompreensível] os moradores das partes mais baixas, nos limites do córrego da Pampulha. [...]. Nesse intervalo ouvi tanta coisa sobre a Pampulha. Sim porque a represa famosa, acabou perdendo as águas e os peixes, muitos, ficaram misturados com a terra do fundo do lago, apodrecendo... Uma fetidez incrível exalou por muitos dias na Pampulha, outrora fascinante e por todos admirada. Há quem pescou ali surubi de quilos. Dos pequenos então, não teve matemática que somasse tantos.

Antecipando os desastres ambientais que acometeram recentemente as cidades mineiras de Mariana (2015) e Brumadinho (2019), a ruptura da barragem da Pampulha gerou sérios

¹⁰¹ Textos e anotações manuscritas de Raul Tassini com informações referentes à Pampulha. Belo Horizonte [19--]. Manuscrito. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Acervo textual, Coleção Raul Tassini.

danos à estrutura arquitetônica da Pampulha, criando trincas na Igreja de São Francisco de Assis, bem como na cobertura do Cassino, gerando infiltrações e sérios danos às instalações hidráulicas, arruinando seus bens integrados (espelho de cristal, tapetes e cortinas).

Em 1958 a barragem é reconstruída e reinaugurada, e o espelho d'água recupera sua função, entre a inauguração do Museu de Arte Moderna (1957) e a consagração da Igreja São Francisco de Assis (1959), que permaneceu fechada desde a finalização de sua construção, em 1945.

Essa ideia de catástrofe iminente está presente na série de objetos *Com um céu tão baixo* (2023), de Eduardo Hargreaves. Em *Museu de Arte da Pampulha (ou Antigo Cassino)*, uma diminuta maquete da edificação modernista está contida numa espécie de relicário de ruínas. Imerso em óleo mineral e limalha de ferro, o «casino» museu sobrevive à sua completa desaparecimento, nebulosa, provocada pela inundação ferruginosa. Sob uma névoa cerrada, o que resta é uma visão deformada, com sua fisionomia difusa, transtornada e desfocada por uma nublação que recobre sua utopia modernista, sua concretude aterrada (COISA 97i). Segundo o artista, os trabalhos dessa série relatam uma “forma singular de percepção dos distintos modos de desaparecimento, apagamento ou subtração de sujeitos, lugares e histórias. Trabalhos enquanto instaurações das diferentes maneiras como as coisas se fazem presentes em sua ausência” (HARGREAVES, 2023).

Essa sequência avassaladora de apagamentos e destruições acomete o território Pampulha desde sua fundação, gerando reiterados danos – natural, cultural e humano –, perturbadoramente irreparáveis. O processo de arruinamento sempre interceptou o fluxo histórico do «cassino» museu. Uma espécie de defeito congênito o assola, desde a primeira ruptura gerada pelo encerramento do Cassino em 1946, função que a edificação modernista abrigou por apenas três anos.

Após esse marco, o cassino vivenciou uma década de usos errantes, quase sempre depredatórios, até se transformar no Museu de Arte de Belo Horizonte,¹⁰² em 1957.

Transcorridos 67 anos desde a sua fundação, o edifício-sede do MAP, único museu público dedicado às artes visuais existente em Belo Horizonte, encontra-se fechado desde 2019, aguardando a consolidação do processo de restauração, projetada para acontecer entre 2012 e 2014,¹⁰³ sem previsão de reabertura.

A atividade museológica foi abruptamente interrompida, por ocasião da abertura da exposição do grupo de artistas integrantes da 7ª edição do programa de arte-residência Bolsa Pampulha.¹⁰⁴

Sobre o processo gradual de arruinamento do MAP, importa recuperar um fragmento do texto interrogativo veiculado no catálogo que registra o processo de pesquisa dos artistas residentes:

Grandes placas históricas e sociais nitidamente se movem em nossos dias... A quem interessa manter tudo como está, inclusive as ausências, as hipocrisias, as ignorâncias e as ingenuidades? E a quem interessa transformar o que vivemos? Quais serão os custos de cada direção? E às custas de quê, os custos? Às custas de quem? (TOLEDO; CAPORALI, 2019, p. 10)

¹⁰² A Lei nº 674, de 23 de dezembro de 1957, criada na gestão do prefeito Celso Mello de Azevedo, dispõe sobre a criação do Museu de Arte de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha (MAP).

¹⁰³ Em 2012 iniciou-se a concepção do projeto de restauração do Museu de Arte da Pampulha, sob responsabilidade da Horizontes Arquitetura e Urbanismo (Gabriel Velloso da Rocha Pereira, Luiz Felipe de Farias e Marcelo Palhares Santiago), em curso até 2014. O programa prevê a adaptação do edifício com criação de setor educativo e biblioteca, readequação da área administrativa e valorização dos elementos existentes por meio de iluminação cênica e nova comunicação visual. A mesma equipe concebeu um projeto para o anexo do Museu de Arte da Pampulha, a ser construído no terreno em frente à sede do museu, na orla da Lagoa da Pampulha. O programa arquitetônico compreende a construção de reserva técnica, salas expositivas, ateliê de restauração e museologia, centro de documentação, espaço administrativo, sala de oficinas, foyer com bilheteria e cafeteria. Mais informações disponíveis em: <https://horizontesarquitetura.com.br>.

¹⁰⁴ A exposição coletiva do 7ª Bolsa Pampulha, edição 2018/2019, foi aberta no dia 14 de setembro de 2019 e o MAP anunciou o fechamento do museu. Artistas participantes: Alex Oliveira (BA), David de Jesus do Nascimento (MG), Dayane Tropicaos (MG), Desali (MG), Gê Viana (Maranhão), Guerreiro do Divino Amor (RJ), Sara Lana (MG), Sallisa Rosa (Goiás), Simone Cortezão (MG), Ventura Profana (BA). O programa de arte-residência foi gerido pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, em parceria com o Ja.ca – Centro de Arte e Tecnologia (organização da sociedade civil).

Em 2016, o Conjunto Moderno da Pampulha, do qual o MAP faz parte, foi declarado Patrimônio Mundial pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).¹⁰⁵

Com a morosidade e o negligenciamento do poder público municipal, o que nos resta como legado do prestigioso título: um museu fechado, assentado sobre a elevação de um lago fétido.

¹⁰⁵ Além do título reconhecido pela Unesco (Patrimônio Mundial), o Conjunto Moderno da Pampulha, do qual o Museu de Arte da Pampulha é parte, recebeu o tombamento nas três esferas de governo: federal, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan (1994); estadual, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais/Iepha-MG (1984); e municipal, pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte (CDPCM-BH) (1994).

7 COISA ÚLTIMA

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BAUDELLAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 78)

Sou apanhador de desperdícios:
Amo os restos
Como as boas moscas.
(BARROS, 2018, p. 25)

As coisas apresentadas a seguir constituem a recuperação de uma experiência por mim vivenciada há cerca de 34 anos, em 1990, na minha cidade natal, Itabira, Minas Gerais.

Ao final de uma procissão, ocorrida durante a Semana Santa daquele ano, percebi a presença, em abundância, de “arandelas” – artefatos que, acoplados às velas que os fiéis portavam, tinham o objetivo de reter a cera líquida que por elas escorria –, lançadas do adro ao chão, na rua, pelos devotos.

À maneira da antiga tradição devocional, o cordão de fiéis, lentamente caminhando em contrição e cortejo, se organizava em duas alas paralelas, entoando cânticos, rezas e ladainhas, alternados entre a fé, o silêncio e a oração. O rito era momentaneamente interceptado pela sonoridade exalada pela banda de música da cidade.

Finalizada a procissão, percorri o adro da igreja recolhendo algumas centenas desses aparatos – porta-velas –, fabricados pelos devotos com o que eles tinham a seu alcance, quase sempre papéis (de diversas gramaturas, formatos e origens), muitos deles maculados por resíduos tipográficos e respingos de parafina e cera. A recorrência construtiva irregular, quase sempre circular, oval e retangular, labora um orifício por onde se encaixa a vela, fabricada com parafina pura, cera e pavio de algodão.

A “arandela” de papel perfurado secciona a verticalidade da vela: acima, a chama acesa; abaixo, a empunhadura da mão devota. Cada “arandela”, um testemunho do sagrado.

Apresentei essas coisas – a fé colecionada – em duas ocasiões, coincidentemente no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. A primeira, durante a exposição *Ícones da utopia* (1992); a segunda, por ocasião da exposição *Órbita* (2022).

Na leitura do curador José Alberto Nemer:

“Ícones da alma”

Velas acesas. A vida são brevíssimos momentos.

A fé é festa, soleníssimo réquiem.

Deus está em toda parte, os santos em toda arte.

Ex-votos de Minas nas imagens da alma.

Sala de milagres do mundo.

(NEMER, 1992, p. 37)

O gesto do artista-curador-colecionador consistiu unicamente em dispor a coleção organizada ao rés do chão, sem nenhuma intervenção, em ressonância a origem e o lugar onde cada artefato processional foi lançado e recolhido. Aqui, nesta tese, 240 arandelas habitam a planura da página.

Escoaram-se 34 anos da cata dos porta-velas até a apresentação da última coisa.





















REFERÊNCIAS

A BELA festa de abertura do “grill-room” da Pampulha. *Estado de Minas*, 05 maio 1942.

ABOUT the Museum of Drawers. *Schubladenmuseum*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://schubladenmuseum.org/about-en/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ALEIXO, Ricardo. Pampulha vista do ônibus. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1996. p. 244.

ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, v. 14, n. 42, p. 51-70, out.-dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Mário de. Museus populares. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, p. 127-131, 2005.

ANDRÉ Malraux. *Research Gate*, [s. l.], [20--]. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Andre-Malraux-Photp-Maurice-Jarnoux-Available-from-https-neatlyart_fig1_281686152. Acesso em: 01 abr. 2024.

ANJOS, Moacir dos. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010.

ANJOS, Moacir dos. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 37-44.

APCBH – ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *A Pampulha no acervo fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1936-1947: catálogo de fontes*. Belo Horizonte: ACAP-BH: APCBH, 2005.

ARAÚJO, Dilton. [Carta a Márcio Sampaio, Diamantina, 5 mar. 1976]. In: DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. p. 20-21.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARQUIVO para uma Obra-Acontecimento. Bijari, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://bijari.com.br/design/obra-acontecimento/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ATLAS. *Gerhard Richter*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://gerhard-richter.com/en/art/atlas>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ÁVILA, Affonso. Janela indireta. In: *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 421

AZULEJOS de papel. *Poró*, [s. l.], 2024. disponível em: <https://poro.redezero.org/ver/intervencao/azulejos-de-papel/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. In: BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018. p. 25.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BASBAUM, Ricardo. A artista como predadora. In: LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 287-295.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELÉM, Laura. Julia Buenaventura entrevista Laura Belém | Outubro de 2014. *Cargo Collective*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://files.cargocollective.com/511492/Julia-Buenaventura-entrevista-Laura-Bele-m---Frestas-Trienal-de-Artes---2014.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BERNARDES, Ana Karina (org.). *Conhecer e reconhecer: patrimônio cultural: acervo histórico MAP*, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura; Museu de Arte da Pampulha, 2015. (Conhecer e Reconhecer: Patrimônio Cultural, 2).

BETHÔNICO, Mabe. [Mapa-diagrama/organograma da coleção]. *museumuseu*, São Paulo, n. 1, out. 2006, p. 26. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/bethonico_newsletter01_museumuseu.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024.

BETHÔNICO, Roberto. *Objetos transplantados: a presença da mobília na arte*. 2015. 308 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BIBLIOTHECA. *Rosangela Rennó*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/13/4>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BONADIO, Luciana. A preservação do acervo do Museu de Arte da Pampulha: a conservação-restauração dos prêmios aquisição dos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. In: MAP – MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre salões*: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. p. 225-289.

BRASIL. Decreto-Lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946. Proíbe a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional. *Diário Oficial da União*, Rio De Janeiro, DF, 30 abr. 1946, Seção 1, p. 6439. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-9215-30-abril-1946-417083-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Proibe%20a%20pr%C3%A1tica%20ou%20a,em%20todo%20o%20territ%C3%B3rio%20nacional>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus. Resolução Normativa n. 6, de 31 de agosto de 2021. Brasília, DF, Imprensa Nacional, 2021. Normatiza o Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, que regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 02 set. 2021, seção 1, p. 156. Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/resolucao-normativa-ibram-n-6-de-31-de-agosto-de-2021-342359740>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BRECHT, George. Dez regras: nenhuma regra. In: CCBB - CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O que é Fluxus? O que não! O porquê. / What's Flux? What's not! Why*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 96.

BROODTHAERS, Marcel. Entrevista com Freddy de Vree II (1971). Tradução de Keila Kern. In: KERN, Keila. *Marcel Broodthaers*: Museu de Arte Moderna Departamento da Águias: agora em português. 533p. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 486. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-16102014-094023/publico/KeilaKern.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BRUNO, Fabiana. Das “apercebenças”, imagens passantes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-Ocasões*. São Paulo: Fotô, 2018. p. 7.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Antonio Montejo. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify: APC, 2012.

BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 195-209, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50851/27590>. Acesso em: 01 abr. 2024.

BURLE MARX, Roberto. Paisagem, botânica e ecologia: perguntas a Roberto Burle Marx. In: LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 47-67.

CAILLOIS, Roger. Jardins possíveis. In: LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 1-6.

CALVINO, Italo. *As cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CARSALADE, Flávio. *Pampulha*. Belo Horizonte: Conceito, 2007.

CASTILHO, Levino. [Depoimento a Eneida Maria de Souza]. In: LANA, Ricardo Samuel de. *Arquitetos da paisagem: memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Melo Barreto*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009, p. 219-220.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de expor: curadoria como exposis*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Entrevista concedida por Adolfo Montejo Navas, Agnaldo Farias, Alberto Saraiva, Armando Mattos, Cristiana Tejo e Ricardo Basbaum à Sonia Salcedo del Castillo. In: CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de expor: curadoria como exposis*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014. p. 210-218.

CASTRO, Daniela. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 65-72.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura (1928-1960)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

COHEN, Ana Paula. Editorial. *museumuseu*, São Paulo, n. 1, out. 2006, p. 1-2. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/bethonico_newsletter01_museumuseu.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024.

COIMBRA, Eduardo. Conversa pública com Eduardo Coimbra. In: COIMBRA, Eduardo. *Museu: observatório*. Organização de Renata Marquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2011, p. 70-80.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da Arquitetura Brasileira (continuação). *Acropole*, São Paulo, n. 236, p. 381, jun. 1958. p. 381-384. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/236/13>. Acesso em: 01 abr. 2024.

COSTA, Luiz Cláudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2014.

DANIEL Spoerri Topographie anécdotée du hasard 1962. *MoMA*, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127149>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DARDOT, Marilá. Pensamento do fora, 2002. *Marilá Dardot*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.mariladardot.com/1999-2005>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DEUSDEDIT, Marcus. Laboratório de arquitetura remixada. *Laboratório de arquitetura remixada*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.re-lab.xyz/b41l3>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: como levar o mundo às costas?*. Tradução de Alexandre Nodari. *Sofia*, [s. l.], n. 41, dez. 2010, p. 41. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n41.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Rio de Janeiro: Editora UFMG, 2018. (O Olho da História, 3).

DINIZ, Clarissa. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 83-90.

DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 168 p. Catálogo de exposição, dez. 2007-mar. 2008, Museu de Arte da Pampulha.

DRUMMOND, Marconi. *Dispositivo expositivo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8QKMQH>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DRUMMOND, Marconi. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 73-76.

DRUMMOND, Marconi. *Coisário Cassino Museu*, 2024. Plataforma da pesquisa-criação *Coisário Cassino Museu*. Disponível em: <https://coisariocassinomuseu.com.br/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

DUARTE, Luisa. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 91-98.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EIN LABYRINTH zum Sich-drin-verlieren. *Deutschlandfunk Kultur*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/aby-warburgs-kulturwissenschaftliche-bibliothek-in-hamburg-100.html>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FERRANTE, Imperato. *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII: nella quale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere e pietre: con alcune historie di piante & animali, sin' hora non date in luce*. Napoli: Stamparia à Porta Reale, 1599. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/page/47563651#page/10/mode/1up>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FERREIRA, Ariel. *O romântico contemporâneo*. 2016. 227 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-ABFH43>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FERREIRA, Glória. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 57-64.

FIDELIS, Gaudêncio. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 121-130.

FINAL version. *The Warburg Institute*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FLORES, Gilca. *Mamãe borracha*, 2012 (Júlio Tigre). In: FREIRE, Cristina (org.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 125-130.

FLORIO, Wilson et al. *Colunas, rampas e coberturas curvilíneas nos projetos de Oscar Niemeyer: poética, plasticidade e geometria*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016. Relatório. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/bitstreams/4be43ed8-2795-442b-b522-43a7ed7cd320/download>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FLUSSER, Vilém. Do espelho. In: FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 67-71

FOSTER, Hal. Arquivos da arte moderna. *Arte & Ensaios*, v. 19, n. 19, p. 182-193, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 2 maio 2024.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: 2006.

GEORGE Maciunas Drawing for Flux Cabinet, c. 1977. *MoMA*, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/131684>. Acesso em: 01 abr. 2024.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, 1943.

GROSSMANN, Martin. Visões de Pampulha. *Ana Maria Tavares*, [s. l.], [20--]. Disponível em: https://anamariatavares.com.br/media/Martin_Grossmann_Visoos_de_Pampulha_fotos_1997.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024. Originalmente veiculado no *folder* da exposição *Porto Pampulha*, em 1997.

HARGREAVES, Eduardo. *Brasil, Hy-Brasil. Issuu*, [s. l.], 2023. Disponível em: https://issuu.com/eduardohargreaves/docs/brasil_hy-brasil_-_eduardo_hargreaves_spreads_/s/23162949. Acesso em: 01 abr. 2024.

HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa*. Lisboa: Edições 70, 2018.

HENDRICKS, Jon. Introduction to the Exhibition. In: PHILLPOT, Clive; HENDRICKS, Jon. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York: Museum of Modern Art, 1988, p. 17-24.

HERKENHOFF, Paulo. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 13-30.

HERKENHOFF, Paulo. Isto pertence à história do nada. *Adriana Varejão*, [s. l.], [20--]. Original publicado em 2005. Disponível em: <http://www.adriana varejao.net/br/textos/detalhe/1/herkenhoff-paulo-saunas-2005-in-adriana-varejao-chambre-dechoscamara-de-ecos-fondation-cartier-pour-lart-contemporainactes-sud-2005>. Acesso em: 01 abr. 2024.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 139-141.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 18-29, jul. 2004.

HUCHET, Stéphane. Explosiva fixa. In: SILVEIRA, Regina. *Compêndio [rs]*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 24 p. Catálogo de exposição, maio-jul. 2007, Museu de Arte da Pampulha. p. 8-9.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Nova definição de museu. *ICOM*, [s. l.], [202-]. Disponível em: http://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 01 abr. 2024.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Conjunto Moderno da Pampulha: dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na lista do patrimônio mundial da Unesco*. Brasília: IPHAN, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Bernstein; PEREIRA, Margareth da Silva. *Modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 206-234. (Nebulosas do Pensamento Urbanístico, 1). Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/2019/04/Nebulosas-do-Pensamento-Urbanistico-Tomo-I-Modos-de-pensar.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento da Águias: agora em português*. 533p. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-16102014-094023/publico/KeilaKern.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

KUBITSCHKEK, Juscelino. [Declarações do prefeito]. *Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek*, Belo Horizonte, p. 40, 1944.

KUBITSCHKEK, Juscelino. [Relatório do prefeito Juscelino Kubitschek Oliveira para o Governador Benedito Valladares Ribeiro]. Belo Horizonte: [s. n.], [194-]. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/1940-1941-Juscelino-Kubitschek-de-Oliveira_0.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024.

KUBITSCHKEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000.

LAGNADO, Lisette. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 99-112.

LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 18-64.

LANA, Ricardo Samuel de. *Arquitetos da paisagem: memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Melo Barreto*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009.

LIMA, Otacílio Negrão de. Mensagem apresentada à Câmara Municipal pelo prefeito de Belo Horizonte, Otacílio Negrão de Lima, em 7 de agosto de 1936.

LIMA, Renato Augusto de. Os anos quarenta I. In: LIMA, Renato Augusto de. *Memórias de um delegado de polícia*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1972. p. 149-153.

LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano; ARAÚJO, Dilton. [Carta ao diretor do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 8 fev. 1970]. In: DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. p. 29.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Editora da Câmara dos Deputados, 2008.

MACHADO, Arlindo. A ciência fictícia. *Cargo Collective*, [s. l.], [20--]. Disponível em: https://files.cargocollective.com/488432/Arlindo-machado_A-CIE-NCIA-FICTI-CIA.pdf. Acesso em: 01 abr. 2024.

MACHADO, Carolina. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, por Marcel Broodthaers. *Umbigo*, [s. l.], 11 set. 2018. Disponível em: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/09/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2013.

MAP – MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Inventário: Museu de Arte da Pampulha*. Belo Horizonte: MAP, 2010.

MARCEL Duchamp Box in a Valise (From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy) 1935-41. *MoMA*, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80890>. Acesso em: 01 abr. 2024.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUEZ, Renata. Os fusos da frase: Detanico e Lain. In: MARQUEZ, Renata (org.). *A. Detanico | R.Lain*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 16 p. Catálogo de exposição, mar.-mai. 2008, Museu de Arte da Pampulha. p. 2-4. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal->

[de-cultura/2020/A.%20Detanico%20%20R.Lain%20-%20Museu%20de%20Arte%20da%20Pampulha.pdf](#). Acesso em: 01 abr. 2024.

MARTINS, Júlio. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 49-56.

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 23-35.

MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020a. p. 99-113.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020b.

MORAIS, Fábio. *Site Specific*: um romance. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MORAIS, Frederico. Manifesto “Do corpo à terra”. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte: anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p. 295-299.

MORAIS, Frederico. 68/88: no balanço dos anos. In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 100-105.

MORAIS, Frederico. José Pedrosa: vitória modernista. In: CALS, Soraia (coord.). *José Pedrosa: vitória modernista*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte/Galeria, 2006. p. 5-55. 60 p. Catálogo de exposição, 2006.

MORAIS, Frederico. [Carta a Luciano Gusmão, Guanabara, 4 fev. 1970]. In: DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. p. 23-27.

MORALES, Lino García. Conservar o nada. In: FREIRE, Cristina (org.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 31-47.

MOSS, Richard. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. *Museum Crush*. [S. l.], 24 maio 2019. Disponível em: <https://museumcrush.org/the-paper-museum-of-cassiano-dal-pozzo/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

MOURA, Rodrigo (org.). *Políticas Institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

MUSÉE d'Art Moderne: Cartas K [Carta escrita por Marcel Broodthaers 25 ago. 1969. Tradução de Tradutores Anônimos S. A.]. *Fabio Morais*, [s. l.], [20--a]. Disponível em: https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEg-zlHNIrDqXzRRJY004t27InKF4tafeEfIR3WYTNAVJZCwcPdulK2HxoqvWWMYSaQL_UVny9bJh7IZ

[lvIAUKVjZrgIRiqbaNnez5Wq3TD-jfSUfck25llrEiTXZ7v9p-7-mfYtnjsR3BBv/s1600/Musee+dArt+Moderne+CARTAS+k.jpg](https://www.musee-artmoderne.com/fr/visites/visite-1600-musee-art-moderne-cartas-k). Acesso em: 01 abr. 2024.

MUSÉE d'Art Moderne: Cartas L [Carta escrita por Marcel Broodthaers 25 ago. 1969. Tradução de Tradutores Anônimos S. A.]. *Fabio Morais*, [s. l.], [20--b]. Disponível em: <https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjmrYmFXNPhNpgB3CqqGLcSqqO1qCoGAPQJMJC5vlZturOlqVfKVqyuKNxlJGxhk6HIUZc3Ri3QATlkahOD62wRxloiRzoDEAHjV4JltxxH0RdxxQztJOn1q1xyvntibUh-5EEzEGmarCIT/s1600/Musee+dArt+Moderne+CARTAS+l.jpg>. Acesso em: 01 abr. 2024.

MUSÉE d'Art Moderne – Département des Aigles, Section des Figures, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. *Google Arts & Culture*, [s. l.], [20--a]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/mus%C3%A9e-d-art-moderne-d%C3%A9partement-des-aigles-section-des-figures-st%C3%A4dtische-kunsthalle-d%C3%BCsseldorf-marcel-broodthaers/uQHh-qhllpRWMA?hl=fr>. Acesso em: 01 abr. 2024.

MUSÉE d'Art Moderne – Département des Aigles, Section Publicité, Documenta V, Cassel. *Google Arts & Culture*, [s. l.], [20--b]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/muse-d-art-moderne-dpartement-des-aigles-section-publicit-documenta-v-cassel/fQGiDR_nVWqD4Q. Acesso em: 01 abr. 2024.

MUSÉE Grégorien profane. *Musei Vaticani*, [s. l.], [20--c]. Disponível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Mosaico-dell-asarotos-oikos.html>. Acesso em: 01 abr. 2024.

NACCA, Giovanna. Cinco pontos-chaves para entender a arte de Paulo Bruscky. *Arte que acontece*, [s. l.], 24 out. 2022. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/cinco-pontos-chaves-para-entender-a-arte-de-paulo-bruscky/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

NATUREZA venceu. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 1, 24 out. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pagfis=61264. Acesso em: 01 abr. 2024.

NAVAS, Antonio Montejo. O tempo onipresente e a memória experimental. In: *Poesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify: APC, 2012. p. 196-211.

NAZARETH, Paulo. *Catálogo de projetos & realizáveis*. Belo Horizonte: P. Nazareth Edições/Ltda., 2007.

NAZARETH, Paulo. *Jogos de azar*. Belo Horizonte: P. Nazareth Edições/Ltda., 2018a. Panfleto.

NAZARETH, Paulo. *Slavers Ship for Sale*. Belo Horizonte: P. Nazareth Edições/Ltda., 2018b. Panfleto.

NAZARETH, Paulo. *ARA-SA*. Panfleto. Original publicado em 2018. In: NAZARETH, Paulo. *Faca cega*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2021a. Catálogo de exposição, 8 dez.-7 abr. 2019, Museu de Arte da Pampulha. p. 182.

NAZARETH, Paulo. Barcos. Panfleto. Original publicado em 2018. *In*: NAZARETH, Paulo. *Faca cega*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2021b. Catálogo de exposição, 8 dez.-7 abr. 2019, Museu de Arte da Pampulha. p. 176.

NAZARETH, Paulo. [Muro caído] muro de adobe. Panfleto. Original publicado em 2018. *In*: NAZARETH, Paulo. *Faca cega*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2021c. Catálogo de exposição, 8 dez.-7 abr. 2019, Museu de Arte da Pampulha. p. 179.

NAZARETH, Paulo. Que negros afro indígenas movam-se ao centro. Panfleto. Original publicado em 2018. *In*: NAZARETH, Paulo. *Faca cega*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2021d. Catálogo de exposição, 8 dez.-7 abr. 2019, Museu de Arte da Pampulha. p. 169.

NEGROMONTE, Nydia. *Lição de coisas*: Nydia Negromonte. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. Volante de exposição, abr. 2012-jun. 2012, Museu de Arte da Pampulha. Disponível em: <https://nydianegromonte.com/wp/wp-content/uploads/2019/07/nydia-negromonte-volante-nydia-map-port.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

NEMER, José Alberto. *Ícones da utopia*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 1992.

NIEMEYER, Oscar. Oscar Niemeyer apresenta o Museu de Arte Moderna de Caracas. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 37-45, 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=430>. Acesso em: 01 abr. 2024.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo*: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NOBRE, Ana Luiza. Arquitetura moderna e paisagem. *In*: COIMBRA, Eduardo. *Museu: observatório*. Organização de Renata Marquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2011. p. 58-63.

NOITE de gala para a sociedade mineira. *Folha de Minas*, 02 maio 1942.

O COLECIONADOR [Mabe Bethônico]. Anotações (1/4). *Mabe Bethônico e o Colecionador*, [s. l.], 2006a. Disponível em: https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/notes_01.html. Acesso em: 01 abr. 2024.

O COLECIONADOR [Mabe Bethônico]. Anotações (2/4). *Mabe Bethônico e o Colecionador*, [s. l.], 2006b. Disponível em: https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/notes_02.html. Acesso em: 01 abr. 2024.

O COLECIONADOR [Mabe Bethônico]. Anotações (3/4). *Mabe Bethônico e o Colecionador*, [s. l.], 2006c. Disponível em: https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/notes_03.html. Acesso em: 01 abr. 2024.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OLIVEIRA, João Augusto Cristeli de. *Lugares e imagens: os painéis cerâmicos na cidade de Belo Horizonte entre 1940 e 1944*. 2013. 152 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK, Orhan. *The innocence of objects*. Tradução de Eklin Oklap. New York: Abrams, 2012. p. 54-57. Catálogo.

PAPER Museum. *Spencer Alley*, [s. l.], 01 out. 2014. Disponível em: <http://spenceralley.blogspot.com/2014/10/paper-museum.html>. Acesso em: 01 abr. 2024.

PARADAS de elegância, em ambiente de sonho. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 30 abr. 1942.

PATO, Ana. Uma negociação do invisível. In: BETHÔNICO, Mabe; PATO, Ana (org.). *Mabe Bethônico: documentos: arquivos e outros assuntos públicos*. Belo Horizonte: Videobrasil, 2017. p. 7-10.

PEDROSA, Adriano. *Laura Belém*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002. Folder de exposição, 18 jan.-17 mar, Museu de Arte da Pampulha.

PEDROSA, Adriano. Rosângela Rennó. *Roangela Rennó*, [s. l.], [20--]. Original publicado em 2022 em um folder de exposição no MAP. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/bibliografia/pt>. Acesso em: 01 abr. 2024.

PEDROSA, Mário. [Carta de Mário Pedrosa para Oscar Niemeyer, 24 jul. 1958]. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*: Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995. p. 287-294. (Textos escolhidos, 1).

PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREC, Georges. *Pensar/clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

PHOTOGRAPH of Kurt Schwitters' Merzbau by Wilhelm Redemann. *Tate Images*, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.tate-images.com/M03648-Photograph-of-Kurt-Schwitters%27-Merzbau-by-Wilhelm.html>. Acesso em: 01 abr. 2024.

PLAZA, Julio. *Mail Art: arte em sincronia*. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 16., 1981, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p. 8-10. Catálogo de exposição, out.-dez. 1981.

PROJECTS for The Museum of Modern Art. Christo and Jeanne-Claude, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/projects-for-moma/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

PUTNAM, James. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson, 2001.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

REALE, Sávio. *Reter e dispersar*. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8FPN69>. Acesso em: 01 abr. 2024.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Bocas roxas de vinho. In: PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1969, p. 266-267.

REVÊTEMENTS Céramiques de la Faiencerie de Choisy-le-Roi. Paris: H.^{te} Boulenger & Cie., 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/RevtementsCramiquesDeLaFaencerieDeChoisy-le-roi/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 01 abr. 2024.

RIBEIRO, Marcelo. O museu imaginário: a poética do labirinto como cartografia do imaginário – não o arquivo, o anarquivo. *Incinerrante*, [s. l.], 07 out. 2010. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/o-museu-imaginario/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte: anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas*: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 113-119.

ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In: FREIRE, Cristina (org.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 87-110.

ROLNIK, Suely. [Depoimento]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 131-152.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005. p. 65-72.

SALOMÃO, Waly. Um rei vorticista: o elemento Hélio. In: *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 21-33.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SAMPAIO, Márcio. Os materiais da vida. *Arte/Brasil/Hoje: Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, RJ, v. 64, n. 9, p. 20, nov. 1970.

SAMPAIO, Márcio. Salão Salões: um estudo sobre o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. In: MAP – MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. p. 21-167.

SANTOS, Ana Luisa; ROLLA, Marco Paulo; LARSEN, Nathalia. Outra presença. In: SANTOS, Ana Luisa; ROLLA, Marco Paulo; LARSEN, Nathalia (org.). *Outra presença*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha. p. 9-12.

SCHMIDT, Ana Maria; MENEZES, Paulo Dimas; AZEVEDO, Sandra Aguiar. Redondo: uma proposta de intervenção. In: INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Processo de tombamento do Conjunto Urbanístico e Arquitetônico da orla da Pampulha*. Belo Horizonte: IPHAN, 1994.

SCHUBLADEN. *Schubladenmuseum*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://schubladenmuseum.org/schubladen/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiesis*, v. 15, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SILVEIRA, Regina. *Compêndio [rs]*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 24 p. Catálogo de exposição, maio-jul. 2007, Museu de Arte da Pampulha.

SILVEIRA, Regina. Autocuradoria. In: *ItaúCultural*, [s. l.], jul. 2010a. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/regina-silveira/autocuradoria/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SILVEIRA, Regina. Conceito. In: *ItaúCultural*, [s. l.], jul. 2010b. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/regina-silveira/autocuradoria/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SLIDE Show. *Mabe Bethônico e o Colecionador*, [s. l.], 2006. Disponível em: https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/slide_12.html. Acesso em: 01 abr. 2024.

SOARES, Valeska. Tonight. *Vimeo*, [s. l.], 11 jun. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/130468818>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SPOERRI, Daniel. Topografia anedota do acaso. In: *¡Sí, tiene en portugués!*. [S. l.]: Funarte, 2015. Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/wp-content/uploads/2019/02/Si-tiene.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SZÁNTÓ, András. *O futuro do museu*: 28 diálogos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos*: uma experiência no espaço-tempo da arte. 2000. 127 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

THE COLLECTOR. *Mabe Bethônico*, [s. l.], [2006]. Disponível em: <https://www.mabebethonico.online/the-collector>. Acesso em: 01 abr. 2024.

THE SOAP MUSEUM. *Mabe Bethônico*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.mabebethonico.online/the-soap-museum>. Acesso em: 01 abr. 2024.

TOLEDO, Daniel; CAPORALI, Francisca. Algumas palavras. In: TOLEDO, Daniel; CAPORALI, Francisca (org.). *Bolsa Pampulha 2018/2019*. Belo Horizonte: Ja.ca, 2019. p. 10-11.

TOPOGRAPHIE Anecdote* du hasard / Daniel Spoerri. Centre Pompidou, [s. l.], 20 abr. 2017. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cR8KKar>. Acesso em: 01 abr. 2024.

TOPOR, Roland. Prefácio para a reedição de 1990. In: *¡Sí, tiene en portugués!*. [S. l.]: Funarte, 2015. Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/wp-content/uploads/2019/02/Si-tiene.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

TUGNY, Augustin. Circuito das águas. In: NEGROMONTE, Nydia. *Lição de coisas*. Organização de Renata Marquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012, p. 57-63.

VARIOUS Artists, George Maciunas, John Lennon, Jean Dupuy, George Brecht, Ben Vautier, Robert Watts, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Mieko Shiomi, Larry Miller, Ay-O, Claes Oldenburg, Joe Jones, Flux Cabinet, 1975-77. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127939>. *MoMA*, [s. l.], 2024. Acesso em: 01 abr. 2024.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. Cassino e Casa do Baile: o jogo e a dança do concreto armado na Pampulha. In: PELLEGRINI, Ana Carolina; VASCONCELLOS, Juliano Caldas de (org.). *Bloco (6): arquitetura em festa*. Novo Hamburgo: Feevale, 2010. p. 126-135. Disponível em:

[https://www.academia.edu/20225803/Cassino e Casa do Baile O jogo e a dan%C3%A7a do concreto armado na Pampulha](https://www.academia.edu/20225803/Cassino_e_Casa_do_Baile_O_jogo_e_a_dan%C3%A7a_do_concreto_armado_na_Pampulha). Acesso em: 01 abr. 2024.

VELLOSO, Rita. *Urbano-constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

VELOSO, Caetano. Fora de ordem. Letras, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44726/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. Entre o museu e o arquivo: o caráter público da obra de Mabe Bethônico. In: BETHÔNICO, Mabe; PATO, Ana (org.). *Mabe Bethônico: documentos: arquivos e outros assuntos públicos*. Belo Horizonte: Videobrasil, 2017. p. 76-80.

APÊNDICE A – Inventário de coisas coletadas: Coisário Cassino»Museu

As coisas a seguir inventariadas consolidam o repositório digital intitulado **coisário_cassino museu**, que pode ser acessado pelo endereço <https://coisariocassinomuseu.com.br/>. Para a formulação do **coisário**, utilizou-se metodologia específica, por meio de um sistema de catalogação que prevê a formulação de metadados compostos de identificação e registro (textual e fotográfico) de cada **coisa** selecionada e inventariada, sua classificação e tipologia, sua procedência e seus respectivos dados técnicos (título, data, material e técnica), além da **coisidade** correspondente a cada coisa conectada.


A organização da lista, síntese da pesquisa, obedeceu ao critério do metadado “procedência”, em ordem alfabética:

TABELA 5 – Repositório coisário cassino»museu: tela levantamento de acervo (público e privado) baseado no metadado “procedência”, em ordem alfabética.


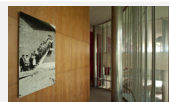
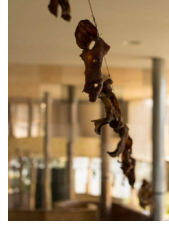




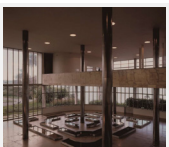


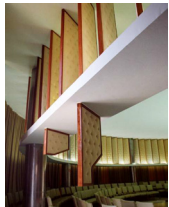
#	PROCEDÊNCIA	QUANTIDADE DE COISAS COLETADAS
1.	Acervo de Escritores Mineiros da UFMG	01
2.	Acervo particular	116
3.	Acervo público	01
4.	Arquivo Nacional	41
5.	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte	197
6.	Arquivo Público Mineiro	27
7.	Biblioteca Nacional	95
8.	Centro de Memória Minas Tênis Clube	01
9.	Cité de l’Architecture et du Patrimoine	01
10.	Escola de Arquitetura da UFMG	01
11.	Fundação Oscar Niemeyer	04
12.	Hemeroteca Histórica/Biblioteca Pública de Minas Gerais	69
13.	Instituto Cultural Amilcar Martins	01
14.	Instituto Moreira Salles	30
15.	Laboratório de Fotodocumentação – Escola de Arquitetura da UFMG	14
16.	Marconi Drummond	23
17.	Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte	04
18.	Museu de Arte da Pampulha	60
19.	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)	01
20.	Museu Histórico Abílio Barreto	78
21.	Pinacoteca de São Paulo	01
22.	Prodabel / Empresa de Informática e Informação do Município de Belo Horizonte	09
23.	Web	05
24.	Wilson Baptista	24
	TOTAL	804

Fonte: Elaborada pelo autor, 2004.

Procedência: Acervo de Escritores Mineiros da UFMG

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
1		cassino	fotografia	Genevieve Naylor	Juscelino Kubitschek no Cassino de Niemeyer	1942	fotografia	28.5 X 28 cm


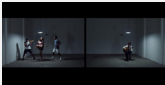










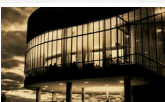
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
2		arquitetura, museu	fotografia	Carlos M. Teixeira	sem título (da série "Líquidas e sólidas")		fotografia Polaroid	10 X 10 cm
3		arquitetura, museu	fotografia	Nydia Negromonte	Escalera	2012	impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão	150 X 97 cm
4		arquitetura, museu	instalação	Paulo Nazareth	escuta	2018	orelhas de porco defumadas e preparadas de forma artesanal em Veneza, varais de arame cozido e câmaras de ar	
5		arquitetura, museu	instalação	Marepe	Embutido Recôncavo	2003	madeira e dobradiça	300 X 300 X 300 cm (fechado)
6		arquitetura, museu	instalação	Tatiana Blass	Mais dia, menos noite	2019	instalação	dimensões variáveis
7		arquitetura, museu, coluna	instalação	Ana Maria Tavares	Colunas com banco de elevador	1997	instalação (3 partes), aço inoxidável e couro branco	320 X 48 X 30 cm
8		arquitetura, museu, coluna	instalação	Ana Maria Tavares	Coluna com banco de elevador nº 1 a nº 5	1997	aço inoxidável e couro branco	340 X 48 X 30 cm
9		arquitetura, museu	instalação	Valeska Soares	Vanishpoint (Ponto de fuga/Desaparecimento)	1998	15 tanques de aço inoxidável e perfume	dimensões variáveis
10		arquitetura, museu	intervenção	Rivane Neuenschwander	Gambiarra	2002	extensão de fio elétrico e lâmpada	dimensões variáveis
11		arquitetura, museu	intervenção	Paulo Bruscky	Da série "Arte classificada / Arte Paisagem - Saudade", publicado no Jornal Estado de Minas em 19/11/2009	2009	plotagem digital adesivada na fachada do Museu de Arte da Pampulha	
12		arquitetura, museu	site specific	Débora Bolsoni	Estalactite estofada	2006	madeira e estofamento e trilho	80 X 50 X 4 cm / 45 X 50 x 4 cm








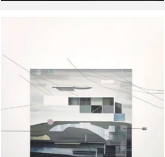


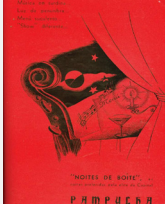
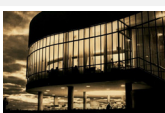
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
13		arquitetura, museu, piso	site specific	José Bento	Chão	2004	tacos de madeira, mola	dimensões variáveis
14		arquitetura, museu, coluna	site specific	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com Sofá e Espelho	1997	madeira, couro branco, aço carbono, aço inox e espelho retrovisor	400 X 191 X 191 cm
15		arquitetura, museu, coluna	site specific	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com catraca	1997	aço inoxidável e rodízios	207 X 176 X 176 cm
16		arquitetura, museu, rampa	site specific	Angela Detanico e Rafael Lain	Braille ligado (espaço em branco)	2008	lâmpadas fluorescentes	
17		arquitetura, museu, cortina	site specific	Débora Bolsoni	Cortina	2006	veludo e trilho de alumínio	130 x 200 x 35 cm
18		arquitetura, museu	site specific	Ana Maria Tavares	Vista geral da exposição "Porto Pampulha"	1997		dimensões variáveis
19		arquitetura, museu	site specific	Ana Maria Tavares	Carroussel (Para Duchamp)	1997	aço inox e espelho	58 X 280 X 280 cm
20		arquitetura, museu	site specific	Ana Maria Tavares	Vagão (BHTrans)	1997	aço inox, espelho, vidro e rodízios	96 X 85 X 186 cm
21		arquitetura, museu, piso	site specific	Débora Bolsoni	Pedra degrau	2006	madeira revestida de carpete	38 X 90 X 120 cm
22		arquitetura, piso, museu	site specific	Paulo Bruscky	Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a palavra	2008	vinil adesivo	2200 X 76 cm
23		arquitetura, museu, coluna	site specific	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com retrovisor	1997	aço inoxidável e espelho parabólico	dimensão variável

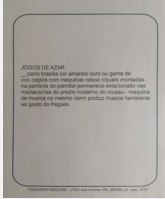
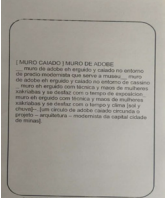
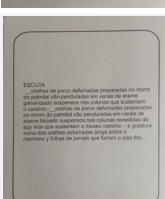
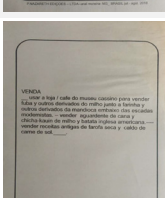
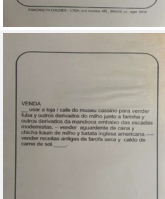
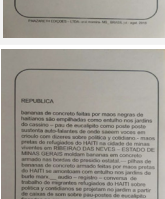
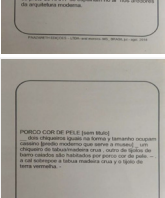
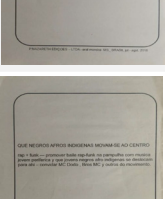
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
24		arquitetura, museu, coluna	site específico	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com retrovisor	1997	aço inoxidável e espelho parabólico	dimensão variável
25		azulejo, dança	instalação	Marcus Deusdedit	b41L3	2023	instalação multimedia (caixas de som, 2 tv's, azulejos)	dimensões variáveis
26		azulejo	instalação	Poro (Brigida Campbell + Marcelo Terça-Nada)	Azulejos de papel	2021	impressão offset sobre papel jornal	dimensões variáveis
27		azulejo	mobiliário	Lâmina (Gabriela De Laurentis e João Mascaro)	Pamonha da Pampulha	2023	serigrafia sobre lona, espuma, tiras e catracas	100 X 70 X 60 cm
28		barco	instalação	Davi de Jesus do Nascimento	Corpo-Embarcação	2019	canoas de pescadores	dimensões variadas
29		cassino	arquivo sonoro	Laura Belém	Pampulha (O Jogador)	2002	áudio	70 min
30		cassino	fotografia	Autoria não identificada	Artistas convidados por Oscar Niemeyer visitam as obras da Pampulha, com a presença do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Da esquerda para a	1942	fotografia	
31		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
32		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
33		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
34		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
35		cassino, jardim, corpo	fotografia	Autoria não identificada	Atelier do artista José Pedrosa, Rio de Janeiro, década de 1940		fotografia	
36		cassino, arquitetura	fotografia	autoria não identificada	Cassino da Pampulha		fotografia	dimensão não especificada

Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
37		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
38		cassino, jardim	fotografia	Elias Aun	Família Aun no jardim do antigo Cassino da Pampulha	1948	fotografia	
39		cassino, museu	objeto	Alan Fontes	Série "Livro de Pedra", MAP	2019	óleo e alquídica sobre concreto	21 x 32 cm
40		cassino, museu	objeto	Alan Fontes	Série "Livro de Pedra", MAP	2019	óleo e alquídica sobre concreto	21 X 32 cm
41		cassino, museu	objeto	Alan Fontes	Série "Livro de Pedra", MAP	2019	óleo e alquídica sobre concreto	21 x 32 cm
42		cassino, museu	pintura	Alan Fontes	MAP, Casa do Finito 01	2023	óleo sobre tela	155 x 180 cm
43		cassino, museu	pintura	Alan Fontes	MAP, Série do Finito 02(díptico)	2023	óleo sobre tela	88 X132 cm
44		cassino, museu	pintura	Alan Fontes	MAP, Casa do Finito 02	2023	óleo sobre tela	155 X 180 cm
45		cassino, museu	pintura	Alan Fontes	MAP, Série do Finito 01(díptico)	2023	óleo sobre tela	110 X 340 cm
46		cassino, museu	pintura	Alan Fontes	MAP, Casa do Finito	2023	óleo sobre tela	dimensões variáveis
47		cassino	revista		Revista "Minas", ano V	1945	impressão sobre papel	
48		cassino-museu	fotografia	autoria não identificada	Casino		fotografia	

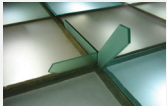






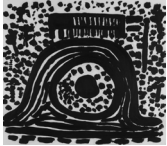





Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
49		cassino-museu, jogo	impresso	Paulo Nazareth	Jogos de azar	2018	impressão sobre papel jornal	20.5X 15 cm
50		cassino-museu, arquitetura, trabalho	impresso	Paulo Nazareth	[Muro caído] muro de adobe	2018	impressão sobre papel	20.5 X 15 cm
51		cassino-museu	impresso	Paulo Nazareth	Escuta	2018	impressão sobre papel	20.5 X 15 cm
52		cassino-museu, arquitetura	impresso	Paulo Nazareth	Anexo	2018	impressão sobre papel jornal	21.5 X 15 cm
53		cassino-museu	impresso	Paulo Nazareth	Venda	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
54		cassino-museu, trabalho	impresso	Paulo Nazareth	Republica	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
55		cassino-museu	impresso	Paulo Nazareth	Porco cor de pele [sem título]	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
56		cassino-museu, música, dança	impresso	Paulo Nazareth	Que negros afros indígenas movam-se ao centro	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm











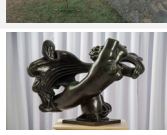
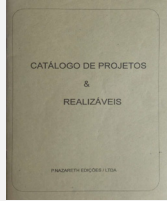
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
57		cassino-museu, água	impresso	Paulo Nazareth	Pozco arteziano [sem título]	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
58		cassino-museu, barco	impresso	Paulo Nazareth	Slavers ship for sale	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
59		cassino-museu, lagoa, água	impresso	Paulo Nazareth	Pato	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
60		cassino-museu, jardim	impresso	Paulo Nazareth	Ara-sa	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
61		cassino-museu	impresso	Paulo Nazareth	Capivara	2018	impressão sobre papel	21.8 X 15 cm
62		coleção, museu	instalação	Mabe Bethônico	Maiores e menores formatos (parte 1) / Coleção de títulos da coleção (parte 2)	2004	vinil adesivo e tinta sobre parede	1500 cm lineares
63		coleção, museu	instalação	Cinthia Marcelle	Unus Mundus - História	2004	44 objetos reparados, cartões de visita e documentos registrados em cartório	dimensões variáveis
64		coluna, museu	site specific	Ana Maria Tavares	Vista geral da exposição "Porto Pampulha"	1997		dimensões variáveis
65		corpo, piso, lagoa	instalação	Niura Bellavinha	Instabile - entre o bálsamo e o veneno	2006	43 colchões de água	dimensões variáveis
66		corpo, dança	performance	Laura Lima	Marra (H=c)/M=c	2002	pessoas-carne, tecido e couro	dimensões variáveis


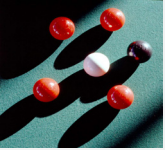










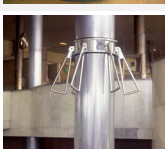
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
67		dança, museu, piso	site specific	Débora Bolsoni	Quartzos	2006	vidro jateado (7 peças)	38 X 45 X 32 cm / 18 X 38 X 25 cm / 27 X 40 X 32 cm
68		espelho, museu, coleção	intervenção	Jac Leirner	O livro dos cem, 1987-2006	1987	vinil adesivo sobre espelho	dimensões variáveis
69		espelho, corpo	performance	Laura Lima	Dopada (H=c/M=c)	2002	peessoa-carne sedada, camisola e tubo de crochê	dimensões variáveis
70		espelho, museu, lagoa	performance	Niura Bellavinha	Reflexa	2006	performance	
71		espelho, museu	site specific	Valeska Soares	Untitled (Mirror Bibliography)	2002	vinil sobre parede de espelho	dimensões variáveis
72		jardim, museu, lagoa	desenho	Solange Pessoa	Da série "9 estudos para a instalação Sono"	2006	óleo sobre papel	68 x 68 cm
73		jardim, museu, lagoa	desenho	Solange Pessoa	Da série "9 estudos para a instalação Sono"	2006	óleo sobre papel	68 x 68 cm
74		jardim, museu, lagoa	desenho	Solange Pessoa	Da série "9 estudos para a instalação Sono"	2006	óleo sobre papel	68 x 68 cm
75		jardim, museu, lagoa	desenho	Solange Pessoa	Da série "9 estudos para a instalação Sono" (vista parcial da exposição)	2006	óleo sobre papel	68 x 68 cm (cada)
76		jardim, museu	escultura	Paulo Bruscky & Daniel Santiago	Fogueira, 1974-2010	2010	50 barras de gelo empilhadas	240 X 80 X 80 cm
77		jardim, espelho	instalação	Roberto Bethônico	Paisagem clínica	2006	metal, vidro, vinil adesivo, plantas artificiais	dimensões variadas
78		jardim, museu, água	intervenção	Rivane Neuenschwander	Continente-ilha	2002	bacias de alumínio	dimensões variáveis
79		jardim, museu	intervenção	Nydia Negromonte	Coletores	2012	sacos plásticos e água	dimensões variáveis








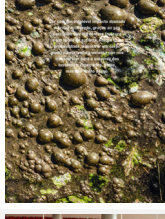




Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
80		jardim, museu, água	intervenção	Paulo Nazareth	pato	2018	intervenção com pedalinho de pato amarelo no lago do jardim de Burle Marx	
81		jogo, museu, cassino	instalação	Paulo Nazareth	o azar eh seu	2018	letreiro de lâmpadas	
82		jogo	instalação	Paulo Nazareth	cassino	2018	letreiro de lâmpadas	
83		jogo, museu, cassino	intervenção	Paulo Nazareth	jogos de azar	2018	carro Brasília amarelo ouro ou gema de ovo caipira, máquinas de jogos eletrônicos montados na periferia	
84		lagoa, água, barco	escultura	Laura Belém	Enamorados	2004	barcos de madeira, holofotes e temporizador	70 X 810 X 110 cm
85		lagoa, espelho	fotografia	Ariel Ferreira	Bacia artificial da Pampulha	2014	guache sobre fotografias	118 X 215.2 cm
86		lagoa, cassino, barco	fotografia	Francisco Fernandes	sem título		fotografia	34 X 24 cm
87		lagoa, museu, território	objeto	Daniel Herthel	Casa-museu, Museu-casa,	2008	metal e papel, 16.5 x 60 x 45 cm	16.5 x 60 x 45 cm
88		lagoa, barco, água	pintura	Rivane Neuenschwander	Imprópria Paisagem	2002	pinturas apropriadas e barquinhos confeccionados com papéis coletados na rua	dimensões variáveis
89		lagoa, água, museu	site specific	Cinthia Marcelle	Unus Mundus - Geografia	2004	mangueira de borracha e 128 conexões de metal	dimensões variáveis
90		museu, corpo	escultura	José Pedrosa	Pampulha, 1940-1998		bronze assinado e numerado	
91		museu	impresso	Paulo Nazareth	Catálogo de projetos & realizáveis	2007	impressão sobre papel	21 X 15.5 cm

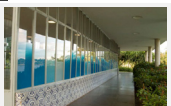
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
92		museu, arquitetura	impresso	12 artistas-bolsistas contemplados no "Bolsa Pampulha", edição 2003-2004	Segundo Concurso Complexo da Pampulha	2003	impressão sobre papel	
93		museu, jogo	instalação	Laura Belém	Pampulha (Acróstico)	2002	mesa de bilhar com bolas pretas, vermelhas e branca	dimensões variáveis
94		museu, coluna	instalação	Valeska Soares	Histórias	1999	cobre com gravação em baixo relevo	dimensões variáveis
95		museu	instalação	Ernesto Neto	Mas acontece que a arquitetura do meu corpo é lugar para você	2004	lycra, tule de lycra, isopor, arroz e cravo	720 X Ø 920 cm
96		museu	instalação	Jac Leirner	Corpus Delict	1993	sacos para enjôo e cabo de aço	dimensões variáveis
97		museu, arquitetura	projeto arquitetônico	12 artistas-bolsistas contemplados no "Bolsa Pampulha", edição 2003-2004	Segundo Concurso Complexo da Pampulha	2003	fotografia	
98		museu, arquitetura, coluna	site specific	Ernesto Neto	Esse lugar que se esconde em mim	2004	espuma, lycra, camomila e pedra	dimensões variáveis
99		museu	site specific	Sandra Cinto	Espiral	2003	fotografia, porcelana e madeira pintada	320 x Ø 600 cm
100		museu, rampa, arquitetura	site specific	Angela Detanico e Rafael Lain	Motivo de desorientação	2008	serigrafia sobre carpete	
101		museu, rampa	site specific	Ernesto Neto	Rampa - Bola no cassino do arquiteto	2004	bola de vinil	dimensões variáveis
102		museu	site specific	Nuno Ramos	O que são as horas? II	2003	aço, areia comprimida e óleo queimado	Ø 6 m
103		museu	site specific	Nuno Ramos	O que são as horas? I	2003	aço, areia comprimida e óleo queimado	Ø 6 m
104		museu, coluna	site specific	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com seis alças	1997	aço inox	400 X 131 X 131 cm

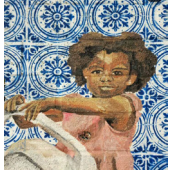
Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
105		museu, coleção, arquitetura	site specific	Regina Silveira	Mundus admirabilis	2006	instalação, vinil adesivo	dimensões variáveis
106		museu	videoinstalação	Eder Santos	Galeria das almas	2007	15 torres, acrílico e projeção	115 X 40 X 40 cm (cada)
107		ruína, cassino, museu	objeto	Eduardo Hargreaves	Museu de Arte da Pampulha (ou Antigo Cassino) Da série "Com um céu tão baixo"	2023	impressão em resina, acrílico, vidro, óleo mineral e limalha de ferro sobre madeira	20,5 x 20,5 x 22 cm
108		som, museu	instalação sonora	O Grivo	8	2009	trabalho sonoro, 8 caixas acústicas Yamaha HS 80M, interface de áudio e computadores	
109		som, museu	instalação sonora	Paulo Bruscky	Fonte, 1982/2010	2010	sistema de som, arquivos de áudio e software	271 X 260 cm
110		território, museu	instalação	Angela Detanico e Rafael Lain	Um dado tempo	2008	aço inox, relógios e vinil adesivo	
111		trabalho	impresso	Desali	Carne quebrada	2019		dimensões variáveis
112		água, lagoa	fotografia	Nydia Negromonte	Notas de prova	2014	impressão com pigmento mineral sobre papel de algodão 500g	56 X 40 cm
113		água, museu	instalação	Nydia Negromonte	Hídrica: episódios	2012	estruturas em madeira, caixas d'água, tubos de PVC, mangueiras, tinas, tanques, bebedouros, descargas e ducha	dimensões variáveis
114		água, museu	instalação	Rivane Neuenschwander	Chove Chuva	2002	balde de alumínio, cabos de aço, escada e água	dimensões variáveis
115		água, barco	instalação	Paulo Nazareth	Barquinho (da série "nau frágil")		barquinhos de madeira, pia e água	dimensões variáveis
116		água, museu	objeto	Paulo Nazareth	[sem título]		coleções de todos os rótulos de águas encontrados no caminho entre África e América. 2012/2018	


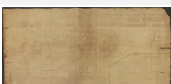








Procedência: Acervo particular

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
117		água, museu, lagoa	site specific	Angela Detanico e Rafael Lain	Maré (um outro um após o outro em meio à sucessão de instantes acumulados)	2008	plotagem em vinil adesivo sobre vidro	dimensões variáveis












Procedência: Acervo público

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
118		azulejo	mural	Carol Smocowisk	De onde brotam	2023	estêncil, spray e tinta acrílica	1700 m x 300 m

Procedência: Arquivo Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
119		cassino	projeto	autoria não identificada	Projeto de Contenção dos Escorregamentos do Cassino da Pampulha	1958	cópia heliográfica	não identificada
120		cassino	projeto	autoria não identificada	Projeto de Contenção dos Escorregamentos do Cassino da Pampulha	1958	cópia heliográfica	dimensão não especificada
121		lagoa	cópia heliográfica	autoria não identificada	Planta geral de Belo Horizonte. Organizada pela Inspetoria Técnica durante a administração Kubitschek	1942	cópia heliográfica	173 X 97 cm
122		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
123		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
124		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
125		lagoa	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm
126		lagoa, ruína	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
127		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
128		lagoa, ruína	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm
129		lagoa	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm

Procedência: Arquivo Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
130		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
131		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
132		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
133		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
134		lagoa	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm
135		lagoa	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm
136		lagoa, ruína	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
137		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
138		lagoa	fotografia	autoria não identificada	Presidente Getúlio Dornelles Vargas (1951-1954) em Minas Gerais: visita a represa da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1954	negativo fotográfico p&b	9 X 12 cm
139		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
140		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
141		lagoa, ruína	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
142		lagoa	fotografia	Agência Nacional (Brasil)	Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 15/1/1958	1958	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm


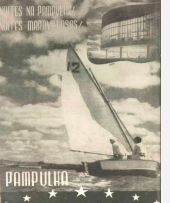



Procedência: Arquivo Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
143		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
144		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
145		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
146		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
147		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
148		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
149		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
150		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
151		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
152		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
153		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
154		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm

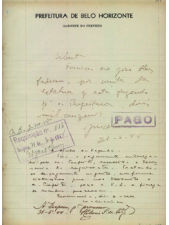





Procedência: Arquivo Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
155		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
156		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
157		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
158		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm
159		museu	fotografia	autoria não identificada	Presidente Artur da Costa e Silva (1967-1968) em Minas Gerais: inaugura a Exposição Sacra no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.	1967	negativo fotográfico p&b	6 X 6 cm



Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
160		barco	documento contábil		Pagamento à Mesbla S.A.	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
161		barco, lagoa	revista		Revista "Minas Tênis", nº 05	1944	impressão sobre papel	
162		cassino	documento contábil		Pagamento à Companhia de Seguros Marítimos e Terrestres Indenizadora	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
163		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista da Semana	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
164		cassino	documento contábil		Pagamento à Foto Marcel Gautherot	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
165		cassino, coleção, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A (folha 1)	1941	impressão, carimbo e dactiloscrito sobre papel	
166		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1944	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
167		cassino, barco, lagoa	documento contábil		Pagamento à Mesbla S.A.	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
168		cassino	documento contábil		Pagamento a Amável Costa	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
169		cassino	documento contábil		Repasso de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
170		cassino	documento contábil		Pagamento à Piratininga Companhia de Seguros Gerais e Acidentes do Trabalho	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
171		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
172		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
173		cassino	documento contábil		Pagamento à Piratininga Cia. Nacional de Seguros e Acidentes de Trabalho	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
174		cassino, coleção, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A. (folha 3)	1941	impressão, carimbo e dactiloscrito sobre papel	
175		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista Belo Horizonte	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
176		cassino	documento contábil		Pagamento à Oliveira, Costa & Cia.	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
177		cassino, trabalho	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
178		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1945	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
179		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
180		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1942	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
181		cassino, trabalho	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
182		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
183		cassino	documento contábil		. Pagamento ao chauffeur Pedro dos Santos	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	


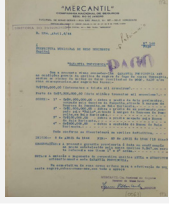
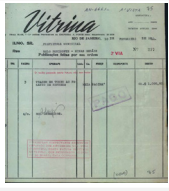
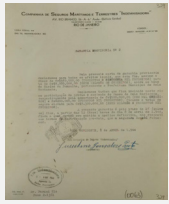
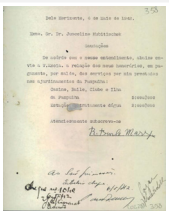



Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
184		cassino	documento contábil		Pagamento a Vicente Prates	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
185		cassino	documento contábil		Pagamento à Cia. Minas Fabril	1942	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
186		cassino, lagoa, água	documento contábil		Pagamento a Virgínio Perillo	1944	dactiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
187		cassino	documento contábil		Pagamento à Carmem Tavares Lopes de Oliveira	1941	selo e manuscrito sobre papel	
188		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1941	impressão, datiloscrito e carimbo sobre papel	
189		cassino	documento contábil		Pagamento a Sandoval Campos	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
190		cassino	documento contábil		Pagamento às revistas Diretriz e Alterosa	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
191		cassino	documento contábil		Pagamento à Foto Marcel Gautherot	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
192		cassino	documento contábil		Pagamento à Gaetani & Cia Ltda.	1942	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
193		cassino	documento contábil		Pagamento a Augusto João de Oliveira	1942	datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
194		cassino	documento contábil		Pagamento à Couret & Cia.	1941	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
195		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1942	carimbo, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
196		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
197		cassino	documento contábil		Pagamento às revistas "Diretriz" e "Alterosa"	1942	impressão, selo, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
198		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Augusto Zamoysk	1941	impressão e manuscrito sobre papel	
199		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Lempp	1942	impressão, carimbo, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
200		cassino, água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virgínio Perillo	1944	impressão, carimbo, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
201		cassino	documento contábil		Pagamento a Carlos Laubisch & Hirth	1942	impressão, carimbo e datiloscrito sobre papel	
202		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A.	1941	impressão, manuscrito e datiloscrito sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
203		cassino, coleção, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A. (folha 4)	1941	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
204		cassino	documento contábil		Pagamento à Equitativa Terrestres Acidentes e Transportes S.A.	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
205		cassino	documento contábil		Pagamento à Mercantil Companhia Nacional de Seguros	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
206		cassino	documento contábil		Pagamento à empresa "A Noite"	1944	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
207		cassino	documento contábil		Pagamento à Companhia de Seguros Marítimos e Terrestres Indenizadora	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
208		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Roberto Burle Marx	1942	dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
209		cassino, lagoa, barco	documento contábil		Pagamento à Mesbla S.A.	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
210		cassino	documento contábil		Pagamento a Santiago Piacenza	1942	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
211		cassino, coleção, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A. (folha 2)	1941	impressão, carimbo e dactiloscrito sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
212		cassino	documento contábil		Pagamento à Luzia Maria da Silva	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
213		cassino	documento contábil		Pagamento a Elias Aun (Foto Elias)	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
214		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
215		cassino	documento contábil		Pagamento a Marcel Andre Gautherot	1943	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
216		cassino, trabalho	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
217		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Lempp	1942	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
218		cassino	documento contábil		Pagamento às revistas "Diretriz" e "Alterosa"	1942	impressão, selo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
219		cassino	documento contábil		Pagamento à Couret & Cia	1941	impressão, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
220		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1945	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
221		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista Comercial de Minas Gerais	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
222		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista Minas Tênis	1945	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
223		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista da Semana	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
224		cassino	documento contábil		Pagamento à "Revista Alterosa"	1943	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
225		cassino	documento contábil		Pagamento à Gaetani & Cia.	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
226		cassino	documento contábil		Pagamento ao Grande Hotel	1943	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
227		cassino	documento contábil	Marcel Gautherot	Pagamento à Foto Marcel Gautherot	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
228		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Augusto Zamoysk	1942	carimbo e manuscrito sobre papel	






Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
229		cassino	documento contábil		Pagamento às revistas Diretriz e Alterosa	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
230		cassino	documento contábil		Pagamento ao jornal "A Manhã"	1943	impressão, carimbo e dactiloscrito sobre papel	
231		cassino	documento contábil		Pagamento ao chauffeur Pedro dos Santos	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
232		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Alfredo Ceschiatti	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
233		cassino	documento contábil		Pagamento ao jornal "Noite Ilustrada"	1943	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
234		cassino	documento contábil		Pagamento à Piratinga Cia. Nacional de Seguros e Acidentes de Trabalho	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
235		cassino	documento contábil		Pagamento a Francisco Muradas Lorenzo	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
236		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Alfredo Ceschiatti	1943	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	


Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
237		cassino	documento contábil		Pagamento à Viação Pampulha Ltda.	1943	datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
238		cassino	documento contábil		Pagamento a Guilherme Pedroli	1945	datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
239		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Henrique Fracalanza.	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
240		cassino	documento contábil		Pagamento ao chauffeur Pedro dos Santos	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
241		cassino, jardim	documento contábil	Burle Marx	Pagamento parcial a Roberto Burle Marx	1941	manuscrito sobre papel	
242		cassino, água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virgínio Perillo	1944	manuscrito e carimbo sobre papel	
243		cassino	documento contábil		Pagamento a Antônio S. Franco, agente da Companhia de Seguro União Comercial dos Varejista	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
244		cassino	documento contábil		Pagamento à Foto Marcel Gautherot	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
245		cassino	documento contábil		Pagamento a Carlos Laubisch & Hirth	1942	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	


Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
246		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Roberto Burle Marx	1942	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
247		cassino, lagoa, barco	documento contábil		Pagamento à Mesbla S.A.	1941	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
248		cassino	documento contábil		Pagamento à Atlântica (Companhia Nacional de Seguros)	1943	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
249		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Lempp	1942	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
250		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a José Lempp	1942	impressão, carimbo, dactiloscrito e manuscrito sobre papel	
251		cassino, ruína	documento contábil		Pagamento a Metalúrgica Fracalanza S.A.	1941	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
252		cassino	documento contábil	Pagamento a Marcel André Gauterot.		1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
253		cassino	documento contábil		Pagamento ao chauffeur Pedro dos Santos	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
254		cassino	documento contábil		Pagamento a Miltonilo Braga	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
255		cassino	documento contábil		Pagamento a Alfredo Ceschiatti	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
256		cassino, trabalho	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito, manuscrito sobre papel	
257		cassino	documento contábil		Pagamento a Augusto João de Oliveira	1943	datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
258		cassino	documento contábil		Relação dos concorrentes premiados no 1º Concurso de Fotografias sob o patrocínio da prefeitura	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
259		cassino, jardim	documento contábil		Pagamento a Roberto Burle Marx e José Alves Pedrosa	1942	documento contábil, impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
260		cassino	documento contábil		Pagamento à Francelina Pires	1943	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
261		cassino	documento contábil		Pagamento à Oliveira, Costa & Cia.	1941	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
262		cassino, água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virgínio Perillo	1944	impressão, carimbo e manuscrito sobre papel	
263		cassino	documento contábil		Pagamento à Gaetani & Cia Ltda.	1942	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
264		cassino, trabalho	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
265		cassino	documento contábil		Pagamento à Revista Mineira de Engenharia	1943	impressão, manuscrito, datiloscrito, selo e carimbo sobre papel	
266		cassino	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Visão natural do cassino", 1942	1942	impressão sobre papel	
267		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Pampulha - Visão magnífica do lago", 1942	1942	impressão sobre papel	
268		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro.	1942	impressão sobre papel	
269		cassino, arquitetura	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Outra vista para a estrada", 1942	1942	impressão sobre papel	
270		cassino, arquitetura	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "O edifício do Cassino, quando em construção", 1942	1942	impressão sobre papel	
271		cassino, arquitetura, trabalho	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, Vista geral do Cassino, tomada do late Golfe Clube", 1942	1942	impressão sobre papel	
272		cassino, arquitetura	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, Vista geral do Cassino, tomada do late Golfe Clube", 1942	1942	impressão sobre papel	
273		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Maquete do Cassino, quando em construção", 1942	1942	impressão sobre papel	
274		cassino, arquitetura	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Maquete do Cassino, quando em construção", 1942	1942	impressão sobre papel	
275		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "O lago em formação, vendo-se a lagoa", 1942	1942	impressão sobre papel	
276		cassino, lagoa	fotografia		Relatório dos exercícios de 1940 e 1941 apresentado ao Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Governador do Estado, pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, "Enfrentadora visão do lago a tardinha", 1942	1942	impressão sobre papel	


Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
277		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 67	1945	impressão sobre papel	
278		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 148	1943	impressão sobre papel	
279		cassino	revista		Revista Belo Horizonte, nº 148	1943	impressão sobre papel	
280		cassino, dança, música	revista		Revista "Alterosa", nº 72	1946	impressão sobre papel	
281		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 160	1944	impressão sobre papel	
282		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 22	1942	impressão sobre papel	
283		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 39	1943	impressão sobre papel	
284		cassino, música	revista		Revista "Alterosa", nº 66	1945	impressão sobre papel	

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
285		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 166	1944	impressão sobre papel	
286		cassino	revista		Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek, s/n.º	1944	impressão sobre papel	
287		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 40	1943	impressão sobre papel	
288		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 167	1944	impressão sobre papel	
289		cassino, lagoa, barco	revista		Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek, s/n.º	1944	impressão sobre papel	
290		cassino, música	revista		Revista "Alterosa", nº 71	1946	impressão sobre papel	
291		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 167	1944	impressão sobre papel	
292		cassino, música	revista		Revista "Alterosa", nº 65	1945	impressão sobre papel	

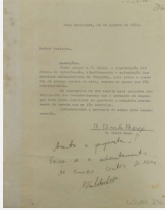
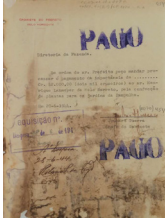
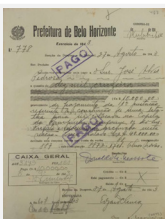






Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
293		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 39	1943	impressão sobre papel	
294		cassino, dança	revista		Revista "Novidades", nº 72	1944	impressão sobre papel	
295		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 179	1945	impressão sobre papel	
296		cassino, dança	revista		Revista "Alterosa", nº 68	1945	impressão sobre papel	
297		cassino, música	revista		Revista "Alterosa", nº 66	1945	impressão sobre papel	
298		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 166	1944	impressão sobre papel	
299		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 22	1942	impressão sobre papel	
300		cassino, lagoa, barco	revista		Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek, s/n.º	1944	impressão sobre papel	
301		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 166	1944	impressão sobre papel	
302		cassino, dança, corpo	revista		Revista "Alterosa", nº 49.	1944	impressão sobre papel	

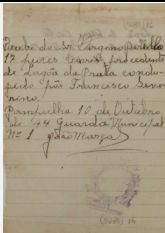










Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
303		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 65	1945	impressão sobre papel	
304		cassino, dança	revista		Revista "Alterosa", nº 69	1946	impressão sobre papel	
305		cassino, música	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 160	1944	impressão sobre papel	
306		cassino	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 160	1944	impressão sobre papel	
307		cassino, arquitetura	revista		Revista "Leitura", nº 22	1942	impressão sobre papel	
308		dança, cassino	revista		Revista Belo Horizonte nº 148	1943	impressão sobre papel	
309		jardim, cassino	documento contábil		Pagamento parcial a Roberto Burle Marx	1941	manuscrito sobre papel	
310		jardim, cassino	documento contábil		Pagamento a Augusto Zamoysk	1941	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	

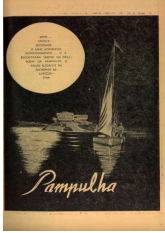
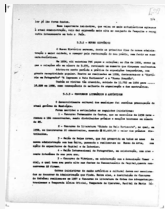
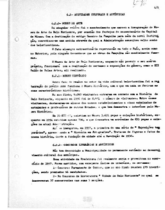





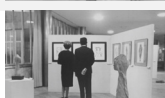


Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
311		jardim, cassino	documento contábil	Roberto Burle Marx	Pagamento parcial a Roberto Burle Marx	1941	datiloscrito e manuscrito sobre papel	
312		jardim, cassino	documento contábil		Pagamento a Henrique Lahmeyer	1944	impressão, datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	
313		jardim	documento contábil		Pagamento a José Alves Pedrosa	1943	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
314		jardim, cassino	documento contábil		Pagamento a Henrique Lahmeyer	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
315		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	
316		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	
317		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	
318		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	
319		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	
320		lagoa, museu	aerofotografia	Serviços Aerofotogramétricos cruzeiro do Sul S.A.	Lagoa da Pampulha / Levantamento aero-fotogramétrico	1953	fotografia	




Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
321		lagoa, água	documento contábil		Pagamento a Virginio Perillo	1944	manuscrito e carimbo sobre papel	
322		lagoa	fotografia	José Góes	Aérea do complexo arquitetônico e Lagoa da Pampulha	1948	fotografia p&b	18 X 24 cm
323		lagoa, território	fotografia	José Góes	Aérea da Lagoa da Pampulha	1940	fotografia p&b	18 X 24 cm
324		lagoa, território	fotografia		Pampulha - 155 - J.T.	1948	fotografia	
325		lagoa, ruína	fotografia	José Góes	Belo Horizonte	1950	fotografia p&b	18 X 24 cm
326		lagoa, ruína	fotografia	José Góes	Lagoa da Pampulha vazia	1950	fotografia p&b	18 X 24 cm
327		lagoa, cassino	fotografia	José Góes	Cassino	1950	fotografia p&b	30 X 40 cm
328		lagoa, água	fotografia	José Góes	Lagoa da Pampulha	1940	fotografia p&b	18 X 24 cm
329		lagoa	fotografia	José Góes	Barragem da Pampulha	1940	fotografia p&b	30 X 40 cm
330		lagoa, território	fotografia	José Góes	Aérea da Lagoa da Pampulha	1955	fotografia p&b	18 X 24 cm
331		lagoa, museu, cassino	fotografia	José Góes	Aérea do complexo arquitetônico e Lagoa da Pampulha	1948	fotografia p&b	18 X 24 cm
332		lagoa, cassino	impresso		Relatório do exercício de 1948 apresentado à Câmara Municipal pelo prefeito Octacílio Negrão de Lima	1949	impressão sobre papel	
333		lagoa	revista		Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek	1944	impressão sobre papel	

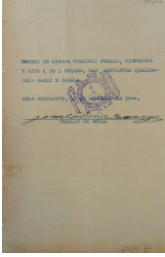
Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
334		lagoa, barco	revista		Revista "Belo Horizonte", nº 179	1945	impressão sobre papel	
335		museu	dactiloscrito		Relatório de 1958 apresentado à egrégia Câmara Municipal pelo prefeito Celso Mello Azevedo	1959	dactiloscrito sobre papel	
336		museu	dactiloscrito		Relatório de 1957 apresentado à Egrégia Câmara Municipal pelo prefeito Celso Mello Azevedo	1958	dactiloscrito sobre papel	
337		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1962	fotografia p&b	23.5 X 16 cm
338		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1957	fotografia p&b	23 X 17 cm
339		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1966	fotografia p&b	24 X 17.5 cm
340		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1970	fotografia p&b	
341		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1962	fotografia p&b	23 X 17 cm
342		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1962	fotografia p&b	23.5 X 17 cm
343		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1970	fotografia p&b	24 X 18 cm
344		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1969	fotografia p&b	17.5 X 12 cm



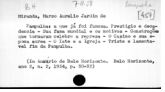









Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
345		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1957	fotografia p&b	23 X 17 cm
346		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1957	fotografia p&b	23 X 17 cm
347		museu	fotografia	autoria não identificada	sem título	1962	fotografia p&b	23 X 17 cm
348		museu	fotografia	autoria não identificada	sem	1970	fotografia p&b	24 X 18 cm
349		música, cassino	revista		Revista "Novidades", nº 72	1944	impressão sobre papel	
350		música, cassino, dança	revista		Revista "Novidades", nº 79	1945	impressão sobre papel	
351		música, cassino	revista		Revista "Novidades", nº 78	1945	impressão sobre papel	
352		trabalho, cassino	documento contábil		Repasse de verba ao pagador-operário	1942	impressão, datiloscrito e manuscrito sobre papel	
353		água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virginio Perillo	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
354		água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virginio Perillo	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	
355		água, lagoa	documento contábil		. Pagamento a Virginio Perillo	1944	impressão, manuscrito e carimbo sobre papel	












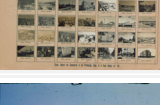

Procedência: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
356		água, lagoa	documento contábil		Pagamento a Virginio Perillo	1944	datiloscrito, manuscrito e carimbo sobre papel	

Procedência: Arquivo Público Mineiro

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
357		arquitetura, museu, cassino	fotografia	autoria não identificada	Escultura do jardim do Museu de Arte Pampulha em Belo Horizonte	1960	fotografia	4,1 X 5,6 cm
358		cassino, barco, lagoa	cartão-postal	C. da L. (Casa da Lente)	Belo Horizonte - Pampulha - C. da L. 91		cartão-postal impresso	
359		cassino, ruína	dactiloscrito	Hélio Gravatá	Comentário sobre a obra de Marco Aurelio Jardim de Miranda	1954	dactiloscrito sobre papel	
360		cassino	desenho	Ehrhard Brand	Projecto do cassino	1896	desenho sobre papel	8,8 X 20,2 cm
361		cassino	desenho	João Salles	Parque - Fachada Lateral do Casino	1895	desenho sobre papel	12,7 X 17,6 cm
362		cassino	desenho	João Salles	Parque - Fachada Principal do Casino	1895	desenho sobre papel	12,6 X 17,2 cm
363		cassino, museu	fotografia	Oromar Moreira	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG)	1947	fotografia	23,5 X 17,0 cm
364		cassino, lagoa	fotografia	Oromar Moreira	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG)	1947	fotografia	23,5 X 17,0 cm
365		cassino	fotografia	autoria não identificada	Pessoas durante festa de formatura no Cassino da Pampulha	1951	fotografia	11,2 X 17,5 cm
366		cassino	impresso	Rocha L	Esportes e diversões		fotografia e impressão sobre papel	2,5 X 3,5 cm
367		cassino	impresso	autoria não identificada	Menu Casino da Pampulha, "Grill-Room" / Jantares dansantes a preço fixo	1943	impressão sobre papel a 1 cor	15,5 X 10,5 cm
368		cassino	impresso	autoria não identificada	Volante "Vista da Pampulha" contendo programação referente a visita da Embaixada Acadêmica da Universidade de Coimbra à Belo Horizonte	1951	Impressão a 1 cor sobre papel	22 X 16 cm (fechado), 8 páginas

Procedência: Arquivo Público Mineiro

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
369		cassino, lagoa	negativo 35 mm	autoria não identificada	Vista parcial Lagoa da Pampulha		negativo 35 mm	35 mm
370		jardim, cassino	negativo 35 mm	autoria não identificada	Vista parcial Lagoa da Pampulha		negativo 35 mm	35 mm
371		lagoa, água	aerofotografia	autoria não identificada	Vista aérea do rompimento da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte	1979	fotografia	15,4 X 22,5 cm
372		lagoa, território	cartografia	autoria não identificada	Mapa do Município de Belo Horizonte	1970	impressão sobre papel	107 X 75 cm
373		lagoa, território	cartografia	autoria não identificada	Mapa do Município de Belo Horizonte	1964	impressão sobre papel	100 X 70 cm
374		lagoa, território	cartografia	Achilles Paz e Jayme Roscoe do Nascimento	Planta de Belo Horizonte	1958	impressão sobre papel	102 X 131 cm
375		lagoa, território	cartografia	autoria não identificada	Mapa Região Metropolitana de Belo Horizonte - Estado de Minas Gerais	1981	impressão sobre papel	68 X 70 cm
376		lagoa, território	cartografia	Affonso de Guayra Heberle	Mapa do Município de Belo Horizonte	1940	impressão sobre papel	58,5 X 86,0 cm
377		lagoa, barco, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha, vista parcial - Belo Horizonte		cartão-postal impresso	14 X 10 cm
378		lagoa, cassino, barco	fotografia	autoria não identificada	Vista parcial da Lagoa da Pampulha - Museu de Arte e embarcações ao fundo		fotografia	22,8 X 30 cm
379		lagoa, água, museu	fotografia	autoria não identificada	Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte	1960	fotografia	11,6 X 17,5 cm
380		lagoa, água	fotografia	Rocha L	Vistas parciais de Belo Horizonte	1947	fotografia e impressão sobre papel	2,5 X 3,5 cm
381		lagoa, água, cassino	negativo 35 mm	autoria não identificada	Vista parcial Lagoa da Pampulha		negativo 35 mm	35 mm









Procedência: Arquivo Público Mineiro

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
382		ruína, cassino	dactiloscrito	Hélio Gravatá	Comentário sobre a obra de Jaime Maurício	1954	dactiloscrito sobre papel	
383		água, lagoa	negativo 35 mm	autoria não identificada	Vista parcial Lagoa da Pampulha		negativo 35 mm	35 mm









Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
384		arquitetura, cassino	revista		Revista "Manchete", nº 62	1953	impressão sobre papel	
385		azulejo	fotografia	Augusto Malta	Igreja da Lapa		fotografia (gelatina, sépia)	17.5 X 22 cm
386		cassino	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 17.546	1950	impressão sobre papel	
387		cassino	jornal		Suplemento "A Noite", nº 719	1942	impressão sobre papel	
388		cassino	jornal		Jornal "Lavoura e Comercio", nº 10.212	1943	impressão sobre papel	
389		cassino	jornal		Jornal "Diário da Noite", nº 7.810	1950	impressão sobre papel	
390		cassino	jornal		Jornal "Maquis", nº 41	1958	impressão sobre papel	
391		cassino	jornal		Jornal "A Noite", nº 12.276	1946	impressão sobre papel	









Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
392		cassino, museu	jornal		Jornal "A Manhã", nº 37	1942	impressão sobre papel	
393		cassino	jornal		"O Jornal", nº 8.559	1948	impressão sobre papel	
394		cassino	jornal		Jornal "Lar Católico", nº 46	1944	impressão sobre papel	
395		cassino	jornal		Jornal "Correio de Uberlândia: Diário Independente", nº 2.99	1950	impressão sobre papel	
396		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 542	1943	impressão sobre papel	
397		cassino	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 17.861	1951	impressão sobre papel	
398		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 1034	1944	impressão sobre papel	
399		cassino, arquitetura	jornal		Revista "Módulo -Arquitetura, Urbanismo e Artes", nº 41	1975	impressão sobre papel	









Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
400		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 549	1943	impressão sobre papel	
401		cassino	jornal		Jornal "Lar Católico", nº 40	1944	impressão sobre papel	
402		cassino	jornal		Jornal "Lavoura e Comercio", nº 10.556	1944	impressão sobre papel	
403		cassino	jornal		Jornal "Diario Carioca", nº 4.322	1942	impressão sobre papel	
404		cassino	jornal		Jornal "A Noite", nº 690	1942	impressão sobre papel	
405		cassino, ruína	jornal		Jornal "Tribuna da Imprensa", nº 1313	1954	impressão sobre papel	
406		cassino	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 17.716	1950	impressão sobre papel	
407		cassino	jornal		"O Jornal", nº 7.136	1942	impressão sobre papel	







Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
408		cassino	jornal		Jornal "Divinópolis-Jornal", , Nº 37, p.1, "Uma locomotiva na Pampulha".	1943	impressão sobre papel	
409		cassino	jornal		Jornal "Lavoura e Comercio", nº 10.562	1944	impressão sobre papel	
410		cassino, ruína	jornal		Jornal "Diário de Notícias", nº 7.242	1946	impressão sobre papel	
411		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 326	1942	impressão sobre papel	
412		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 798	1944	impressão sobre papel	
413		cassino	jornal		Jornal "Diário de Notícias", nº 7.130	1946	impressão sobre papel	
414		cassino	jornal		Jornal "Diário da Noite", nº 3612	1944	impressão sobre papel	
415		cassino, museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 19.095	1955	impressão sobre papel	

Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
416		cassino, museu	jornal		Revista "Manchete", nº 53	1953	impressão sobre papel	
417		cassino, ruína	jornal		Jornal "A Manhã", nº 2020	1948	impressão sobre papel	
418		cassino	jornal		Jornal "Diário de Notícias", nº 7.219	1946	impressão sobre papel	
419		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 1450	1946	impressão sobre papel	
420		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 711	1943	impressão sobre papel	
421		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 103	1944	impressão sobre papel	
422		cassino, ruína	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 17.872	1951	impressão sobre papel	
423		cassino	jornal		Jornal "A Manhã", nº 1451	1946	impressão sobre papel	

Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
424		cassino	jornal		Jornal "Diário Carioca", nº 4	1943	impressão sobre papel	
425		cassino	periódico		"Correio Paulistano", nº 27.095	1944	impressão sobre papel	
426		cassino	periódico		"Diretrizes", nº 95	1942	impressão sobre papel	
427		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 08	1950	impressão sobre papel	
428		cassino	revista	D'Almeida Guerra Filho	Revista "O Campo", nº 177	1944	impressão sobre papel	
429		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 21	1947	impressão sobre papel	
430		cassino	revista		Revista		impressão sobre papel	
431		cassino, museu	revista		Revista "Ilustração Brasileira", nº 228	1954	impressão sobre papel	











Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
432		cassino, arquitetura	revista		Revista "Sombra", nº 22	1943	impressão sobre papel	
433		cassino, arquitetura	revista		Revista "Manchete", nº 63	1953	impressão sobre papel	
434		cassino, museu	revista		Revista "Alterosa", nº 336	1960	impressão sobre papel	
435		cassino, arquitetura, museu	revista		Revista "Manchete", nº 54	1953	impressão sobre papel	
436		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 09	1942	impressão sobre papel	
437		cassino	revista		"Revista da Semana", nº 24	1943	impressão sobre papel	
438		cassino	revista		Revista "Vida Doméstica", nº 306	1943	impressão sobre papel	
439		cassino	revista		"Revista da Semana", nº 6	1948	impressão sobre papel	
440		cassino, dança	revista		Revista "Sombra", nº 116	1951	impressão sobre papel	
441		cassino	revista	Marcus Publico	Revista "Vamos Lêr", nº 307	1942	impressão sobre papel	









Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
442		cassino	revista		Jornal "A Manhã", nº 503	1943	impressão sobre papel	
443		cassino	revista		Revista "Vida Doméstica", nº 30	1943	impressão sobre papel	
444		cassino, lagoa, barco	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 36	1953	impressão sobre papel	
445		cassino	revista		Módulo - Revista de Arquitetura e Artes Plásticas	1956	impressão sobre papel	
446		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 27	1961	impressão sobre papel	
447		cassino, arquitetura	revista		Revista "Manchete", nº 60	1953	impressão sobre papel	
448		cassino, museu	revista	Revista "Maquis", nº 57	Revista "Maquis", nº 57	1958	impressão sobre papel	
449		cassino	revista		"Revista da Semana", nº 35	1944	impressão sobre papel	
450		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 339	1961	impressão sobre papel	
451		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 317	1959	impressão sobre papel	







Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
452		cassino, lagoa	revista		Revista "Manchete", nº 303	1958	impressão sobre papel	
453		cassino	revista		Revista "Sombra", nº 27	1944	impressão sobre papel	
454		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 33	1943	impressão sobre papel	
455		cassino, arquitetura	revista		"Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas", nº 4	1956	impressão sobre papel	
456		cassino	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 20	1967	impressão sobre papel	
457		cassino, museu	revista		Revista "Ilustração Brasileira", nº 228	1954	impressão sobre papel	
458		cassino, lagoa, ruína	revista		Revista "Vida Doméstica", nº 434	1954	impressão sobre papel	
459		cassino, lagoa, ruína	revista		Revista "Manchete", nº 105	1954	impressão sobre papel	
460		cassino, lagoa, ruína	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 39	1956	impressão sobre papel	
461		cassino, ruína, lagoa	revista		Revista "O Cruzeiro", nº 31	1954	impressão sobre papel	

Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
462		corpo, cassino	revista		Revista "Sombra", nº 22	1943	impressão sobre papel	
463		lagoa, ruína	revista		Revista "Manchete", nº 106	1954	impressão sobre papel	
464		lagoa	revista		Revista "Vida Doméstica", nº 24	1938	impressão sobre papel	
465		museu	jornal		"Jornal do Brasil", nº 120	1968	impressão sobre papel	
466		museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 19.327	1956	impressão sobre papel	
467		museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 20.357	1959	impressão sobre papel	
468		museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 19.322	1956	impressão sobre papel	
469		museu	jornal		"Jornal do Brasil", nº 291	1966	impressão sobre papel	

Procedência: Biblioteca Nacional

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
470		museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 19.860	1957	impressão sobre papel	
471		museu, cassino	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 18	1954	impressão sobre papel	
472		museu	jornal		Jornal "Correio da Manhã", nº 19.953	1958	impressão sobre papel	
473		museu	jornal		Jornal do Brasil", nº 20	1965	impressão sobre papel	
474		museu	jornal		"Jornal do Brasil", nº 105	1965	impressão sobre papel	
475		museu	revista	Fritz Teixeira de Salles	Revista "Leitura", nº 09	1958	impressão sobre papel	
476		museu	revista		Revista "Manchete", nº 820	1968	impressão sobre papel	
477		museu	revista	Marc Berkowitz	Revista "Leitura", nº 16	1958	impressão sobre papel	
478		museu	revista	Wilson Frade	Revista "A Cigarra", nº 7	1966	impressão sobre papel	

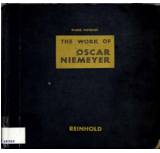
Procedência: Centro de Memória do Minas Tênis Clube

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
479		cassino, corpo	fotografia	autoria não identificada	Ginástica do Professor Macedo no PIC	1950	fotografia	

Procedência: Cité de l'Architecture et du Patrimoine

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
480		arquitetura, cassino	revista		Revista "L'Architecture d'Aujourd'hui - Brésil"	1947	impressão sobre papel	

Procedência: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
481		arquitetura, cassino	livro	Stamo Papadaki	Livro "The work of Oscar Niemeyer" (capa e p.70-77)	1950	impressão sobre papel	









Procedência: Fundação Oscar Niemeyer

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
482		arquitetura, lagoa	desenho	Oscar Niemeyer	Conjunto da Pampulha	1940		
483		arquitetura, lagoa	desenho	Oscar Niemeyer	Conjunto da Pampulha	1940		
484		arquitetura, lagoa	desenho	Oscar Niemeyer	Conjunto da Pampulha	1940		
485		arquitetura, lagoa	desenho	Oscar Niemeyer	Conjunto da Pampulha	1940		

Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
486			revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impresso sobre papel	
487		barco, lagoa, água	revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impresso sobre papel	

Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
488		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 26	1942	impressão sobre papel	
489		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 58	1945	impressão sobre papel	
490		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impresso sobre papel	
491		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
492		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 64	1945	impressão sobre papel	
493		cassino, cassino	revista		Revista Alterosa, nº 30	1942	impressão sobre papel	
494		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
495		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impresso sobre papel	







Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
496		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 54	1944	impressão sobre papel	
497		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 36	1943	impressão sobre papel	
498		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 25	1942	impressão sobre papel	
499		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 37	1943	impressão sobre papel	
500		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 63	1945	impressão sobre papel	
501		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
502		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	
503		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 42	1943	impressão sobre papel	









Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
504		cassino, dança	revista		Revista "Alterosa", nº 64	1945	impressão sobre papel	
505		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 28	1942	impressão sobre papel	
506		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 63	1945	impressão sobre papel	
507		cassino, música, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 34	1943	impressão sobre papel	
508		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 41	1943	impresso sobre papel	
509		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 28	1943	impressão sobre papel	
510		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 38	1943	impressão sobre papel	
511		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 42	1943	impressão sobre papel	









Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
512		cassino, dança	revista		Revista "Alterosa", nº 26	1942	impressão sobre papel	
513		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 30	1942	impressão sobre papel	
514		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
515		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 26	1942	impressão sobre papel	
516		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27		impressão sobre papel	
517		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	
518		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 60	1945	impressão sobre papel	
519		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 42	1944	impressão sobre papel	

Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
520		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 41	1943	impressão sobre papel	
521		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	
522		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	
523		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 25		impressão sobre papel	
524		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	
525		cassino, dança, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 56	1944	impressão sobre papel	
526		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 54	1944	impressão sobre papel	
527		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 32	1942	impressão sobre papel	







Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
528		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 53	1944	impressão sobre papel	
529		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impresso sobre papel	
530		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 33	1943	impressão sobre papel	
531		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
532		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 38	1943	impressão sobre papel	
533		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 30	1942	impressão sobre papel	
534		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 42	1943	impressão sobre papel	
535		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 38	1943	impressão sobre papel	




Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
536		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 25	1942	impressão sobre papel	
537		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 61	1945	impressão sobre papel	
538		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 64	1945	impressão sobre papel	
539		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 33	1943	impressão sobre papel	
540		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 41	1943	impresso sobre papel	
541		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 37	1943	impressão sobre papel	
542		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 27	1942	impressão sobre papel	
543		cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 59	1945	impressão sobre papel	


Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
544		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 61	1945	impressão sobre papel	
545		cassino, lagoa	revista		Revista "Alterosa", nº 25	1942	impressão sobre papel	
546		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 30	1942	impressão sobre papel	
547		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 29	1942	impressão sobre papel	
548		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 53	1944	impressão sobre papel	
549		cassino, corpo	revista		Revista "Alterosa", nº 44	1943	impressão sobre papel	
550		cassino, cassino	revista		Revista "Alterosa", nº 29	1942	impressão sobre papel	
551		dança, cassino, corpo	revista		Revista "Edifício", nº 2	1946	impresso sobre papel	




Procedência: Hemeroteca Histórica / Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
552		jardim, lagoa	revista		Revista "Perspectiva", nº 1	1946	impressão sobre papel	
553		lagoa, barco, água	revista		Revista "Edifício", nº 1	1946	impresso sobre papel	
554		lagoa, arquitetura	revista		Revista "Perspectiva", nº 1	1946	impressão sobre papel	

Procedência: Instituto Cultural Amilcar Martins

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
555		arquitetura, cassino	livro	autoria não identificada	Pampulha	1944	impressão sobre papel	28 cm







Procedência: Instituto Moreira Salles

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
556		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
557		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
558		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
559		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
560		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
561		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	













Procedência: Instituto Moreira Salles

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
562		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
563		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
564		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
565		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
566		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	

Procedência: Instituto Moreira Salles

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
567		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
568		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
569		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
570		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
571		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
572		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	

Procedência: Instituto Moreira Salles

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
573		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
574		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
575		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
576		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
577		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
578		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
579		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
580		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
581		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
582		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	
583		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	
584		arquitetura, cassino	fotografia	Marcel Gautherot	Pampulha late Clube, 1947 circa	1947	fotografia	

Procedência: Instituto Moreira Salles

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
585		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Marcel Gautherot	Cassino da Pampulha, 1947 circa	1947	fotografia	

Procedência: Laboratório de Fotodocumentação - Escola de Arquitetura da UFMG

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
586		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Fachada do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
587		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do jardim do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
588		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do jardim do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
589		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
590		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
591		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Detalhe da fachada do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
592		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do Museu de Arte da Pampulha	1960	fotografia p&b	
593		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Fachada do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
594		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Hall do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
595		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Hall do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	












Procedência: Laboratório de Fotodocumentação - Escola de Arquitetura da UFMG

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
596		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Hall do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
597		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Parede de vidro do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
598		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Escultura do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	
599		cassino-museu	fotografia	Marcos de Carvalho Mazonni e Gui Tarcisio Mazonni	Hall do Museu de Arte	1960	fotografia p&b	



Procedência: Marconi Drummond

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
600		barco, lagoa	cartão-postal	Autoria não identificada	Sem título		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
601		cassino, corpo	cartão-postal	Casa da Lente	Pampulha - Belo Horizonte - Casa da Lente nº 94		cartão-postal impresso	8.7 x 13.7 cm
602		cassino, lagoa, barco	cartão-postal	Casa da Lente	Belo Horizonte (C. da L.) 91 - Pampulha		cartão-postal impresso	8.9 x 13.6 cm
603		cassino	cartão-postal	Autoria não identificada	1897-1947 Lembrança do Cinquentenário de Belo Horizonte	1947	cartão-postal impresso	9 x 14 cm
604		cassino, lagoa	cartão-postal	Autoria não identificada	B. Horizonte 1947 - Casino da Pampulha -	1947	cartão-postal impresso	9 x 14 cm
605		cassino, lagoa, arquitetura	cartão-postal	Autoria não identificada	Pampulha - Belo Horizonte		cartão-postal impresso	9.5 x 15 cm
606		cassino, lagoa, jardim	cartão-postal	Studio Albuquerque	Boite da Pampulha / Belo Horizonte - Minas - Brasil		cartão-postal impresso	9 x 13.5 cm
607		cassino, arquitetura, lagoa	cartão-postal	Casa da Lente	Cassino da Pampulha - Belo Horizonte - Casa da Lente Nº 77		cartão-postal impresso	8.5 x 13.9 cm
608		cassino, arquitetura, lagoa	cartão-postal	Casa da Lente	Casino da Pampulha - Belo Horizonte - Casa da Lente nº 88		cartão-postal impresso	
609		cassino, lagoa	cartão-postal	Autoria não identificada	Casino da Pampulha - Belo Horizonte	1948	cartão-postal impresso	9 x 14 cm
610		cassino, arquitetura	cartão-postal	Casa da Lente	Casino da Pampulha - Belo Horizonte - Casa da Lente nº 75	1943	cartão-postal impresso	8.3 x 13.5 cm
611		cassino, arquitetura, lagoa	cartão-postal	Autoria não identificada	Cassino da Pampulha Belo Horizonte - Minas		cartão-postal impresso	8.7 x 13.8 cm




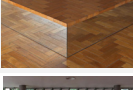
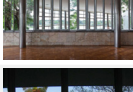










Procedência: Marconi Drummond

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
612		cassino, lagoa	cartão-postal	Foto Postal Colombo	24 - Belo Horizonte - Brasil - Museu de Arte - Ex-Casino da Pampulha - Foto Postal Colombo	1943	cartão-postal impresso	9 x 14 cm
613		cassino, lagoa, jardim	cartão-postal	Studio Albuquerque	Boite da Pampulha; Antigamente Cassino da Pampulha - Belo Horizonte - Minas - Brasil		cartão-postal impresso	9 x 13.5 cm
614		jardim, água, lagoa	cartão-postal	Casa da Lente	Pampulha - Belo Horizonte - Casa da Lente Nº 93		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
615		jardim, cassino	cartão-postal	Autoria não identificada	Belo Horizonte - Minas - Brasil - Museu da Pampulha		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
616		lagoa, cassino	cartão-postal	Autoria não identificada	Belo Horizonte - Casino da Pampulha - J.T. 237		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
617		lagoa	cartão-postal	Autor não identificado cartão postal impresso	B. Horizonte 1947 - Pampulha		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
618		lagoa, cassino	cartão-postal	Autoria não identificada	Belo Horizonte - Casino da Pampulha		cartão-postal impresso	9 x 14 cm
619		lagoa, cassino, arquitetura	cartão-postal	Autoria não identificada	Pampulha 1950 - late e Cassino	1950	cartão-postal impresso	9 x 13.7 cm
620		lagoa, território	cartão-postal	Autoria não identificada	Pampulha 1948 - 156 - J.T.		cartão-postal impresso	8.7 x 14 cm
621		lagoa, coluna	cartão-postal	Autoria não identificada	B. Horizonte 1947 - Pampulha	1947	cartão-postal impresso	8.7 x 14 cm
622		lagoa	cartão-postal	Autoria não identificada	B. Horizonte - Pampulha		cartão-postal impresso	9 x 14 cm












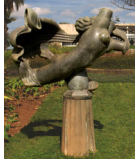

Procedência: Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
623		cassino	filme	autoria não identificada	Beldades de maiô!			
624		cassino	filme	autoria não identificada	Modernidade em Belo Horizonte	1951		
625		cassino	filme	Armando Sábato	Passeio na Pampulha	1952		
626		dança, cassino	filme	Zoltan Glueck	O despertar de um horizonte	1958		

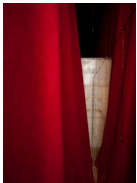
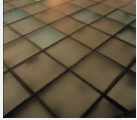













Procedência: Museu de Arte da Pampulha

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
627		arquitetura, rampa, museu	escultura	Ernesto Neto	O corpo clássico no tempo		tule de lycra, gengibre e açafão em pó, sem data	dimensões variáveis
628		arquitetura, azulejo	fragmento de construção	autoria não identificada	sem título		azulejo branco com estampa em esmalte azul	15 X 15 cm
629		arquitetura, museu, coluna	instalação	Ana Maria Tavares	Coluna Niemeyer com sofá e retrovisor (da série "Museum's Piece")	1997	aço inoxidável, espelho, couro e madeira	400cm
630		arquitetura, museu, piso	site specific	Eduardo Coimbra	Peças de chão,	2011	madeira e espelho, 38 x 100 cm	38 x 100 cm
631		arquitetura, museu, jardim	site specific	Eduardo Coimbra	Planos de passagem	2011	espelho sobre MDF e sobre esquadrias existentes	
632		arquitetura, museu	site specific	Roberto Bethônico	Através	2006	vinil, acrílico, e vidro	dimensão variável
633		arquitetura, museu, piso	site specific	Eduardo Coimbra	Planos de passagem	2011	espelho e madeira	
634		arquitetura, museu, espelho	site specific	Eduardo Coimbra	Planos de passagem (parede),	2011	espelho e alumínio	340 x 966 cm
635		arquitetura, museu, coluna	site specific	Débora Bolsoni	Colunas	2006	aço inox	dimensões variáveis
636		cassino	fotografia	Mme. Yvonne A. R. P. S.	sem título	1942	fotografia com manuscrito	21.5 X 16 cm
637		cassino	fotografia	autoria não identificada	sem título		fotografia	17 X 23 cm
638		cassino	impresso	autoria não identificada	Menu Casino da Pampulha, "Grill-Room" / Jantares dansantes a preço fixo	1942	impressão e manuscrito sobre papel	15.5 X 10.5 cm
639		cassino	impresso	Renato de Lima	late e Golfe Clube de Minas Gerais - Pampulha	1943	aquarela, cartão impresso sobre papel	11.5 X 17 cm
640		cassino, museu	instalação	Laura Belém	Pampulha (As damas)	2002	tule, cetim e luneta	dimensão variável
641		cassino	mobiliário	Laubisch & Hirth	Cadeira, fabricante Laubisch & Hirth, década de 1940		madeira e couro	














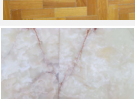



Procedência: Museu de Arte da Pampulha

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
642		coluna, museu, corpo	performance	Laura Lima	Puxador (ed. Colunas – Pampulha)	2002	peessoa-carne, cintas de nylon preto e neoprene	dimensão variável
643		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha")	1942	lápiz sanguínea sobre papel	32.6 X 23.5 cm
644		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha")	1941	carvão sobre papel	33.2 X 22 cm
645		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		carvão e grafite sobre papel (díptico)	18 X 30.3 cm (parte de cima)
646		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		carvão sobre papel	22.2 X 28.2 cm
647		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha")	1942	carvão e grafite sobre papel	33 X 22 cm
648		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		carvão sobre papel	24.6 X 37 cm
649		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		azulela sobre papel	24.7 X 36.4 cm
650		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		carvão e grafite sobre papel (díptico)	18 x 30.2 cm (parte de cima)
651		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha")	1942	carvão e grafite sobre papel	33 X 22 cm
652		corpo, museu	desenho	José Pedrosa	Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura "Pampulha"), sem data		carvão sobre papel	33.2 X 24.8 cm
653		corpo, jardim	escultura	José Pedrosa	Pampulha	1943	bronze	129 X 146 X 80 cm
654		corpo, museu	intervenção	Laura Lima	Sem título (da série "Costumes")	2002	vinil	70 X 78 X 36 cm


Procedência: Museu de Arte da Pampulha

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
655		cortina, museu, espelho	site specific	Nydia Negromonte	Espelho cego	2012	trilhos e cortina de veludo vermelho	720 x 230 cm
656		dança, piso	fragmento de construção		Pista de dança "Grill-room"		88 placas vidro	60 X 60 cm
657		dança, museu	videoinstalação	Valeska Soares	Tonight	2002	vídeo em fita Betacam, 8 min, edição de 5	
658		espelho	site specific	Damián Ortega	Ordem, réplica, acaso	2004	aço inoxidável colorido / políptico (8 partes)	60 X 60 X 60cm (cada)
659		jardim, museu, lagoa	escultura	Solange Pessoa	Sono	2008	bronze, instalação (5 partes)	dimensões variáveis
660		jardim, museu	instalação	Dilton Araújo, Lotus Lobo, Luciano Gusmão	Territórios	1969	acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico	dimensões variáveis
661		jardim, museu	site specific	Marilá Dardot	Pensamento do fora	2002	tinta esmalte sobre metal. Instalação composta por 40 partes contendo frases selecionadas de diversos autores impressas sobre placas de metal	86 x 40 x 1,5 cm (cada)
662		jogo, cassino	equipamento	Fabricante: João Pina	Roletas		metal, madeira e baquelite	
663		jogo, cassino	objeto	Fabricante não identificado	Conjunto de fichas do Cassino da Pampulha (valores 5, 10, 20, 50, 100 e 500 mil-réis), década de 1940		baquelite com gravação do monograma do cassino	dimensões variadas
664		lagoa, museu, território	escultura	Márcia Xavier	Lagoa	2005	madeira, fórmica, alumínio, impressão fotográfica colorida em vinil, adesivado sobre vidro	198 X 238.5 X 163 cm
665		lagoa, ruína, coleção	instalação	Sávio Reale	Coleção Pampulha – Tapetes Pampulha	2002	cacos de cerâmica, louça e vidro	dimensões variáveis
666		lagoa, museu	site specific	Eduardo Coimbra	Visível Invisível	2011	4 pares de fotografias simultâneas impressas em lona translúcidas e lâmpadas fluorescentes	
667		lagoa, museu	videoinstalação	Nydia Negromonte	Ilha dos Amores	2012	videoinstalação	17min
668		museu, corpo	escultura	Alfredo Ceschiatti	O abraço	1943	mármore	160 X 65 X 77 cm
669		museu, corpo	escultura	August Zamoyski	Nu	1943	bronze	105.5 X 156 X 106 cm


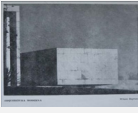












Procedência: Museu de Arte da Pampulha

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
670		museu, cassino	fotografia	Vik Muniz	Jolly Good Fellows (da série "Pictures of Chocolate")	1999	cibacromo	128 x 158.5 cm
671		museu, cassino	fotografia	Sara Ramo	Cenas da peça vivo andante 1º, 2º, 3º atos	2004	ampliação fotográfica em sépia adesivada sobre suporte tipo Eucatex	56.5 X 52 cm
672		museu	instalação	Teresinha Soares	Corpo a corpo in cor-pus meus	2007	madeira recortada e pintada, performance, projeção audiovisual e cartaz impresso	24m²
673		museu, lagoa, água	instalação	Thiago Rocha Pita	Fonte	2003	aço inoxidável	70 X Ø200 cm
674		museu, jogo, cassino	instalação	Laura Belém	Pampulha (O Jogador)	2002	roletas em madeira, metal e fórmica, gravação em áudio, CD player e caixas de som, áudio (78min)	65m²
675		museu	instalação	Ricardo Basbaum	conjs., re-bancos*: entrevistas e conversas	2011	série de estruturas modulares	
676		museu, coleção	instalação	Mabe Bethônico	Módulo Itinerante do Museu do Sabão	2004	nove caixas articuladas de madeira, sabões, placas de fórmica e madeira contendo sinalização em vinil, luminárias, dois "discman" com fones de ouvido, dois áudios, trilhas	37 X 47 X140 cm (versão fechada)
677		museu	projeto arquitetônico	Escritório Oscar Niemeyer	Anexo do Museu de Arte da Pampulha	2007		
678		museu	projeto arquitetônico	Horizontes Arquitetura e Urbanismo (Gabriel Velloso da Rocha Pereira, Luiz Felipe de Farias e Marcelo Palhares Santiaez) e Fernando Lara	Anexo do Museu de Arte da Pampulha	2014		
679		museu, território	site specific	Ricardo Basbaum	diagrama (conjs., re-bancos*: exercícios&conversas) [d52]	2011	vinil adesivo sobre fundo monocromático	288 x 637 cm (parte principal); 304 x 44,5 cm (coluna)
680		museu, jardim, piso	site specific	Eduardo Coimbra	Natureza da paisagem	2011	instalação "site-specific" com grama esmeralda e vasos plásticos, 350m2	350m²
681		museu, azulejo, ruína	site specific	Nydia Negromonte	Mercado livre	2012	azulejo branco com estampa em esmalte azul	dimensão variável
682		piso	fragmento de construção		Tacos de madeira (peroba do campo)		madeira (peroba do campo)	21 X 7 cm (cada taco)
683		rampa	fragmento de construção		Ônix argentino		pedra (ônix argentino)	dimensões variadas
684		rampa, museu	site specific	Rivane Neuenschwander	Sob medida	2002	vinil adesivo	dimensões variáveis
685		ruína	instalação	Sara Ramo	O jardim das coisas do sótão	2004	objetos e materiais diversos coletados no sótão do museu e no depósito da prefeitura de Belo Horizonte, escada e vídeo	dimensões variáveis
686		som, museu, piso	instalação	Chelpha Ferro	Acusma	2008	vasos de cerâmica, vozes, sistema de áudio digital 5.1, alto-falantes e cabos	dimensões variáveis

Procedência: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque MoMA

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
687		cassino, arquitetura	livro	Philip L. Goodwin	Brazil Builds - Architecture New And Old, 1652-1942 (capa e p. 180-187)	1943	impressão sobre papel	

Procedência: Museu Histórico Abílio Barreto

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
688		arquitetura, jardim	fotografia	J. Borges Horta (José Borges Horta)	Detalhe da Pampulha	1953	fotografia, impressão sobre papel	
689		arquitetura, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Arquitetura moderna	1953	fotografia	
690		arquitetura, cassino, arquitetura	fotografia	F. Fernandes dos Santos (Francisco Fernandes dos Santos)	Cassino à noite	1953	fotografia, impressão sobre papel	
691		barco, cassino, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Pampulha (C. da L.) 91		cartão-postal	12 X 18 cm
692		cassino, jardim	cartão-postal	C. Teixeira	Belo Horizonte – Cassino da Pampulha	1948	cartão-postal	5.5 X 8.7 cm
693		cassino, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte – Pampulha (C. da L.) 93		cartão-postal	12 X 18 cm
694		cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha		cartão-postal	9 X 14 cm
695		cassino	cartão-postal	Câncio de Oliveira	Cassino da Pampulha – Belo Horizonte CO. 111		cartão-postal	8 X 13.2 cm
696		cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha – late e Cassino – JT 263		cartão-postal	9 X 14 cm
697		cassino, lagoa, água	fotografia	autoria não identificada	Vista da lagoa e Cassino da Pampulha	1946	fotografia p&b	29.5 X 39 cm
698		cassino, lagoa	fotografia	João Teixeira	Lagoa da Pampulha - Cassino	1947	fotografia p&b	5.5 X 7.5 cm
699		cassino	fotografia	autoria não identificada	Pampulha, inauguração do Cassino	1943	fotografia	18 X 24 cm
700		cassino, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Cassino da Pampulha – Museu de Arte Moderna		fotografia p&b	18.4 X 11.8 cm
701		cassino, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Vista da Lagoa da Pampulha e Cassino ao fundo		fotografia p&b	5.5 X 5.5 cm

Procedência: Museu Histórico Abílio Barreto

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
702		cassino, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Lagoa da Pampulha, ao fundo o Cassino		fotografia p&b	23 X 23 cm
703		cassino, lagoa	fotografia	Câncio de Oliveira	Cassino da Pampulha – Belo Horizonte Nº 108		fotografia p&b	8 X 13.2 cm
704		cassino, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Cassino da Pampulha (Museu de Arte Moderna)	1946	fotografia p&b	26.5.5 X 40 cm
705		cassino, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Museu de Arte e bonde		fotografia p&b	12 X 18 cm
706		cassino, arquitetura, jogo	projeto	autoria não identificada	Comissão Construtora da Nova Capital de Minas Gerais – Belo Horizonte, 1894-1895			23.4 X 18.4 cm
707		cassino, arquitetura, jogo	projeto	autoria não identificada	Comissão Construtora da Nova Capital de Minas Gerais - Cassino - fachada principal, 1894-1895	1895		23.5 X 18.5 cm
708		cassino, jogo	projeto arquitetônico	autoria não identificada	Cassino - fachada lateral		albumina	12 X 17.5 cm
709		cassino, jogo	projeto arquitetônico	autoria não identificada	Cassino - fachada principal		albumina	12 X 17.5 cm
710		cassino, jogo	projeto arquitetônico	autoria não identificada	Projecto de Cassino	1894		dimensão não especificada
711		cassino-museu, lagoa	cartão-postal	J. Teixeira	Belo Horizonte - Cassino da Pampulha - J. T. 237		cartão-postal	9 x 14 cm
712		cassino-museu, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	"Casino da Pampulha" Belo Horizonte		cartão-postal	8,5 X 13 cm
713		cassino-museu, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Pampulha - (C. da L.) - 96		cartão-postal	8,7 x 13,8 cm
714		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Casino da Pampulha Belo Horizonte - C.O. 42		cartão-postal	8,9 X 13,6 cm
715		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha - Detalhe do Casino - Belo Horizonte		cartão-postal	8,0 X 13,0 cm
716		cassino-museu, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Casino da Pampulha		cartão-postal	14 X 9 cm
717		cassino-museu, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha. Detalhe do Casino - Belo Horizonte		cartão-postal	8,0 X 13,0 cm
718		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha - Belo Horizonte C.O.		cartão-postal	8,9 X 13,6 cm
719		cassino-museu	cartão-postal	J. Teixeira	Belo Horizonte - 1949 - Cassino da Pampulha - J. T. 233	1949	cartão-postal	9 x 14 cm
720		cassino-museu	cartão-postal	Câncio Oliveira	Casino da Pampulha Belo Horizonte - C.O. 428		cartão-postal	14 X 9 cm
721		cassino-museu, jardim	cartão-postal	J. Teixeira	B. Horizonte - 1947 - Pampulha - J. T. 26	1947	cartão-postal	9 X 14 cm








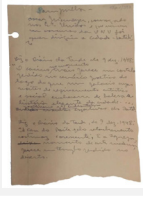
Procedência: Museu Histórico Abílio Barreto

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
722		cassino-museu, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha - Belo Horizonte C.O. 110		cartão-postal	8,9 X 13,9 cm
723		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha. Detalhe do Casino - Belo Horizonte		cartão-postal	8,0 X 13,0 cm
724		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Brasil Turístico 53 - Belo Horizonte - MG - Museu de Artes		cartão-postal	15 x 10,5 cm
725		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha - B. Horizonte		cartão-postal	8,5 X 14 cm
726		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha Belo Horizonte - Minas		cartão-postal	8,5 X 13,5 cm
727		cassino-museu, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha Belo Horizonte Casa da Lente nº 87			13,7 X 8,8 cm
728		cassino-museu	cartão-postal	autoria não identificada	Boite da Pampulha - Belo Horizonte - Minas Gerais		cartão-postal	9 X 13,7 cm
729		cassino-museu	cartão-postal	J. Teixeira	B. Horizonte - 1947 - Cassino da Pampulha - J. T. 60	1947	cartão-postal	9 X 14 cm
730		cassino-museu, arquitetura, trabalho	fotografia	autoria não identificada	Cassino da Pampulha em construção	1943	fotografia	17,5 X 23,5 cm
731		lagoa, cassino, barco	cartão-postal	Wilson Baptista	Por do sol na Pampulha	1955	cartão-postal	9 X 14 cm
732		lagoa, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Pampulha - Casa da Lente 96		cartão-postal	12 X 18 cm
733		lagoa, cassino	fotografia	Gines Géa Ribera	Vista da represa da Pampulha	1946	fotografia p&b	16,9 X 23,4 cm
734		lagoa	fotografia	autor não identificado	Lagoa da Pampulha		fotografia p&b	23 X 23 cm
735		lagoa, barco	fotografia	A. C. R. Pena (Antônio Carlos Rocha Pena)	Veleiros na represa	1953	fotografia, impressão sobre papel	
736		lagoa, cassino, arquitetura	fotografia	Luiz Otavio V. Gomes	Cassino	1953	fotografia, impressão sobre papel	
737		museu, cassino, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	Cassino da Pampulha - Belo Horizonte Nº 75		cartão-postal	12 X 18 cm
738		museu, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha, detalhe - Belo Horizonte		cartão-postal	8,7 X 14,1 cm
739		museu, jardim	cartão-postal	autoria não identificada	Museu de Arte da Pampulha		cartão-postal	10,5 X 14,9 cm

Procedência: Museu Histórico Abílio Barreto

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
740		museu, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha – Belo Horizonte, Casa da Lente Nº 92	1943	cartão-postal	9 X 14 cm
741		museu, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Casinô da Pampulha (C. da L.) 77		cartão-postal	12 X 18 cm
742		museu, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Vista noturna da represa da Pampulha		cartão-postal	10.3 X 15 cm
743		museu, cassino, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte – Pampulha - Casa da Lente 92		cartão-postal	
744		museu, lagoa, barco	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte - Pampulha (C. da L.) 97		cartão-postal	12 X 18 cm
745		museu	cartão-postal	autoria não identificada	Museu de Arte da Pampulha – Igreja de São Francisco e Estádio Magalhães Pinto		cartão-postal	10.5 X 14.9 cm
746		museu, jardim, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Cassinô da Pampulha - Belo Horizonte Nº 87		cartão-postal	12 X 18 cm
747		museu, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Cassinô da Pampulha - Belo Horizonte Nº 88		cartão-postal	12 X 18 cm
748		museu, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Pampulha, detalhe do Casinô – Belo Horizonte	1948	cartão- postal	8.7 X 14.2 cm
749		museu	cartão-postal	Otávio Dias Filho	Museu de Arte da Pampulha	1996	cartão-postal	10.5 X 15 cm
750		museu, cassino, lagoa	cartão-postal	autoria não identificada	Cassinô da Pampulha		cartão-postal	8.5 X 13.2 cm
751		museu, corpo, cassino	cartão-postal	autoria não identificada	Belo Horizonte – Pampulha (C. da L.) 94		cartão-postal	12 X 18 cm
752		museu	fotografia	autoria não identificada	Prisão do turismo	1973	fotografia p&b	50 X 59.5 cm
753		museu, cassino	fotografia	Câncio de Oliveira	Cassinô da Pampulha - Belo Horizonte - CO.57		fotografia p&b	19 X 25 cm
754		museu, jardim	fotografia	autoria não identificada	Museu de Arte II	1973	fotografia p&b	50 X 59.5 cm
755		museu, cassino	fotografia	autoria não identificada	Vista parcial do Cassinô da Pampulha		fotografia p&b	5.5 X 5.5 cm
756		museu	fotografia	Câncio de Oliveira	Museu de Arte da Pampulha	1950	fotografia p&b	20.5 X 25.5 cm
757		museu, lagoa	fotografia	autoria não identificada	Museu de Arte da Pampulha – vista noturna	1973	fotografia p&b	sem dimensão






Procedência: Museu Histórico Abílio Barreto

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
758		museu	fotografia	autoria não identificada	Templo de arte	1973	fotografia p&b	50 X 59.5 cm
759		museu	fotografia	autoria não identificada	Cassino da Pampulha	1943	fotografia p&b	5.1 X 8.4 cm
760		museu	fotografia	autoria não identificada	Pampulha – o Cassino em construção	1941	fotografia p&b	18 X 24 cm
761		museu	fotografia	autoria não identificada	Lagoa da Pampulha		fotografia p&b	23 X 23 cm
762		museu, corpo, cassino	fotografia	João Teixeira	Belo Horizonte 1947 – Pampulha	1947	fotografia p&b	5.5 X 8 cm
763		museu	fotografia	autoria não identificada	Pampulha, o “Baile”	1943	fotografia p&b	18 X 24 cm
764		museu, cassino	fotografia	autoria não identificada	Vista da Lagoa da Pampulha e Cassino ao fundo		fotografia p&b	5.5 X 5.5 cm
765		ruína, cassino	manuscrito	Raul Tassini			grafite sobre papel	


Procedência: Pinacoteca de São Paulo

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
766		coleção	instalação	Mabe Bethônico	O colecionador	1996	13 caixas em carimbo e tinta hidrocor sobre papel, 68 pastas em carimbo e grafite sobre papel, plástico, recortes de jornal e organograma em impressão digital sobre vinil adesivo	dimensões variáveis






Procedência: Prodabel

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
767		lagoa, água, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1989	fotografia	
768		lagoa, território	aerofotografia	autoria não identificada	Vista aérea, Complexo da Pampulha, Represa da Pampulha, município de Belo Horizonte	2010	fotografia	
769		lagoa, território	aerofotografia	autoria não identificada	Imagem de satélite ortorectificada, Complexo da Pampulha, Represa da Pampulha	2006	fotografia	
770		lagoa, água, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1994	fotografia	
771		lagoa, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1994	fotografia	

Procedência: Prodabel

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
772		lagoa, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1994	fotografia	
773		lagoa, água, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1989	fotografia	
774		lagoa, água, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1989	fotografia	
775		lagoa, território	aerofotografia	autoria não identificada	Fotografia aérea, Lagoa da Pampulha, Complexo da Pampulha	1994	fotografia	












Procedência: Web

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
776		arquitetura, cassino	diapositivo	autoria não identificada	Niemeyer, Oscar. 1942. Pampulha. Brazil. Belo Horizonte. Casino. Ext. Entrance.		diapositivo 35mm	
777		arquitetura, cassino, rampa	diapositivo	autoria desconhecida	Niemeyer, Oscar. 1942. Pampulha. Brazil. Belo Horizonte. Casino. Int.		diapositivo 35mm	
778		arquitetura, cassino	diapositivo	autoria não identificada	Niemeyer, Oscar. 1942. Pampulha. Brazil. Belo Horizonte. Casino. Ext. Rear.		diapositivo 35mm	
779		arquitetura, azulejo, cassino	impresso	Hte Boulenger & Cie.	Catálogo "Revêtements Céramiques de la Faïencerie de Choisy-Le-Roi" (Seine)	1898	impressão sobre papel	
780		arquitetura, cassino	revista		Revista "Architectural Record"	1943	impressão sobre papel	





Procedência: Wilson Baptista

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
781		arquitetura, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Ângulo do cassino	1955	fotografia	
782		arquitetura, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Detalhe lateral	1955	fotografia	
783		arquitetura, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Ângulo do cassino	1955	fotografia	
784		arquitetura, jardim	fotografia	Wilson Baptista	Rotunda	1955	fotografia	
785		arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Rotunda	1955	fotografia	


Procedência: Wilson Baptista

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
786		arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Tempestade	1955	fotografia	
787		arquitetura, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Detalhe lateral	1955	fotografia	
788		barco, lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Três barcos	1950	fotografia	
789		cassino	fotografia	Wilson Baptista	Entrada	1955	fotografia	
790		cassino, lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Cassino em construção	1942	fotografia	
791		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Cassino com palmeira	1947	fotografia	
792		cassino, arquitetura, lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Cassino com Serra da Piedade	1947	fotografia	
793		cassino, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Detalhe lateral	1955	fotografia	
794		cassino, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Ângulo	1955	fotografia	
795		cassino	fotografia	Wilson Baptista	Refletido no lago	1955	fotografia	
796		cassino, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Rotunda com céu	1955	fotografia	

Procedência: Wilson Baptista

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
797		cassino, lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Hortensia e Osias na Pampulha	1941	fotografia	
798		lagoa, cassino, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Cassino em construção,	1941	fotografia	
799		lagoa, água, barco	fotografia	Wilson Baptista	Dois quatro com remadores	1947	fotografia	
800		lagoa, cassino	fotografia	Wilson Baptista	Lago com cassino e céu	1941	fotografia	
801		lagoa, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Construção vista da margem	1941	fotografia	
802		lagoa, território	fotografia	Wilson Baptista	Represa da Pampulha	1941	fotografia	

Procedência: Wilson Baptista

#	imagem	coisidade	tipologia	autoria	título	data	material e técnica	dimensão
803		lagoa	fotografia	Wilson Baptista	Embarcadouro no cassino	1955	fotografia	
804		água, lagoa, arquitetura	fotografia	Wilson Baptista	Serra da Piedade vista do Cassino	1955	fotografia	