

Tatiana Duarte Penna

Protocolos para a Conservação do Acervo Pedro
Moraleida
Critérios para uma Arte Nova

Madonas sobre Placas, A serenidade da Virgem
Tinta automotiva sobre placa de alumínio
1,00 x 0,66cm

TATIANA DUARTE PENNA

**PROCOLOS PARA A CONSERVAÇÃO DO ACERVO PEDRO MORALEIDA
CRITÉRIOS PARA UMA ARTE NOVA**

Orientadora Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves

Coorientador Dr. Luiz Antonio Cruz Souza

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes

Universidade Federal de Minas Gerais

2013

TATIANA DUARTE PENNA

**PROTOCOLOS PARA A CONSERVAÇÃO DO ACERVO PEDRO MORALEIDA
CRITÉRIOS PARA UMA ARTE NOVA**

Dissertação 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 Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Yacy-Ara Froner

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2013

Penna, Tatiana Duarte, 1960-

Protocolos para a conservação do acervo Pedro Moraleida
[manuscrito] : critérios para uma arte nova / Tatiana Duarte Penna.-

2013.

200 f. : il.

Orientadora: Yacy-Ara Froner

Co-orientador: Luiz Antonio Cruz Souza

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Moraleida, Pedro, 1977-1999 – Teses. 2. Arte – Conservação e
restauração – Teses. 3. Arte Contemporânea – Teses. I. Gonçalves,
Yacy-Ara Froner, 1966- II. Souza, Luiz Antônio Cruz, 1962- III.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.
Título.

CDD: 702.88

TATIANA DUARTE PENNA

**PROTÓCOLOS PARA A CONSERVAÇÃO DO ACERVO PEDRO
MORALEIDA . CRITÉRIOS PARA UMA ARTE NOVA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração “Arte e Tecnologia da Imagem” com a linha de pesquisa “Criação, Crítica e Preservação da Imagem”.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza - Coorientador

Prof. Dr. Marcus César de Senna Hill

Prof.^a Dra. Marília Andrés Ribeiro

Prof.^a Dra. Maria Angélica Melendi

A Pedro Moraleida (*in memoriam*)

A Lourdes da Conceição Felipe (*in memorian*)

A Luiz e a Nilcéa.

A Alícia

AGRADECIMENTOS

Aos queridos Luiz Bernardes, Nilcéa Moraleida, Adriano Gomide e Rafael.

A minha irmã Alícia.

A Blanche Thaís Porto e Alexandre Habib;

A Gabriela Werner, Luciene Elias, Luciana Bonadio, Ana Panisset, Moema Queiroz , Bethânia Reis Veloso.

A Nelyane, Thiago, Ana Elisa, Vanessa, Gelvany e Wanessa, Tayná, Patricia, Beth, Grazi, Cris Neres, Amanda, Flavinha e Fábio.

A Marco Heleno Barreto e Terezinha Mendes.

A Maria Angélica Melendi, Bia Medeiros, Fayga, Luciano, Roberto, Liliza , Bárbara, Ricardo, Marcelo e Bruno.

A Cinthia Marcelle, Pedro Bozolla, Emílio Maciel, Gastão Frota e Sara Ramo.

A Yacy-Ara e Luiz Sousa.

A Marcos Hill e Marília Andrés.

A Zina, ao Sávio e ao Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao Eduardo.

A Dedé, Gibi Cardoso, Cao Guimarães, Florência Martinez, Otto e Zé Bento. Em especial, a Cris Gouvêa.

À Clara, Artur e Elisa e meu “filho” Alexandre.

Aos meus queridos pais (*in memoriam*).

A meu companheiro Rodrigo.

RESUMO

Esta dissertação procurou estabelecer critérios de conservação e acondicionamento em um acervo de Arte Contemporânea – *Acervo Pedro Moraleida* – composto por pinturas e desenhos em suportes e dimensões variados. Por meio do estudo desse acervo, discutimos o resgate da memória de um artista plástico representante da geração dos anos 90 em Belo Horizonte, através da aplicação de uma metodologia de documentação e de uma proposta de armazenagem e acondicionamento dessa arte, por vezes efêmera, visando salvaguardar a intenção do artista e a sua poética, além de estabelecer novos paradigmas em relação a essa nova arte.

ABSTRACT

This dissertation aimed to establish criteria for conservation and packaging in a contemporary collection - *Pedro Moraleida Collection* - made up of paintings and drawings in various media and dimensions. By means of the study of this collection, we attempt to make a retrieval of the memory of a visual artist who represents the 90's generation in Belo Horizonte, and by applying a methodology of documentation and a proposal of storage and packaging of this sometimes ephemeral art, it is possible to safeguard the intention of the artist and his poetic, seeking to establish new paradigms in relation to this current art.

“é com a alma que devemos sentir as coleções”

Orhan Pamuk

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01 - <i>Lembranças perdidas</i> - Sérgio Marimba	13
FIGURA 02 - <i>Sanson</i> , de Chris Burden	14
FIGURA 03 - Pedro Moraleida	41
FIGURA 04 - <i>Corpos sem órgãos</i> - Deleuze	42
FIGURA 05 - Série Germânica - <i>Eu só quero que vocês me amem</i>	43
FIGURA 06 - <i>Acidente de carro</i> - <i>Gente partida</i>	44
FIGURA 07 - <i>Mulher e gafanhoto</i>	45
FIGURA 08 - <i>Expulsão do paraíso e homens primitivos</i>	46
FIGURA 09 - <i>Faça você mesmo sua Capela Sistina</i> - <i>Os sete pecados capitais</i>	47
FIGURA 10 - <i>Faça você mesmo sua Capela Sistina</i> - <i>Os sete pecados capitais</i>	48
FIGURA 11 - <i>Faça você mesmo sua Capela Sistina</i> - <i>Os sete pecados capitais</i>	49
FIGURA 12 - <i>Faça você mesmo sua Capela Sistina</i> - <i>Os sete pecados capitais</i>	50
FIGURA 13 - Políptico – <i>Os sete pecados capitais</i>	51
FIGURA 14 - Cartaz da exposição “Condoam-se F.D.P.”	52
FIGURA 15 - <i>Fluxos plenos de desejo</i>	55
FIGURA 16 - <i>Fluxos plenos de desejo</i>	56
FIGURA 17 - Grupo Vem!	57
FIGURA 18 - . Exposição “Coisas para fazer hoje”	59
FIGURA 19 - Exposição “Coisas para fazer hoje”	59
FIGURA 20 - Exposição “Coisas para fazer hoje”	60
FIGURA 21 - Exposição “Coisas para fazer hoje”	60
FIGURA 22 - Exposição “Coisas para fazer hoje”	61
FIGURA 23 - Página inicial do <i>site</i> Cave.cave.nom.br	62
FIGURA 24 - Exposição “Confissão de um artista quando jovem”	64
FIGURA 25 - Exposição “Conjunção de fatores”	65
FIGURA 26 - Exposição de Verão – “Faça você mesmo sua Capela Sistina”	66
FIGURA 27 - Exposição de Verão – “Faça você mesmo sua Capela Sistina”	66
FIGURA 28 - Exposição de Verão – “Faça você mesmo sua Capela Sistina”	67
FIGURA 29 - Capa do filme de Sávio Leite	68
FIGURA 30 - Cinthia em sua loja de decoração	75
FIGURA 31 - Ateliê - parte externa	81
FIGURA 32- Esboço do plano geral da obra <i>Faça você mesmo sua Capela Sistina</i> .	84
FIGURA 33 - Plano da Sala <i>Condoam-se F.D.P.</i>	85
FIGURA 34 - CAVE, CAVE, DEUS VIDET	86

FIGURA 35 - <i>O amor e o pâncreas</i>	87
FIGURA 36 - <i>Jesus Cristo enquanto lagarto</i>	88
FIGURA 37 – <i>Jesus enquanto bissexual</i>	89
FIGURA 38 – <i>E aí pessoal, somos ou não somos felizes?</i>	90
FIGURA 39 – Políptico da Série Sacra	91
FIGURA 40 – Tabela 1 – pintura.....	93
FIGURA 41 – Tabela 2 – desenho	94
FIGURA 42 – <i>Fluxo pleno de desejos</i>	95
FIGURA 43 – <i>Alvorada do homem</i>	96
FIGURA 44 – <i>Pano de chão se arrastando no chão</i>	97
FIGURA 45 – <i>A Barbárie</i>	98
FIGURA 46 – <i>Casal de Bombril</i>	99
FIGURA 47 – Livro de Serigrafia – <i>Confissões de um artista quando jovem</i>	100
FIGURA 48 – <i>Madonas sobre placas</i>	101
FIGURA 49 – Versão sobre grandes obras do passado.....	102
FIGURA 50 – Texto reproduzido no catálogo da Exposição	103
FIGURA 51 – Cópias fotográficas das obras.....	106
FIGURA 52 – Mapoteca em madeira e arquivo em metal	107
FIGURA 53 – Pintura e desenhos acondicionados em armários.....	108
FIGURA 54 – Obras acondicionadas em plástico grosso.....	109
FIGURA 55 – Desenhos de pequenas dimensões em pastas de plástico	109
FIGURA 56 – Detalhe da mapoteca.....	110
FIGURA 57 – Mapoteca em metal	111
FIGURA 58 – Planta baixa da sala do acervo.....	

FIGURA 59 – Detalhe dos danos por manuseio inadequado	112
FIGURA 60 – Obras apresentando amassados e dobras no suporte.....	113
FIGURA 61 – Armazenagem em pastas de madeira	114
FIGURA 62 – Desenhos armazenados em pastas com plástico	115
FIGURA 63 – Detalhe da pasta.....	115
FIGURA 64 – Detalhe dos danos causados por migração de material.....	116
FIGURA 65 – Perda da camada de pintura por quebra no suporte	117
FIGURA 66 – Detalhe da obra em acetato com deformações.....	117
FIGURA 67 – Bordas enroladas e migração de matéria para a colagem	118
FIGURA 68 – Material orgânico com manchas esbranquiçadas	118
FIGURA 69 – Oxidação e ferrugem da palha de aço	119
FIGURA 70 – <i>Rafael</i> – acrílica e óleo sobre papel.....	120
FIGURA 71 – <i>Strange fruit</i> – Zoe Leonard's.....	125
FIGURA 72 – <i>Strange fruit</i> – Zoe Leonard's.....	125
FIGURA 73 – Naum Gabo – <i>Construct head</i>	130
FIGURA 74 – Modelo de ficha de identificação do objeto	131
FIGURA 75 – Pagina inicial do Banco de dados	148
FIGURA 76 – Leonílson.....	150
FIGURA 77 – Luiz Henrique Schwanke	151
FIGURA 78 – Embalagem original em plástico grosso.....	155
FIGURA 79 – Execução da nova embalagem.....	155
FIGURA 80 – Colocação da obra em pasta de papel neutro.....	156
FIGURA 81 – Obras colocadas na pasta e entre placas de poliestireno	156
FIGURA 82 – Obra sendo preparada para o acondicionamento.....	158

FIGURA 83 – Colocação da obra dentro da pasta de papel cartão.....	158
FIGURA 84 – Aplicação de cola neutra para forração da pasta	158
FIGURA 85 – Obra colocada na pasta e sobre ela papel neutro.....	159
FIGURA 86 – Obra dentro da pasta de cartão forrada com tecido.....	159
FIGURA 87 – Forração do isopor com papel cartão	161
FIGURA 88 – Início da proteção com filme de poliéster.....	161
FIGURA 89 – Obra sendo coberta com filme de poliéster.....	162
FIGURA 90 – Obra sendo coberta com papel neutro sob o filme de poliéster.....	162
FIGURA 91 – Início do processo de enrolar a obra após proteção feita.....	163
FIGURA 92 – Final do processo após a obra ter sido enrolada.....	163
FIGURA 93 – Embalagem com polietileno – Tyvek.....	164
FIGURA 94 – Embalagem final após a cobertura com Pellon	164
FIGURA 95 – Embalagem anterior feita com papel kraft.....	165
FIGURA 96 - <i>Confissão de um artista quando Jovem</i>	166
FIGURA 97 – Caixa feita com papel neutro e coberta com Tyvek.....	166
FIGURA 98 – Obra dentro da caixa	167
FIGURA 99 - Livro de serigrafia com novo acondicionamento.....	
167	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - COLEÇÃO COMO LUGAR DA MEMÓRIA	21
1.1 Coleção como processo	22
1.2 Coleção como poética.....	29
1.3 Coleção e conservação.....	32
CAPÍTULO 2 - O ARTISTA PEDRO MORALEIDA	40
2.1 O artista	40
2.2 Os amigos.....	72
CAPÍTULO 3- O ACERVO	81
3.1 Características do acervo	82
3.2 Diagnóstico ampliado das condições do Acervo de Pedro Moraleida	104
CAPÍTULO 4 - DOCUMENTAÇÃO: ferramentas para a conservação de uma arte nova	123
4.1 Documentação e acervo contemporâneo.....	126
4.2 Gestão de documentação do Acervo Pedro Moraleida	132
4.2.1 Banco de dados	133
4.2.2 Campos de preenchimento	134
4.2.3 Ficha de identificação das obras.....	144
4.2.4 Ferramentas.....	146
CAPÍTULO 5 - ACONDICIONAMENTO: proposta de conservação do acervo	149
5.1 Protocolos de armazenagem e acondicionamento de acervos de Arte Contemporânea	150

5.2 Protocolos de armazenagem e acondicionamento do Acervo Pedro Moraleida .	154
5.2.1 Obras de pequenas dimensões	155
5.2.2 Obras de médias dimensões	158
5.2.3 Obras de grandes dimensões	160
5.2.4 Obras em acetato	166
5.2.5 Obras com molduras.....	169
5.2.6 Outras obras	169
CONSIDERAÇÕES	170
REFERÊNCIAS	176
ANEXOS.....	180
a. Ficha de Identificação – Plano Geral da Capela Sistina.....	181
b. Ficha de Identificação – Plano Geral da Sala Escatologia.....	183
c. Ficha de identificação – Cave,Cave, Deus Videt!.....	185
d. Ficha de Identificação – O amor e o pâncreas.....	187
e. Ficha de Identificação – Jesus Cristo enquanto lagarto.....	189
f. Ficha de Identificação – Jesus Cristo enquanto heterossexual.....	191
g. Ficha de Identificação – Jesus Cristo enquanto homossexual.....	193
h. Ficha de Identificação – Jesus Cristo enquanto bissexual.....	195
i. Ficha de Identificação – E aí pessoal, somos ou não somos felizes?.....	197
j. Ficha de Identificação – Políptico Cave, Cave, Deus Videt!.....	199

INTRODUÇÃO

Sabemos que a obra de Arte contemporânea, tendo em vista sua complexidade material e condição conceitual, tem sido um desafio às práticas de preservação utilizadas pelo conservador/restaurador. Hoje existe uma gama de materiais na sua elaboração, muitos deles ainda pouco estudados e pesquisados, assim como inúmeras combinações que caracterizam as obras híbridas. Além dos materiais e suportes empregados, lidamos também com a questão do efêmero, a intenção do artista e sua participação em futuras intervenções. *Land Art, Site Specific, Instalações e Arte Conceitual*, entre tantas outras formas de manifestações artísticas, são sistemas complexos, conceitual e materialmente.

Em todos os lugares disponíveis para receber uma obra de Arte contemporânea, sejam eles uma galeria, um museu, um museu-casa ou uma coleção ou acervo particular, uma das maiores preocupações é de como conservar e restaurar essas obras, visto que alguns materiais utilizados estão predispostos a entrar em processo de degradação muito mais cedo do que os materiais utilizados em obras tecnicamente tradicionais.

Toda obra de arte, mesmo aquelas confeccionadas em suportes habituais, sofre modificações com o passar dos anos. Conhecemos as principais alterações pelas quais elas passam, como a modificação nas cores, envelhecimento dos suportes, desprendimento de camadas pictóricas, a oxidação do verniz de proteção, alteração da capacidade de movimentação das estruturas em papel, tecido ou madeira. Esses processos de degradação são eventualmente previsíveis, devido aos estudos que foram sendo feitos ao longo da história da restauração.

Quanto à arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à utilização de materiais não convencionais, o que sabemos é que tais obras passam por um processo de deterioração mais rápido do que se espera. São mais susceptíveis à ação do tempo, comportam-se às vezes de maneira imprevisível diante de intervenções de conservação e restauro e admitem, muitas vezes, a desagregação e a destruição da própria materialidade como parte da poética do processo, como a obra de Sérgio Marimba, que incorpora a corrosão como metáfora à passagem do tempo. (Fig. 1)

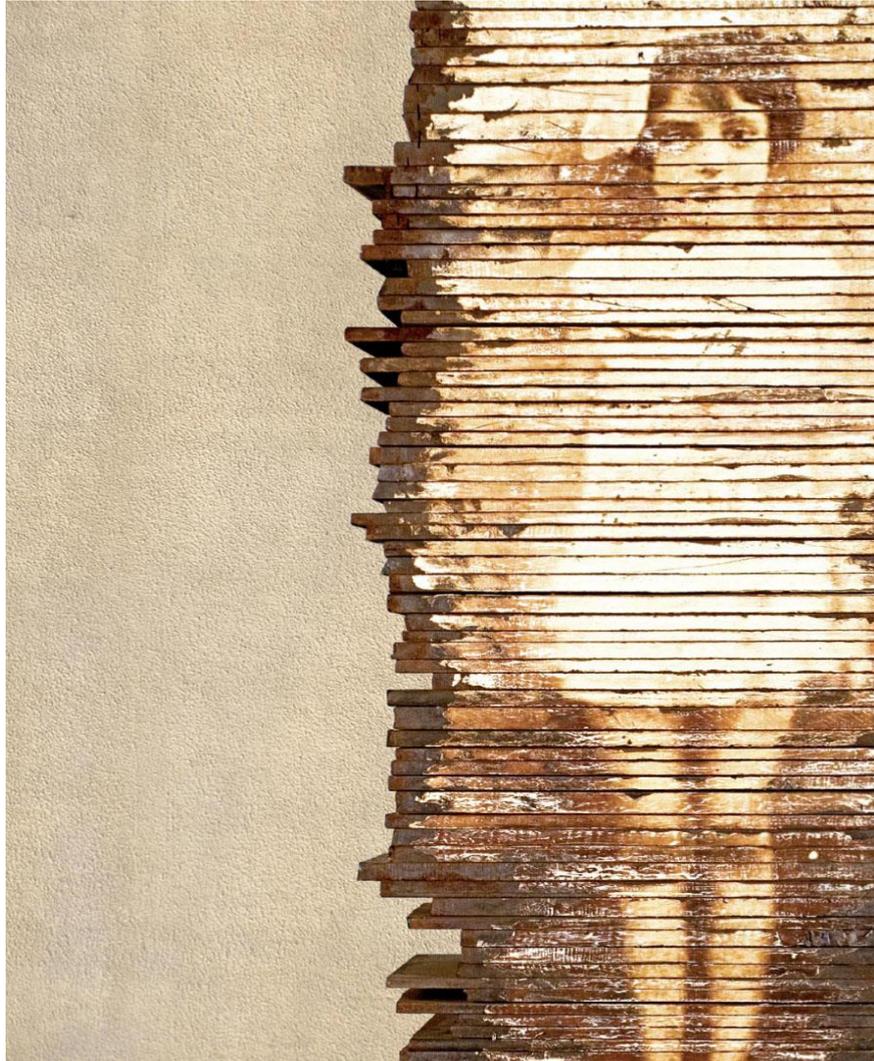


FIGURA 1 – **Lembranças perdidas**

Sérgio Marimba, 1988 – Fotografia sobre metal corroído.

Os materiais efêmeros, os suportes geralmente frágeis e inusitados, parte preponderante dessa arte, e a intenção do artista, condição primordial para se realizar qualquer tipo de intervenção, fazem com que nosso modo de agir diante dessa nova forma de apresentação do objeto artístico seja motivo de reflexão constante e de extremo cuidado. E, para nós conservadores- restauradores, uma arte nova.

Afinal, cada caso é um caso, e a conservação deve zelar pela integridade física e conceitual da obra: o paradoxo da arte contemporânea reside exatamente na concorrência dessas instâncias.

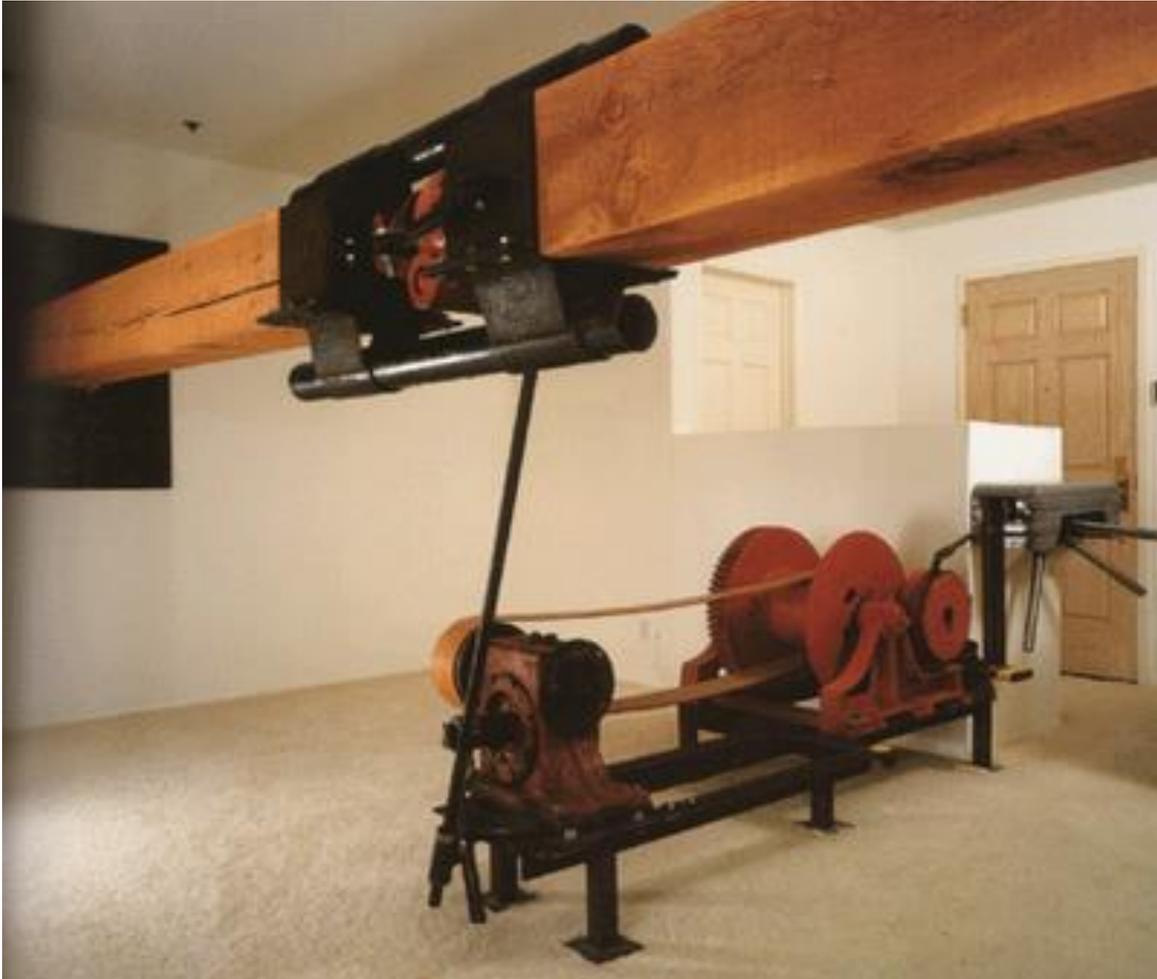


FIGURA 1 - **Samson**

Chris Burden, 1985, Técnica mista

Fotografia: Eduardo Eckenfels.

No caso da obra de Chris Burden, instalada em Inhotim¹ (Fig. 2), a instituição privilegia a manutenção física do projeto de instalação em detrimento do conceito filosófico da obra. O macaco hidráulico acionado pela entrada do visitante deveria derrubar as paredes da galeria, e este convite à destruição seria compartilhado: a proposta do artista, a disposição do instituto, a ação do público. Ao desativar o mecanismo, o conceito é alterado.

Alguns princípios norteadores de conservação/restauração clássica não se aplicam a essa arte nova. Hoje substituímos materiais empregados na elaboração de algumas obras – tais como os industrializados –, ou aqueles que se deterioram rapidamente –

¹ Inhotim é um instituto de arte contemporânea e jardim botânico criado por Bernardo Paz em 1980, localizado em Brumadinho/Minas Gerais.

como os orgânicos –, cujo processo de degradação é esperado e difícil de ser paralisado. A substituição, que por vezes precisa ser sistemática, nem sempre faz parte dos protocolos artísticos e demanda uma ação específica da curadoria, da conservação e do artista.

Diante desses novos paradigmas, propomos, através do estudo do acervo de Arte contemporânea de Pedro Moraleida (1977-1999), de Belo Horizonte, estudante de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – novamente sob a tutela de sua família –, construir uma metodologia pautada pela área de conservação preventiva direcionada à gestão e à preservação das obras do acervo. A coleção é composta de materiais e suportes diversos, tais como placas de alumínio, palha de aço, casca de laranja, e muitos outros materiais. Ao elaborar critérios aplicáveis a essa coleção, geramos uma discussão conceitual e ao mesmo tempo uma prática em conservação, contribuindo com a ação do conservador/restaurador voltada a essa tipologia de arte.

Contudo, acreditamos que o nosso olhar sobre esses objetos vá além do olhar do conservador/restaurador tradicional. Busca-se aqui um olhar diferenciado, um olhar que permita decifrar, enxergar o conceito da obra. E que esse conceito permita que o olhar do espectador percorra o visível do objeto e o invisível que é capaz de transmitir. Enfim, realizar o trabalho de conservação/restauração dessa arte nova com olhos da alma. Assim, do entrelaçamento da subjetividade crítica e da objetividade da matéria, a ação de conservação torna-se mediada pelo princípio conceitual do objeto.

Com o intuito de justificar a escolha desse acervo como objeto de estudo desta dissertação, torna-se necessário relatar o encontro de meus olhos com a obra de Pedro Moraleida. Em dezembro de 2010, fui solicitada como conservadora-restauradora a conhecer um acervo composto por cerca de duas mil obras, entre desenhos e pinturas, realizadas sobre suporte de papel, metal, tecido e radiografia, de dimensões variadas, além de escultura em gesso, escritos, revistas em quadrinho e vinhetas musicais. O primeiro contato com as obras de Pedro provocou em mim total desassossego. Um misto de admiração, de aversão, de curiosidade, enfim, um turbilhão de sensações. Tal acervo encontra-se sob a tutela dos pais de Pedro – Luiz e Nilcéa. Após o falecimento do artista em 1999, suas obras foram catalogadas parcialmente, uma vez que foram selecionados 145 pinturas e 178 desenhos para participarem de uma exposição póstuma.

A importância desse acervo atende à proposta da pesquisa nos seguintes aspectos: as especificidades dos materiais em sua composição, a fragilidade dos suportes definidores dessa condição material, que demandam um controle climatológico; as

dimensões variadas que implicam o planejamento do armazenamento e acondicionamento, e suas implicações para a gestão em Conservação Preventiva, documental e em conservação.

O que torna o conjunto de obras um objeto exemplar para o estudo sobre a preservação em arte contemporânea é o valor da memória da arte recente. Reunidas nesse acervo, essas obras são testemunho de uma geração dos anos noventa que hoje já encontra um lugar de projeção no *métier* artístico, e também já pode ser considerada uma obra do “passado”. A rapidez da degradação dessa arte atual, efêmera fisicamente, e também a rapidez de sua “antiguidade”, da sua valoração como “testemunho”, já são suficientes para legitimar a preservação e os estudos em torno dessa coleção.

Assim, por meio desse contato inicial e a partir do conhecimento da obra de Pedro, surgiu, através da minha prática profissional e dos questionamentos acerca da conservação dessa arte atual a proposta acadêmica e o objeto de pesquisa eleito para o desenvolvimento deste projeto de mestrado. Cabe ressaltar que, além de contemplar a conservação e o acondicionamento da coleção, esta dissertação tem como objetivo estabelecer critérios relativos à conservação e acondicionamento dessa nova arte. Para que esses critérios sejam estabelecidos, será necessária uma pesquisa sobre acondicionamento de acervo contemporâneo.

Além desses aspectos ligados à conservação propriamente dita do acervo, é importante fazer o resgate de sua memória através da reconstrução de sua narrativa, fazendo com que os objetos, pinturas e desenhos possam ser vistos com outro olhar.

Assim, integrando metodologias de duas áreas de conhecimento complementares, encontramos na caracterização desse fazer artístico sua valorização conceitual, e, no campo da conservação, a base epistemológica para a gestão e preservação do acervo.

Ao realizar esse estudo em um acervo específico de arte contemporânea, a pesquisa tem como proposta levantar subsídios para realizar intervenções adequadas; propor a criação de um banco de dados e a catalogação do acervo através de um critério de amostragem de obras mais representativas e implantar protocolos de acondicionamento e embalagem do acervo.

Para realizarmos intervenções nessa arte atual é imprescindível o conhecimento e o estudo aprofundado dos materiais que a compõem, das técnicas utilizadas e dos processos utilizados na sua elaboração. Uma vez que o artista já faleceu, foi necessário, por meio de depoimentos de seus pais e de colegas de curso de Belas

Artes, conhecer o processo de criação de Pedro Moraleida, buscando compreender a obra, e então definir a gestão para a conservação.

A arte contemporânea, além do uso de materiais heterogêneos e efêmeros, traz mais alguns agravantes que dificultam sua preservação: às vezes não conseguimos identificar a causa do dano imediatamente; alguns problemas são causados por má conservação, por manuseio, por deterioração precoce ou provocada pelo próprio artista, fazendo, assim, parte da obra. A intenção do artista e o caráter simbólico da obra não podem ser alterados. Seria, então, nossa preocupação não só a obra em si, mas também o espaço-tempo de sua concepção e fruição.

Pensando nisso, por ser um acervo mantido em um ateliê-casa, qual seria a melhor forma de garantir sua preservação? Qual a melhor maneira de acondicionar obras de arte de dimensões variadas, compostas de materiais heterogêneos, algumas com pintura em ambos os lados? Como organizar, documentar e catalogar este acervo? Eixos temáticos, material, técnica?

Alguns materiais utilizados já se encontram em processo de degradação acelerada, sendo, então, necessária a substituição deles. Seria essa a intenção do artista em relação à obra? Quais seriam os critérios de intervenção em uma obra que foi feita sem a preocupação inicial de ser permanente?

Para orientar essa proposta teórico-metodológica de conservação e acondicionamento das obras, foi necessário fazer uma revisão crítica sobre os critérios de conservação suscitados por essa arte nova. Seria a teoria clássica da restauração capaz de dar subsídios para intervir nessa arte? Quais seriam os critérios de intervenção adotados pelo conservador/restaurador diante de uma arte concebida como efêmera, mas que, na atualidade, já se apresenta como monumento, já em processo de deterioração e até de desaparecimento?

A escolha dos referenciais teóricos e a leitura de algumas obras e do texto literário *El Museo de la Inocencia*, de Orhan Pamuk (2009), foram fundamentais para a elaboração e a construção desta dissertação. Alguns autores proporcionaram o suporte teórico para fundamentar a argumentação, enquanto o texto literário, aqui considerado especial, proporcionou o suporte sensível para lidar com esse acervo em especial.

Krzysztof Pomian (1984), por meio da construção histórica do colecionismo e da apreciação semiótica dos objetos museológicos denominados semióforos, amplia a percepção da “coisa”. Nela inclui “o objeto artístico”, por meio da compreensão de que

essa “coisa” é dotada de significados que nos permitem tocar o mundo invisível, transformando-a em mediadora entre o passado e o presente.

Anna Maria Guasch (2005) trabalha o conceito de arquivo, não somente como um lugar do esquecimento, mas um lugar de resgate da memória, através de uma transversalidade de comunicação como uma informação constante em estado de reciclagem. A associação entre passado e arquivo, arquivo como um registro do passado e passado como aquilo que já está morto. O que conta agora é o futuro. O futuro como repositório, capaz de receber o inesperado, o não programável, o não apresentável; uma abertura para o desconhecido. Um arquivo capaz de receber novas contextualizações, recepções e inscrições.

Kemal Bey, personagem do livro de Orhan Pamuk, fala dos pequenos museus que ele visitou durante vários anos, com o objetivo de criar um museu casa onde pudesse guardar todos os objetos que reuniu e que o remetiam a um amor perdido. Esse texto possibilitou um olhar mais poético sobre o acervo de Pedro Moraleida.

Encontraba justo al lado de la ciudad y sus multitudes, pero en un universo completamente distinto; comprendía que lo insólito de ese nuevo universo y su ambiente ajeno al tempo aliviaban mi dolor y eso me consolaba. (PAMUK, 2009, p. 602)

A obra de Pamuk se entrelaça com o “Museu Imaginário” (1947), de André Malraux. Se a poética literária possibilita uma imersão na obra por uma via paralela às lógicas da crítica e da conservação, tal estratégia almeja compreender o universo do artista não apenas por suas referências próprias, mas pelas referências que habilitam o pesquisador a criar interconexões próprias com a pesquisa.

Contemporaneamente, Antônio Rava (1996) é um dos maiores nomes da Conservação de Arte contemporânea. Possui muita experiência na conservação e restauro de obras de Arte contemporâneas e vem realizando um trabalho de divulgação e de reflexão acerca dessa nova arte e formas de intervenção mais adequadas. Sua palestra na Escola de Belas Artes da UFMG no *II Seminário de Pesquisa Ciência e Conservação*, em 2011, permitiu ampliar as relações desta pesquisa.

É indispensável resgatar Cesare Brandi (1906-1988), fundador do *Instituto Central de Restauro* (ICR-1939) em Roma e pai da teoria clássica da restauração, o qual apresenta proposições fundamentais que norteiam as intervenções de conservação e restauro até hoje. Suas bases conceituais atualizadas contribuem às teorias da

percepção, principalmente por meio de sua associação à *Gestalt*, e à fenomenologia do olhar.

Para o acondicionamento das obras do Acervo Pedro Moraleida consultamos os *Manuais de Conservação Preventiva* (1995), publicação coordenada por Ingrid Beck, em parceria com o *Council on Library and Information Resources*, e realizamos pesquisas de campo procurando uma adaptação à Arte contemporânea. Ao analisar os sistemas de embalagens utilizados, consideramos a especificidade do acervo no que diz respeito a sua composição, à fragilidade dos suportes e às variações dimensionais das obras. Para armazenamento, estabelecemos padrões que levassem em consideração o mobiliário hoje existente, até que o acervo possa ser transferido para um local mais apropriado. Existe um projeto idealizado pelos pais de Pedro, Luiz e Nilcéa, visando à criação de uma fundação que, além de abrigar esse acervo, abrigará um espaço destinado à exposição de artistas contemporâneos.

Para a lógica do percurso desta pesquisa, propusemos o seguinte caminho:

O primeiro capítulo tem como objetivo discutir os conceitos de coleção em relação ao acervo de artista a partir dos seguintes itens: coleção como processo (conceituação); coleção como poética; coleção: preservação.

O segundo e o terceiro capítulos trazem a trajetória do artista, a contextualização histórica do acervo; o levantamento da documentação relativa ao acervo; bem como suas características técnicas.

O quarto e o quinto capítulos propõem estabelecer uma metodologia de documentação com a criação de um banco de dados e uma ficha de identificação do acervo e estabelecer padrões de armazenagem das obras levando-se em consideração sua tipologia. Concebida como uma proposta-piloto, a metodologia compreenderá um critério de amostragem para esta catalogação e acondicionamento.

Ao final, analisamos os critérios utilizados para a realização de intervenções de conservação no Acervo Pedro Moraleida e seus possíveis desdobramentos.

CAPÍTULO 1

COLEÇÃO COMO LUGAR DA MEMÓRIA

A constituição do acervo de Pedro Moraleida deu-se de forma incomum, uma vez que foi organizado pós-morte, como fechamento de um vácuo imposto aos colegas e familiares de Pedro. Após sua morte prematura, pessoas ligadas a Pedro fizeram uma compilação de seus trabalhos para que fosse realizada uma exposição em homenagem a ele. Seria essa compilação de obras uma coleção?

Os termos 'acervo' e 'coleção' encerram conteúdos que de certa forma guardam equivalência. Segundo Marília Andrés Ribeiro(2011)

Acervo é uma palavra de origem latina, *acervu*, que significa "coleção" ou "conjunto". "è um conjunto de bens que integram um patrimônio. Nesse sentido, o acervo artístico é um patrimônio cultural, e como tal constitui um investimento histórico que preserva a memória de uma época, de uma sociedade ou de uma personalidade [...] Coleção por sua vez, tem um sentido específico; é outra palavra em latim, *collectione*, que significa o conjunto de objetos da mesma natureza ou que possuem relação entre si. É a relação que se estabelece entre esses objetos através de escolhas individuais, feitas por um sujeito, que pode ser o colecionador, o editor, o curador, entre outros. (RIBEIRO, 2011, p. 15)

Optamos por nomear essa compilação de obras e documentos como acervo, uma vez que foi constituído ao acaso, tendo como objetivo manter a memória e o fazer artístico de Pedro Moraleida. Porém por encerrarem conteúdos que se equivalem, não vamos nos ater à nomenclatura, mas sim à discussão sobre a compilação de objetos em relação ao processo, sua poética e sua conservação.

Seria esse ajuntamento de objetos capaz de trazer aos espectadores uma conexão entre o visível e o mundo invisível? O mundo visível é aquele que nos apresenta, nos

toca, nos aflora, nos corta. Resgatar essa obra significa vê-la através de outra narração diferente daquela pós-morte, uma narração que vem permitindo o resgate do artista no que diz respeito a sua intencionalidade poética e enquanto representante da geração dos anos 90. O acervo Pedro Moraleida hoje é composto de todas as obras realizadas por ele, como pinturas, desenhos, textos e vinhetas musicais, e, diante de seu falecimento, por objetos que fizeram parte de sua história, além de catálogos, folders, recortes de jornais relacionados a exposições, coletados e organizados por seus familiares.

1.1. Coleção como processo

Segundo POMIAN (1984, p. 54), coleção significa qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantido temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeito a uma proteção especial em um local fechado e preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público. Essa é uma definição descritiva que se aplica tanto a coleções privadas, quanto a públicas. Além disso, as coleções geralmente estão protegidas juridicamente e muitas vezes consideradas como objetos raros no caso de acervos científicos ou históricos, apesar de terem apenas a função de se oferecerem ao olhar e não possuírem mais o valor de uso.

Nesse sentido, existe um paradoxo. Se tais coleções estão fora do circuito das atividades econômicas, mas são submetidas a um cuidado especial, onde se assentaria seu valor? Assim, a destinação dos objetos seria a de não se fazer nada deles, apenas limitar-se a olhá-los, visto que algumas operações às quais eles são submetidos eventualmente, como de conservação e de restauro, têm a finalidade de torná-los decifráveis enquanto mediadores de algo. Dessa forma, ao retirá-los temporariamente do circuito econômico, tais objetos teriam seu significado desvelado por meio de sua organização e exposição.

Seriam vários os motivos de se fazer uma coleção: instinto de propriedade, propensão à acumulação, prazer estético, pesquisa histórica ou científica. Assim definido o termo coleção, Pomian exclui então dessa definição, pensada como descritiva, os objetos colhidos ou formados aleatoriamente e também os tesouros escondidos que estão fora do olhar de outrem. Cita vários tipos de coleção existentes em sociedades não civilizadas que nos ajudariam a determinar uma definição de coleção. Objetos funerários, oferendas, presentes e despojos, relíquias e objetos sagrados, tesouros principescos são alguns dos exemplos que ele nos dá. Cada um deles possui um

significado próprio, porém todos os objetos que pertencem a essas coleções são objetos intermediários entre o espectador que os olha e os toca e o mundo que representam.

Pois bem, ainda citando Pomian, as coleções, apesar da sua diversidade, são formadas por objetos homogêneos sob um aspecto: eles participam do intercâmbio que une o mundo visível e o invisível. O mundo visível é o que o espectador vê, e o invisível é o que está longe no tempo, no passado ou no futuro. É o que está para lá de qualquer espaço físico ou num espaço que está dotado de uma estrutura particular. É ainda o que está situado em um espaço *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade. Tomam uma corporeidade ou materialidade distinta daquela do mundo visível e podem prestar obediência a leis diferentes das nossas.

Enfim, todas as coleções cumprem uma mesma função, a de permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre espectadores e os habitantes do mundo ao qual aqueles são exteriores.

Assim, o autor classifica então os objetos como *úteis* ou como *coisas*, que fazem parte do mundo visível, que podem ser consumidos, tais como bens de subsistência e matérias brutas; e *objetos semióforos*, que não têm utilidade, isto é, são dotados de significado e representam o invisível. Semióforos vem do grego *semeion*, que significa signo ou sinal, e *phorus*, que quer dizer expor, trazer para rente, carregar. É um objeto portador de significado que existirá para além da própria existência. Um está voltado para a utilidade, e o outro, para o significado. Apesar de poderem coexistir em certos casos, são opostos na maioria das vezes.

O objeto considerado semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar. Tiram-se duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos; quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade ele tem, e vice-versa.
(POMIAN, 1984, p. 72)

Desde o Paleolítico, a vida material dos homens encontrava-se projetada no visível. A única relação com o invisível se dava pela linguagem. O invisível e o visível permaneciam lado a lado, eram interpenetráveis. Porém, após o Paleolítico, essa visão muda, passando o invisível a ser projetado no visível. Do século XIV em diante se veem novas atitudes em relação ao visível e o invisível. O sagrado e o profano, até

então vistos como opostos pareciam ser superados, porém percebe-se que essa aliança poderia ser apenas passageira. Volta-se então aos ideais da Antiguidade Clássica.

A partir do fim do século XV, surgem várias categorias de colecionadores: famílias burguesas, reis, papas, comerciantes etc. Um novo grupo social emerge principalmente na Itália, França e Inglaterra. Seriam as pinturas capazes de dar a um objeto produzido pelo homem caráter de durabilidade? A arte permite transformar o transitório em durável. Em outras palavras: o que se representa tornar-se-á mais cedo ou mais tarde invisível, enquanto que essa, a imagem, permanecerá. Para Pomian, o artista aparece então como um personagem privilegiado, na medida em que é capaz de vencer o tempo, estando na origem das obras que são simultaneamente visíveis e duráveis.

A partir do século XVIII, o que ocorre de mais importante é a transformação das coleções, que passam a ter um valor monetário, uma vez que o acesso aos objetos semióforos, em algumas categorias, se revela fora do alcance de todos aqueles que não dispõem dos meios financeiros. Alguns objetos passam a fazer parte da categoria dos semióforos: as produções medievais, as dos povos não europeus, obras de arte popular. Alguns objetos se tornaram semióforos privilegiados pela alteração dos paradigmas históricos e científicos. Surgem então disciplinas que irão datá-los, classificá-los, tirar deles informações de todas as espécies, tais como a arqueologia, a paleontologia, a história da arte e a etnografia. Daí o objeto servir como referência para a produção do conhecimento histórico.

Um objeto, então, é valorizado quando é protegido, conservado ou reproduzido, quando fala aos ouvidos e aos olhos. Quais seriam as condições para que seja atribuído um valor ao objeto? Para atribuir um valor a um objeto por um grupo ou por um indivíduo, é necessário que ele seja carregado de significados. Segundo Pomian, é o significado que funda o valor. O significado cultural da arte é, portanto, imaterial e material ao mesmo tempo, porém potencializado pelo sentido coletivo de perpetuação da memória e dos sentidos, ainda que gerenciado individualmente.

Para nós restauradores, os objetos de restauração também estão vinculados à função-signo. Não são primordialmente objetos úteis nem sequer objetos memoráveis, são objetos que permitem a rememoração. E, como tal, não são necessariamente importantes por si mesmo, senão por aquilo que são capazes de evocar.

Em *El Museo de la Inocencia*, o personagem principal de Orhan Pamuk, Kemal Bey, fala da sensação que tinha quando visitava museus particulares ao redor do mundo.

Foram 15 anos visitando pequenos museus, exatamente 1.743 museus em todo mundo. Dizia que se sentia em um universo completamente distinto, e que, nesse insólito e novo universo e seu ambiente alheio ao tempo, sentia-se aliviado em sua dor. Sonhava então que poderia contar sua história mediante os objetos. (PAMUK, 2009, p. 602).

Em Paris, o personagem Kemal Bey visita o Museu Gustave Moreau, pintor que Proust² menciona em seus escritos. Moreau consagrou seus últimos anos de vida a transformar a casa de sua família em um museu onde seriam expostas suas obras depois de sua morte. Ao transformar sua casa em museu, converteu-a em uma espécie de *casa de recordações*, em um museu sentimental, onde cada um dos objetos ali contidos resplandecia com um sentido. E em cada museu-casa que visitava, Kemal Bey percebia que, em seu interior, os objetos incorporados do passado traziam conforto e beleza à alma, como se os objetos o conectassem à vida. Considerava que a reunião de objetos era uma resposta, um consolo, ou uma cura para uma dor, um problema ou algo obscuro.

Como o *Museu Imaginário* (1947) de Malraux³, as lembranças constroem a rede das relações da memória, das imagens e dos objetos. As bases que norteiam ambos os textos garantem que o significado sempre é construído pela mediação do sujeito.

Voltando um pouco na história, colecionar objetos é uma prática antiga. Segundo Waldisa Russo (apud FRONER, 2001, p. 48), a primeira atividade de sistematização de organização de acervos tem origem na Caldeia, seis séculos antes de Cristo, quando a Princesa Bel Chalti Nannar reuniu e documentou, através de registros, o tesouro contido no palácio de seu pai, cujo conteúdo era composto por joias e artefatos.

No mundo antigo, usavam-se algumas denominações para coleções, como pinacoteca (*pinakês* - plural de *pinax*, quadro pintado sobre madeira, *pinus*) e o *thesaurus* (pequeno monumento ou capela votiva destinada ao culto aos deuses – *téos* – e a receber as doações de fiéis), que se transformaram em verdadeiras coleções públicas.

Segundo Pomian (1984, p. 57) o mais famoso entre os museus era o Museu de Alexandria, por causa não de suas coleções de objetos, mas por sua biblioteca e pela equipe de sábios que ali viviam em comunidade. Objetos eram oferecidos aos deuses

² Marcel Proust (1871-1922), escritor francês, escreveu *Trois notes sur le pays Mystérieux de Gustave Moreau*, dentre outras obras.

³ André Malraux (1901-1976), escritor francês considerado um crítico das grandes crises do século XX. Nesse livro analisa a função que o museu passou a representar na figuração da arte e como a instituição museológica alterou nossa percepção em relação à arte.

e deveriam permanecer sempre nos templos que os tinham acolhido. Eram registrados em inventários e protegidos contra ladrões.

Os despojos de guerra parecem estar na origem das coleções particulares em Roma. A grande maioria provinha de saques. Os objetos recolhidos por generais romanos faziam parte da campanha vitoriosa cujo privilégio era ostentar as riquezas que haviam conquistado. Muitos desses objetos eram oferecidos em templos, onde eram expostos. Existiam também aqueles que se acumulavam em residências dos detentores de poder. Ficavam fechados em cofres públicos ou em armários donde eram retirados somente em ocasiões especiais. Após inventários realizados, notava-se que dentre os objetos havia os de uso cerimonial: regalias, anéis e cintos; os de uso religioso: cruzes, crucifixos, imagens, relicários, altares, cálices, báculos; e os de usos considerados profanos: baixelas, facas, coberturas de assentos, etc. (POMIAN, 1984, p. 61)

Nenhuma das categorias expostas acima se aplica às coleções contemporâneas: elas não vêm dos mesmos lugares, não têm o mesmo caráter, os visitantes ou espectadores não são os mesmos. Portanto, o que aconteceu foi uma alteração do objeto enquanto visível e invisível, o que explica a diferenciação entre aquelas coleções e as de Arte contemporânea.

Com Marcel Duchamp⁴, o objeto passa a ocupar outro lugar. Segundo Froner (2007)⁵, Marcel Duchamp estaria discutindo o lugar dos objetos excluídos, os do cotidiano, no universo artístico já no início do século XX: entre 1913-1914 a pesquisa de Duchamp acolhe a pergunta: *o que faz um objeto artístico ser uma obra de arte?* Essa obsessão faz com que ele desenvolva uma ação de coletar, selecionar e assinar objetos produzidos pelo processo industrial, conferindo-lhes *status* artístico. Os objetos são retirados do mundo cotidiano e são transplantados – pela ação artística – para o mundo dos objetos artísticos. O que lhes confere singularidade é a assinatura do artista. Desse modo, Duchamp levanta a questão sobre os objetos de arte enquanto produto de uma mentalidade ou de uma cultura.

Jean Baudrillard⁶ (2002) atribui às coisas duas funções: serem utilizadas ou serem possuídas.

⁴ Marcel Duchamp (1897-1968), artista plástico, francês, criador do *readymade*. Duchamp expõe objetos retirados do cotidiano e dá a eles um valor artístico determinado pelo modo como é exposto.

⁵ Artigo publicado no 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP, em setembro de 2007, em Florianópolis.

⁶ Jean Baudrillard (1929-2007), sociólogo francês, volta-se para o mundo da cultura por meio do objeto, estudando-o na sua dupla condição, de instrumento e de signo.

Utiliza-se um refrigerador com fim de refrigeração, trata-se de uma mediação prática, não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Então, não o possuo. A posse jamais é de um utensílio, pois ele me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. (BAUDRILLARD, 2002, p. 94)

O objeto privado da função ou abstraído de seu uso torna-se objeto de coleção. Deixa de ser tapete, mesa, bússola, para ser objeto. Ele passa a ser qualificado pelo indivíduo. Quando isso ocorre, um objeto não é suficiente para satisfazer o indivíduo: trata-se de uma sucessão de objetos, organizados de forma a se relacionarem uns com os outros, para que eles possam ser recuperados pelo indivíduo. Essa organização é a coleção.

Já os objetos antigos são denominados por Baudrillard (2002) como objetos responsáveis por responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão. Pode-se ver neles uma sobrevivência de ordem tradicional e simbólica. Fazem parte da modernidade e retiram dela um duplo sentido: o valor de ambiência e o valor simbólico. “A funcionalidade dos objetos modernos torna-se historicidade do objeto antigo sem, todavia deixar de exercer uma função sistemática de signo” (Baudrillard, 2002, p. 8). Têm uma função dentro dos sistemas de objetos: significam o tempo. Aí, o autor refere-se não ao tempo real, mas sim aos signos e indícios culturais do tempo que são retomados no objeto antigo.

O outro sentido a que Baudrillard se refere é o simbólico. O objeto antigo é um ser definitivo, completo. Existe sob a forma concreta de um objeto e a imemorialização de um ser precedente. Uma elisão do tempo. Os objetos funcionais existem só na atualidade, no indicativo, esgotando-se no seu uso, sem ter tido um lugar outrora, não se assegurando no tempo. O objeto antigo, mitológico, assegura-se no tempo. Significa o nascimento, dá-se como mito de origem. (BAUDRILLARD, 2002, p. 81)

As coleções são somente um mecanismo de comunicação entre dois mundos, o visível e o invisível, e essa comunicação ocorre na compreensão das relações entre as coleções, os objetos, os monumentos e a sociedades. Citando Froner (2007, p. 1.786), “cada período da história se relacionou de maneira distinta com os objetos que produziu, com os monumentos que erigiu ou com as obras de arte que elaborou”.

Como situar o acervo de Pedro Moraleida entre conceitos de objeto e de coleção? Denominamos acervo o conjunto total dos documentos e obras sob tutela da família. Por coleção denominamos um conjunto específico de obras que por questões

conceituais e materiais, compõem uma unidade específica dentro do acervo. Por essa lógica unitária utilizamos o termo “coleção” para operacionalizar a gestão e a organização do acervo e a memória na sua totalidade, e coleção, a instrumentalização na particularidade. O que unifica seu acervo faz parte de um processo inusitado, que é o acaso; não há uma premeditação na reunião dos objetos, mas uma realidade circunstancial gerada por um evento específico – sua morte prematura; como colocado por Guasch (2005), há um anseio pelo encontro de um lugar de memória por seus familiares e amigos, sendo a base fundamental dessa preservação o sentimento e a sensação de vulnerabilidade e potencialidade do esquecimento; o deslocamento de uma narrativa desses objetos criados por um estudante de Arte para outra narrativa que seria o resgate desse acervo póstumo que marca a passagem de sentidos. Hoje, a projeção de sua geração desloca novamente o sentido e converte o acervo em testemunho, história, memória de um grupo. À vulnerabilidade do valor espiritual está também vinculada a vulnerabilidade do suporte físico. Materialidade e sentidos fragilizados.

1.2. Coleção como poética

Kemal Bey, personagem de *El Museo de la Inocencia*, após visitar o quadro de Caravaggio no Museu de Uffizi, diz:

Aunque no tengamos ni una casa ni un museo, la poesia de la colección que hemos reunido será una casa para los objetos. El cuadro de Caravaggio titulado El sacrificio de Isacc, que vi en Florencia, en la galería de los Uffizzi, primero me humedeció los ojos porque no había podido verlo con Füsün e luego me enseñó que la moraleja de la historia del sacrificio de Abrahán era que podemos suplir lo que amamos con otra cosa y que por eso seguía estando tan unido a los objetos personales de Füsün que había ido reuniendo a lo largo de los años. (PAMUK, 2009, p. 608)⁷

⁷ Ainda que não tenhamos uma casa ou um museu, a poesia da coleção que reunimos será uma casa para os objetos. O quadro de Caravaggio intitulado *O sacrificio de Isacc*, que vi em Florença, na Galeria Uffizi, me umedeceram os olhos por que não havia podido vê-lo com Füsün, e logo compreendi que a moral da história do sacrifício de Abrão era de que podemos substituir o que amamos com outra coisa e que por isso seguimos unidos aos objetos pessoais de Füsün que havia reunido ao longo dos anos. (tradução nossa)

Como substituir o que nos foi retirado por outra coisa se estamos unidos aos objetos? Através do deslocamento de seu significado. Retiramos os objetos do cotidiano e os levamos ao lugar do arquivo da memória, e, através de outra narração, os trazemos de volta.

A definição de arquivo que nos propomos a utilizar é a figurada, que corresponderia a colecionar, guardar e conservar na memória, e não a que é definida por POMIAN (1984, p. 53), como o lugar de guarda, proteção, conservação de objetos e documentos que perderam sua utilidade cotidiana, considerados supérfluos nas repartições e nos depósitos, porém merecedores de serem preservados.

O lugar da memória seriam os espaços imaginários onde não existe uma preocupação de uso, mas um lugar onde se refugiam indícios, marcas, sinais do que já passou, onde se permite uma melhor revisão da memória, pois, através do que neles está contido, é possível apreciar o que é lembrado ou esquecido em relação ao passado. Esse paradigma em relação à arte e ao arquivo da arte nos dá condições de uma reciclagem constante das informações.

Segundo Guasch (2011, p. 158), o gênese da obra de arte está na necessidade de se vencer o esquecimento, buscando opções que possam levar a uma nova combinação ou possibilitando uma narrativa diferente, através de um novo *corpus* e um novo significado dentro de um determinado arquivo. Recordar seria uma atividade vital humana, que define nossos vínculos com o passado, e as vias como as recordamos definem nossos vínculos com o presente. Através delas, das coleções, acervos e arquivos reabilitamos os diálogos entre o passado e presente. Como indivíduos de uma sociedade, necessitamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro.

Ainda citando a autora, podemos pensar o arquivo por dois princípios básicos: a *mnéme* ou *anámnese* (a memória propriamente dita, viva e espontânea, fruto da experiência interna) e a *hyponema* (ato de recordar). São dois princípios que são usados como complementares no sentido de se preservar a memória e o resgate do esquecimento, da amnésia, da destruição e da aniquilação, até o ponto de se converter em um verdadeiro memorando (GUASCH, 2011,p.13)

Guasch relaciona a obra de arte como arquivo, se houver efetivamente a necessidade de se vencer o esquecimento (a amnésia), através da interrogação da natureza das recordações. Isso acontece mediante as narrações, não através de uma narração linear ou irreversível, mas sim através de uma forma aberta, que evidencia uma possibilidade de uma leitura inesgotável. O arquivo é aberto na medida em que

permite uma nova opção de seleção, de combinação para criar uma narrativa diferente, um novo *corpus* e um novo significado dentro de um arquivo dado.

En la génesis de la obra de arte en tanto que archivo se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable [...] (GUASCH, 2011, p. 158)⁸

Seria então a sobrevivência do arquivo, como registro do passado, enquanto ato de arquivar, como o desejo de um único, singular, indivisível espaço da memória, o único e singular do passado e do que já está morto. O que conta é o futuro. A sobrevivência do arquivo, a relação de arquivamento e sobrevivência é a maneira essencial para o funcionamento do arquivo. Seria o arquivo o repositório para o futuro, um ponto de partida, não um ponto final. O arquivo seria então um lugar para a sua própria sobrevivência, existindo como uma sobrevivência diferente de si mesmo. O verdadeiro arquivo depende do futuro, do que está por vir. Uma abertura para o desconhecido que orienta o arquivo frente às atualizações e às inscrições que virão. É o elo que permite dentro de uma estrutura infinita e interminável receber novas contextualizações, recepções ou inscrições.

No caso do acervo Pedro Moraleida, trata-se de um acervo constituído por trabalhos realizados durante sua vida enquanto aluno da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, ainda em processo de definição ou construção de seu fazer artístico. Porém, sua obra foi interrompida de forma brusca, levando a sua produção artística a ocupar um novo lugar. A obra completa-se em seu lugar na memória.

Em *El Museo de la Inocencia*, o personagem principal, diz:

Comprendí una vez más que en las silenciosas y diminutas casas museo en cuyo interior se incrustan los objetos del

⁸ Na gênese da obra de arte como um arquivo é efetivamente, a necessidade de se superar ao esquecimento, à amnésia, recriando a mesma memória através de uma interrogação sobre a natureza de memórias. Fá-lo através da narração. Mas, em nenhum caso, é uma narrativa linear e irreversível, apresenta-se de forma aberta, reposicionável, que demonstra a possibilidade de uma leitura sem fim. (tradução nossa)

pasado como si fueran su alma, encontraba un consuelo y una belleza que me ataban a la vida. (PAMUK, 2009, p. 607)⁹

Podemos pensar então que o acervo estudado supõe uma forma nova de apreciação. Os objetos encontrados, as imagens, os desenhos e pinturas de Pedro existem hoje nos arquivos da memória, através do não esquecimento, da sua arte, seu registro de vida. Fazendo uma leitura poética da citação acima, poderia dizer que tais obras existem, e, por existirem como arte, atam Pedro novamente à vida. Nesse novo lugar onde permanecem todos os objetos e trabalhos que Pedro desenvolveu ao longo de sua vida, esquecemo-nos da sensação do tempo, e é isso o maior consolo que há na vida.

1.3. Coleção e conservação

Pensando o acervo como lugar da memória e do não esquecimento e, além disso, como um lugar onde objetos carregados de significados têm a função de contar uma história, ou mesmo de, mediante uma narrativa própria, legar um discurso de si à posteridade, uma de nossas funções enquanto conservadores e restauradores seria sua preservação. Mas de que forma?

Evocando mais uma vez Kemam Bey, personagem literário de Pamuk, tal se daria por meio de relatos ou através de catálogos que contariam a história desses objetos:

Cada uno de los objetos, sumidos en las sombras a la luz de la luna y pareciendo flota en el vacío, eran señal de un único instante indivisible, tanto como los átomos de Aristóteles. De la misma forma que, según Aristóteles, la línea que une los momentos es el tiempo, yo comprendía que la línea que uniera los objetos debía ser un relato. Esa noche me di cuenta de que mi museo necesitaba un catálogo que contara detalladamente la historia de cada una de las piezas que contenía. (PAMUK, 2009, p. 620)¹⁰

⁹ Compreendi uma vez mais que em silenciosas e pequenas casas museus, em cujo interior se encontram objetos do passado como se tivessem alma, encontrava um consolo e uma beleza que me atavam à vida. (tradução nossa)

¹⁰ Cada um dos objetos, perdidos nas sombras da luz da lua ,parecendo flutuar no vazio, era um sinal de um único instante indivisível, assim como átomos de Aristóteles. Da mesma forma que, segundo Aristóteles, a linha que liga os momentos é o tempo, compreendi que a linha que ligaria os objetos tinham

Voltando a Pomian (1984), a conservação dos objetos, sejam eles depositados em grandes museus ou em coleções particulares, é uma prática comum.

Nos museus e nas grandes coleções particulares levantam-se ou arranjam-se paredes para dispor obras. Os colecionadores mais modestos mandam construir vitrines, preparam álbuns ou libertam, de uma maneira ou outra, locais onde seja possível dispor os objetos. [...] ainda que não tenham qualquer utilidade, as peças de coleção ou de museus são rodeadas de cuidados. Para reduzir ao mínimo os efeitos corrosivos de fatores físico-químicos, submetem-se a um controle atento de variáveis tais como luz, a umidade, a temperatura, a poluição do ar, etc. restauram-se sempre os objetos estragados; expõem-se os objetos de modo a que apenas seja possível vê-los e não tocá-los. (POMIAN, 1984, p. 52)

O acervo Pedro Moraleida é composto de materiais diversos, conforme dito anteriormente. Os suportes utilizados são frágeis e alguns deles efêmeros.

Pedro mistura esmalte, caneta esferográfica, pastel e outros materiais sobre suportes frágeis de papel, tecido e placas de alumínio. Seus trabalhos têm dimensões variadas e são executados sem muita preocupação com o suporte. A riqueza e a diversidade da arte contemporânea tornam nosso trabalho mais instigante, porém muito mais complexo.

Sabemos que a obra de arte hoje é consequência de uma profusão de estilos, formas, práticas e registros. Segundo Archer (2008), a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal, mas luz, sons, palavras, pessoas e muitas outras coisas. Duchamp já utilizava materiais heterogêneos no início do século XX, alguns difíceis de serem conservados e restaurados, como urinol, cabides e canos de ferro.

Thomas Learner (2009) faz várias considerações a respeito da instabilidade dos materiais e sua rápida deterioração em seu artigo sobre Arte Moderna e Contemporânea. Chama atenção sobre o conhecimento restrito desses materiais e como eles irão se comportar diante de diferentes condições ambientais ou até mesmo como irão reagir diante de alguma intervenção de restauro.

Além da questão do efêmero, da fragilidade dos materiais, do uso de materiais orgânicos, encontramos outros fatores que irão determinar nossa atuação como

que ser uma história. Naquela noite, eu percebi que o meu museu precisava de um catálogo para contar em detalhes a história de cada uma das peças que contém.((Tradução nossa)

conservadores/restauradores: a intenção do artista, os valores intangíveis das obras, o uso de materiais industrializados, o envelhecimento precoce e ainda a participação do artista nessas intervenções de restauro.

Ainda citando Learner, faz um alerta sobre a necessidade de se empregar nesses casos medidas rigorosas de conservação preventiva que, aplicadas sistematicamente, poderiam diminuir a ação de agentes de degradação. Como a arte contemporânea tende ao desgaste de sua materialidade em um prazo muito pequeno em comparação com obras de arte tradicional, é necessário fazer um registro mais sistemático dessas obras, sendo que em alguns casos somente os registros serão passados a gerações futuras. Nesse sentido, Learner reafirma a necessidade de se utilizar a Conservação Preventiva como condição primordial na manutenção dessas obras.

Antonio Rava (1996), em *Método tradizionali e innovativi nel restauro dell'arte moderna*, questiona até que ponto nós aceitamos as modificações que a obra de arte sofre. O uso de materiais novos, muitos deles efêmeros, característico da experimentação artística do século XX e XXI, cujo processo de degradação é imprevisível, descarta qualquer ideal de perenidade e de atemporalidade da arte do passado, conferindo à arte contemporânea um elemento de mutação constante no tempo.

A arte contemporânea, ainda citando Rava, nos obriga constantemente a pensar sobre sua conservação devido à extrema individualidade do fazer artístico e do uso de materiais inusitados. Algumas intervenções em obras contemporâneas têm sido extremamente difíceis. Obras monocromáticas, superfícies lisas ou com texturas diversas, espelhadas ou translúcidas, a sobreposição de materiais que se comportam de formas distintas, suportes rígidos, produções artísticas constituídas por materiais orgânicos em que a intenção do artista é sua finitude; ou materiais como plástico, borrachas, compensados e aglomerados amplamente utilizados como suporte. Sabemos que a conservação dessa arte atual significa a salvaguarda do suporte que permitirá determinar quando essa arte foi feita e como ela será transmitida a gerações futuras.

Na Arte contemporânea é necessária uma compreensão maior do significado do fazer artístico e do material utilizado. As transformações que ocorrem no curso de sua existência são menos aceitas do que na arte antiga.

L'uso di materiale innovativi all'arte, particolarmente deperibili, caratteristico dell'esperienza artistica del nostro secolo, ha innescato meccanismi di autodistruzione imprevedibili, abolendo quella cornice ideale di perennità e atemporalità che l'arte del

passato ci aveva tramandato, conferendo all'opera contemporanea un elemento che appartiene già al nostro vissuto, cioè di essere in mutazione costante nel tempo.
(RAVA, 1996, p. 79)¹¹

Rava afirma que a intervenção na arte contemporânea encontra-se em evolução. O restauro da arte contemporânea está imerso hoje em um momento crucial de reconhecimento e salvaguarda dessa arte, muito ampla e pouco conhecida e de difícil interpretação, tanto no que diz respeito aos materiais novos como em relação à intenção do artista.

A intenção do artista passa a ser algo considerado, pois deverá guiar nossa atuação como conservadores/restauradores. Quando Brandi (2005) afirma: “só se restaura a matéria da obra de arte”, esse paradigma permanece com toda sua força na intervenção de uma obra de arte contemporânea, como ato de reconhecimento do significado e da importância dessa materialidade, pois a singularidade de uma obra depende de sua consistência material, sua historicidade e sua autenticidade, porém se só se deve restaurar a matéria, como preservar o gestual, a intencionalidade e a memória? Através do diálogo matéria e memória!

A teoria clássica da restauração não pode ser totalmente aplicada no contexto dessa arte nova, uma vez que contempla somente algumas formas de expressão. Hoje, um dos aspectos mais importantes é a expressão artística em toda a sua forma e possibilidades de sua fruição.

Uma parte dessa nova arte ainda pode ser tratada conforme a teoria clássica da restauração, porém a grande maioria, devido às características físicas e estéticas únicas, fica fora de alguns critérios e parâmetros utilizados. Isso torna a intervenção de restauro muito mais difícil.

A identificação dos materiais e de sua transformação súbita no tempo não é fácil, e nem sempre imediata, mas propicia a formação de uma nova perspectiva, mais ampla, e uma avaliação mais cautelosa, já que as mudanças que são produzidas nos *corpus* artísticos já trazem maior vulnerabilidade a essas obras, dificultando a atribuição de uma perspectiva histórica correta.

A teoria do restauro, que no passado garantiu uma avaliação da instância histórica, na eficácia operacional do artefato antigo, deve exprimir-se hoje na codificação de um

¹¹ O uso de materiais novos na arte, particularmente efêmeros, característico da experimentação artística de nosso século, tem favorecido mecanismos de autodestruição imprevisíveis, abolindo aquela ideia de perenidade e atemporalidade da arte do passado, conferindo à obra de arte contemporânea um elemento que já pertence a nossa vida, isto é, está em constante mutação ao longo do tempo. (Tradução nossa)

limite de modo de restauro da obra de arte contemporânea, definindo assim um parâmetro de aceitabilidade das transformações que ocorrem em obras anteriores, e na necessidade de substituir um elemento deteriorado, podendo reconstruir a matéria, reconhecendo o original, documentando seu método de construção e montagem. (RAVA, 1996)

Os dois parâmetros fundamentais nessa operação, técnicos e histórico-artísticos, que anteriormente eram considerados separadamente, hoje devem ser considerados únicos e produtos de uma ação endereçada exclusivamente à preservação da mensagem poética da obra artística. Portanto, as intervenções de restauro em obras de Arte contemporâneas não podem ser as mesmas dos métodos tradicionais.

Enfim, Antonio Rava fala da importância de se conhecerem as causas de degradação que podem ocorrer com o passar do tempo nessa arte recente, tentando evitar ou mesmo paralisar tais degradações, para não se correr o risco de no futuro não podermos salvar uma obra de arte que represente a atividade artística contemporânea. Conclui dizendo que:

In conclusione, è necessario ribadire la necessità de un momento progettuale per il restauro dell'arte contemporanea, che si basi su precise conoscenze fisico-chimiche sia dei materiali da trattare sia di quelli utilizzati per l'intervento, e che sia informato di tutti i casi analoghi già affrontati, per ottemperate a quel concetto fondamentale in casi di particolare difficoltà, l'imparare dagli errori precedenti, per evitarne di nuovi e per affinare una sempre maggior specificità. E riconoscere anche la possibilità di non intervenire se non è possibile, per non incorere nei rischi di trasformare l'opera. Spesso è più scientifico e utile proporre indicazione di prevenzione e protezione per garantire per lo meno la conservazione dello stato di fatto. Quel che si può dire in generale è che, se non avanzamo gli studi e la conoscenza in questo settore, si corre il rischio di perdere la testimonianza di un momento storico irripetibile. (RAVA, 1996, p. 89)¹²

¹² “Em conclusão, é preciso repetir que é necessário realizar um planejamento no restauro da Arte contemporânea, que se baseie em um conhecimento profundo das propriedades físico-químicas dos materiais a serem usados nas intervenções; que sejam verificados casos análogos e como foram abordados; recorrer a conceitos fundamentais em casos de particular dificuldade; verificar precedentes, para aprendermos com os erros anteriores, para que aperfeiçoemos cada vez mais essa especificidade. É reconhecer, ainda, a possibilidade de não

A preservação do acervo de Pedro Moraleida suscita questões conceituais, documentais, teóricas e metodológicas da História da Arte.

Sua conservação demanda uma pesquisa específica sobre conservação de obras de arte contemporânea e tecnologia de gestão, considerando o acondicionamento, a catalogação, o planejamento do mobiliário e dos espaços de guarda e sua tipologia.

Porém, para além dessas demandas, o que mais importa na obra de Arte contemporânea é a manutenção da intenção do artista. O acervo de Pedro reclama de forma clara a necessidade de que seja mantido na forma em que foi constituído, na sua fragilidade e efemeridade, porém em condições que irão favorecer sua permanência.

intervir em uma obra se não for possível, para não incorrer no risco de transformá-la. Propor medidas de preservação e proteção para garantir pelo menos a conservação do estado atual. O que posso dizer, enfim, é que, se não avançarmos no estudo e no conhecimento deste setor, correremos o risco de perder o testemunho de um momento histórico único” (tradução nossa).

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente através do deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais dos que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.”

Giorgio Agamben

CAPÍTULO 2

O ARTISTA – Pedro Moraleida

Como reconstruir a trajetória de Pedro Moraleida? Através de seus desenhos e pinturas, das publicações, das exposições e de seus próprios escritos. Dos testemunhos de seus amigos, colegas, professores e familiares. Como resgatar arquivos de memória? Através de outra narrativa? Olhar a obra com os olhos da alma, deixar que ela percorra todos os sentidos. Registrar e documentar.

E o que seria o testemunho? Seria o momento em que a memória declarativa se expressa através do testemunho. No momento em que o que é dito oralmente passa a ser escrito. Podemos dizer que é no testemunho que nos asseguramos de que algo aconteceu, já que alguém atesta pessoalmente aquilo que ocorreu, e, em alguns momentos, é o único recurso de que podemos lançar mão para reconstruir uma história. Aí a memória não nos deixará, tornar-se-á arquivo, que poderá ser resgatado a qualquer momento, em tempos diversos e narrativas outras.

O estudo e o conhecimento da intenção do artista e sua poética, sua trajetória e seu modo de fazer são fundamentais para qualquer intervenção em uma obra de Arte contemporânea. Se a reflexão e as ferramentas operacionais nos instrumentalizam para acessar a obra, apenas o acervo do artista cria dispositivos para repensar esses conceitos e essas bases operacionais.

2.1. O ARTISTA

Pedro Moraleida (1977-1999) nasceu em Belo Horizonte, em 10 de Agosto de 1977. Filho de pai jornalista e mãe socióloga, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, foi aluno do Curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais a partir de 1997. Desde pequeno, em função da militância de seus pais, conviveu com a política e a experiência da oposição à Ditadura Militar no Brasil. (Fig. 3)



FIGURA 03– Pedro Moraleida - acervo da família

Fotografia: Pedro Falieri

Por influência de seus pais, principalmente de sua mãe, Nilcéa, tornou-se um leitor voraz de jornais, livros de arte, literatura e poesia, além de psicanálise, o que influenciou muito sua forma de expressão artística. Além disso, cursou a Faculdade de Letras antes de fazer Belas Artes em 1996. Sua biblioteca, mantida ainda hoje pela família, é testemunho dessa literatura. Encontramos Nietzsche, Freud, Michel Foucault, Deleuze e Artaud.

Tais autores estão presentes em várias obras, como, por exemplo, em *Deleuze – Corpos sem Órgãos*, desenhos realizados com caneta esferográfica e grafite. (Fig. 4)

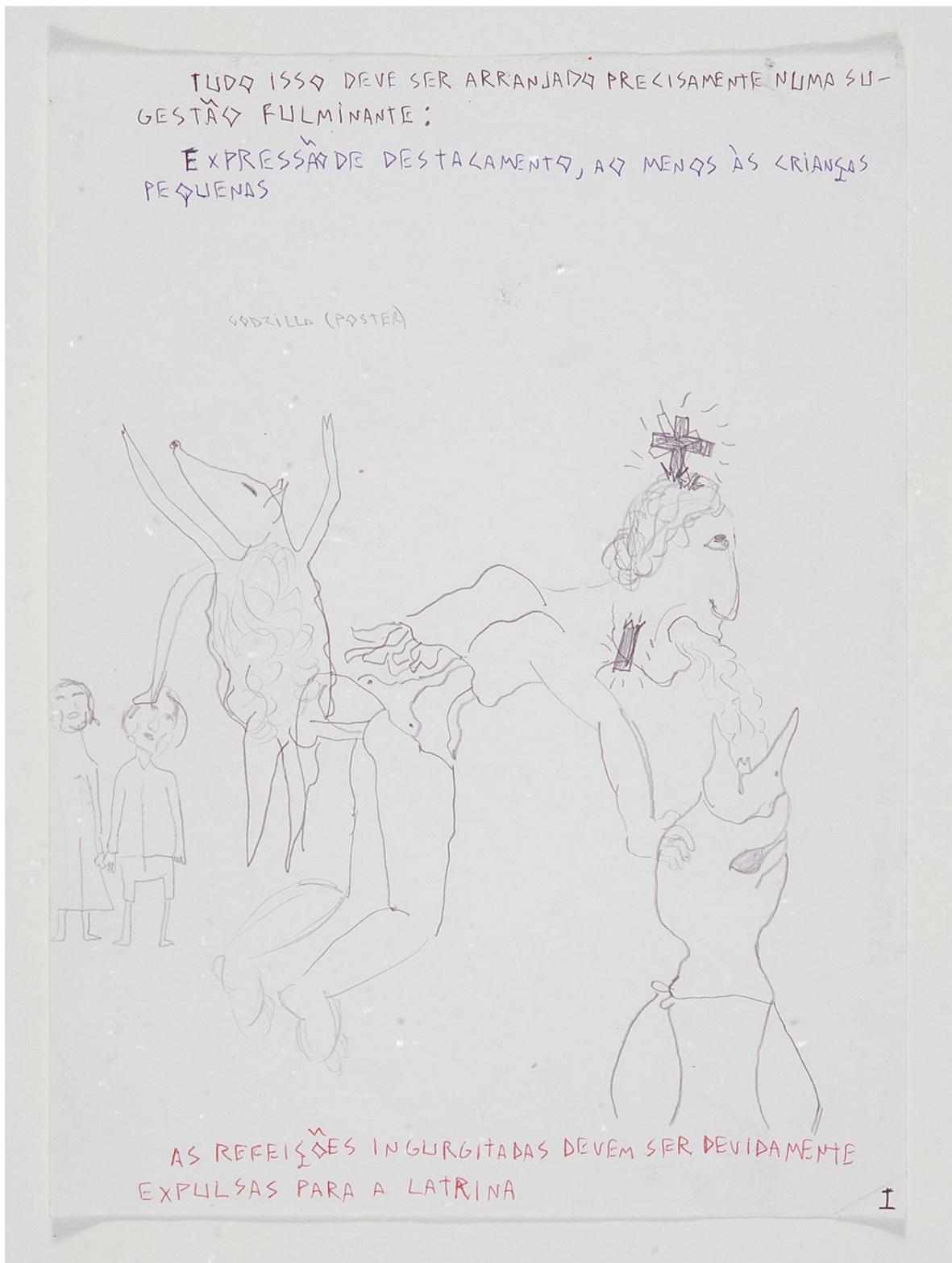


FIGURA 4 – Deleuze – **Corpos sem órgãos** (1998)

Desenho com caneta esferográfica, grafite e papel sulfite – 0,21 x 0,295 cm

Fotografia: Daniel Coury

Pedro também realizou várias obras sob a influência de cineastas que ele admirava. Na série germânica apropria-se dos títulos mais pungentes do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder¹³, *Eu só quero que vocês me amem - Ichi will doch nur, daz ihl mich lieb* e *O amor é mais frio que a morte - Liebe ist kaller als der tod* (Fig. 5)



FIGURA 5 – Série germânica – *Ichi will doch nur*

Sem título – acrílica sobre papel – 1,21 x 0,86 cm

Fotografia: Daniel Coury

¹³ Reiner Werner Fassbinder nasceu em Bad Worishofen, Munique. Diretor de cinema e ator . Representante do Novo Cinema Alemão.

Nas pinturas *Acidente de Carro*, Pedro baseia seus trabalhos no filme “Crash” (1996), de David Cronenberg, cineasta canadense, cujo tema está relacionado com um grupo de pessoas que tem como fetiche a reconstituição de acidentes de carro. (Fig. 6)



FIGURA 6 – Acidente de carro – Gente partida

Acrílica sobre papel – 0,66 x 0,96 cm

Fotografia - Daniel Coury

Aos onze anos, Pedro desenha histórias em quadrinhos com títulos como *A Escova de dente assassina* ou *A revolução da Geração Mickey Mouse*, algumas com mais de trinta páginas, muitas histórias completas, com personagens interessantes e irônicos. “Pedro tinha muitos livros e enciclopédias sobre animais e insetos”, e desenhava maravilhosamente esses bichos, e os nomeava pelo nome científico em latim, também

quando tinha entre 11 e 12 anos, conforme relata sua mãe Nilcéa¹⁴, que guarda até hoje um caderno ilustrado por ele.

Pedro cursou até o quinto período de Belas Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos 1997 e 1999. Durante esse período, exerceu atividades fora da Escola, como a ilustração “Mulher e Gafanhoto” do cartaz do 1º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Cinema, Vídeo e Antropologia, que ocorreu no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em 1997. (Fig. 7)



FIGURA 7 – **Mulher e bichos – Mulher e gafanhoto**

Acrílico e pastel seco sobre papel – 0,62 x 0,44 cm.

Fotografia: Daniel Coury

¹⁴ Durante todo o trabalho de pesquisa, através de conversas fui coletando informações que os familiares me passavam a respeito do fazer artístico de Pedro.

Em 1998, no 2º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Cinema, Vídeo e Antropologia, novamente em Belo Horizonte, ilustra o cartaz com sua pintura “A expulsão do paraíso e homens primitivos”. (Fig. 8)



FIGURA 8 - Expulsão do paraíso e homens primitivos

Acrílica e colagem sobre papel – 0,96x 0,66 cm

Fotografia: Daniel Coury

Para a revista GRAFITTI¹⁵ n° 5, em outubro de 1999, elaborou a pintura “Os sete pecados capitais”. (Figs. 9, 10, 11, 12)



FIGURA 9 – Faça você mesmo sua Capela Sistina – série sacra

Os sete pecados capitais - políptico

Eu quero essa mulher assim mesmo - acrílica e óleo sobre papel – 0,66 x 0,96 cm.

Às vezes eu sinto os pés e mãos dela - acrílica e óleo sobre papel – 0,96 x 1,92 cm.

Às vezes eu sinto as nádegas dela - acrílica e óleo sobre papel – 0,96 x 1,32 cm.

Afinal das contas, tudo vale a pena... - acrílica e óleo sobre papel – 0,66 x 0,96 cm

Fotografia: Daniel Coury

¹⁵ A revista *Grafiti* surgiu em Belo Horizonte, dedicada a histórias em quadrinhos, num cenário de efervescência cultural. Em 1995 já haviam sido publicadas 21 edições da revista.



FIGURA 10 - **Faça você mesmo sua Capela Sistina**

Série sacra – *Os sete pecados capitais*

“Às vezes eu sinto os pés, as mãos, o rosto, os seios dela”

Acrílico e óleo sobre papel – 0,96 x 1,92 cm.

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 11 - Faça você mesmo sua Capela Sistina

Série sacra – Os sete pecados capitais

“Às vezes eu sinto as nádegas e a vagina dela.”

Acrílica e óleo sobre papel – 0,96 x 1,32 cm.

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 12 - Faça você mesmo sua Capela Sistina

“Afinal de contas tudo vale a pena quando a alma não é pequena.”

Acrílico e óleo sobre papel – 0,66 x 0,95 cm

Fotografia: Daniel Coury



Entre as exposições participou, destacam-Salão Anual dos (1997); Daqui a um exposição

coletivas de que se a X Integarte - alunos da EBA/UFMG século (1997) comemorativa dos 100

anos da Cidade de Belo Horizonte ,sob curadoria de Marcos Hill; *As lembranças são outras distâncias* (1998), no Centro Cultural da UFMG, em comemoração aos 10 anos de funcionamento do Centro Cultural, sob curadoria de Marília Andrés e Fernando Pedro. *Condoam-se F.D.P.*, com Frederico Ernesto, no Galpão Guaicurus do Centro Cultural da UFMG/BH/MG, eleita pelo Jornal Estado de Minas como um dos dez melhores eventos culturais de 1998. (Fig. 14)



FIGURA 14 – Exposição “Condoam-se F.D.P.”
Belo Horizonte – 1998

Em 1999, participa do *Grande Círculo de Pequenas Coisas* - Mostra itinerante do curador Márcio Sampaio, Belo Horizonte/MG.

Em 2000, em uma homenagem póstuma, é reservado um espaço destinado às obras de Pedro na exposição coletiva, *XII Integrarte – Centro Cultural da UFMG*, sob curadoria de Antônio E. Dias , em Belo Horizonte, Minas Gerais.

No acervo pessoal da família encontramos pouca documentação fotográfica dessas exposições, e, devido ao recorte da pesquisa, compreendemos que esse

levantamento deve ser feito posteriormente, a partir do contato com o círculo de amigos do artista.

Considerado tímido e solitário, querido pelos amigos, Pedro passou por momentos difíceis durante sua vida. Muito sensível e atento às coisas do mundo, “demiurgo¹⁶ atormentado”, conforme Marcos Hill (2000) descreve no Catálogo do Projeto Caminhando no Lado Selvagem:

Suas alegorias revigorantes sugerem obliquamente questões compartilhadas por muitos: repugnância pela corrupção humana, necessidade de acolher e ser acolhido pelo outro, desejo de compartilhar prazer e espiritualidade, propósito de entender o tempo como morte que resgata a memória, vontade de encarar o artista como referencial transformador, reconhecimento do afeto como sentimento curativo do corpo e do espírito, utilização do lúdico e da ironia como mecanismos privilegiados para o desenvolvimento da lucidez.¹⁷

Pedro faleceu prematuramente, após ter se jogado do apartamento de seus pais. E, em um de seus últimos textos, diz:

Como posso ser eu, Pedro Moraleida, se sou um ser mar tão díspar, tão movimentado, esse ser mar revoltado, ser diversas ondas de diversas amplitudes, de diversos movimentos e forças? Agora olho a minha vida e descubro sua grande verdade: eu sou sempre apaixonado e isso é algo que ultrapassa o bem e o mal, a dor e o prazer. (MORALEIDA, *Acervo pessoal do artista*, 1999)

Suas pinturas e desenhos são fortes, com conteúdos predominantemente eróticos, com muitas figuras nuas, em posições desconcertantes com grande firmeza gestual e coloridos vibrantes: uma obra de impacto. Na maioria, na urgência de fazer, dão a impressão de estarem inacabados. Porém, são de uma força interna capaz de mobilizar sentimentos variados: estranhamento, encantamento, curiosidade, aversão. Uma obra visceral, cujo corpo torna-se objeto de expressão.

¹⁶ Timeu define o demiurgo como um Deus bom, e absolutamente livre da inveja, a melhor das causas; daí o que produza seja o mais belo. O estatuto divino do demiurgo não coincide de forma alguma com o das divindades do Olimpo Grego. O demiurgo é todo ele bom, e, após ter criado sua obra, retira-se, não interferindo mais. (TIMEU – Crítias, 2011)

¹⁷ Marcos Hill em 2001 escreve um texto sobre Pedro Moraleida com o título *Um demiurgo atormentado ou comentários sobre a obra de Pedro Moraleida*, que pode ser lido na íntegra no site www.cave.cave.nom.br.

Gastão Frota, artista plástico, fala sobre Moraleida no catálogo da exposição *Coisas para fazer hoje*:

Intricada num labirinto de escritos, imagens e sons, a obra de Pedro apresenta um mundo ao mesmo tempo estranho e íntimo. O corpo não é nunca neutro seja na forma ou na maneira pela qual as figuras atuam. Num bacanal sacrilégio e fantástico, algo assustador, os personagens representados nas pinturas e desenhos de Pedro são retirados num quadro de referência idealizado e pacificado para se haverem novamente com desejo que imponderavelmente move o inconsciente. (FROTA, 2002, s. p.)¹⁸

Cíntia Marcelle, artista plástica, membro do Grupo Vem! amiga de Pedro, diz que sua obra era um jorro. “Tinha um ateliê em Santa Efigênia e às vezes ‘Moral’ ia pra lá pintar. [...] Eu ia dormir e quando acordava Pedro tinha passado a noite em claro, produzindo sem parar.”¹⁹ Pedro utilizava o que encontrava pela frente. Folhas de papel A4, livros, revistas, em uma desenfreada bricolagem.

Apropriou-se de várias correntes; do surrealismo, desenvolvendo uma escrita própria característica da escrita automática; do neoexpressionismo, de artistas como Leonílson, Artur Bispo do Rosário, Basquiat, de temas de filmes e de literatura; de psicanálise, etc. “Pedro era platônico, apaixonado”, diz Cíntia.

Em outra análise da obra de Pedro, feita por Cristiane Barreto Napoli²⁰, registra-se referência à urgência na obra de Pedro:

De certo modo, a matéria da arte é sempre de pura urgência. A arte é algo que se organiza em torno do vazio, segundo Lacan. É que podemos comentar sobre o acúmulo de material encontrado. O vazio não tem somente uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do real e a arte utiliza o imaginário para organizar esse real. O vazio está sempre entre o real e o significante. Como reconhecer um artista? Tarefa dos olhos, entre o olhar e a obra. Pura captura. “O que é a arte

¹⁸ Empreendedor do Projeto “Caminhando pelo Lado Selvagem”, março de 2002. Catálogo da exposição *Coisas para fazer hoje*, realizada em 2002, em Belo Horizonte.

¹⁹ Entrevista realizada com Cíntia Marcelle, artista plástica, em seu ateliê em Belo Horizonte, em junho de 2012.

²⁰ Cristiane Barreto Napoli é psicanalista da Escola Brasileira de Psicanálise. Artigo escrito no Caderno de Saúde Mental – Revista Curinga, cuja capa é uma pintura de Pedro Moraleida intitulada Fluxos Plenos de Desejos .

pura segundo a concepção moderna?” Baudelaire diz que é criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior do artista e o próprio artista. Em Pedro Moraleida nada tem o tom de magia sugestiva. Ele é puro rasgo explícito, pulsação. Uma arte que invade a arte vizinha, a arte que sai dos punhos e do solavanco de quem em nós, tem de suportar as coisas por fazer. Em sua arte reconhecemos alusão a um título freudiano: “inibição, repetição e angústia” [...] Pedro, organizado por amigos, deixou elementos em desordem, carta que chegou ao endereço dos olhares – parecia saber, longe do que já sabia, que isso ordenaria a dor. Também deles, dos amigos, que entrariam no quarto após sua morte e recolheriam o que dele é para sempre – arte pura. (BARRETO, 2002, p.2) (Figs. 15 e 16)



FIGURA 15 – Fluxos plenos de desejo

Acrílica, esmalte e colagem sobre papel – 2,01 x 0,80 cm

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 16 – Fluxos plenos de desejos

Sem título - Acrílica, esmalte e colagem sobre papel- 0,72 x 2,02 cm

Fotografia: Daniel Coury

Após o falecimento de Pedro, alguns amigos e colegas reúnem-se juntamente com seus familiares e iniciam o processo de catalogação de sua obra, com o objetivo de realizarem uma exposição, um catálogo das obras e a criação de um *site*. Processo extremamente doloroso, tanto que foi recusado por alguns amigos mais próximos de Pedro, por ser uma tarefa tão árdua.

Esse projeto inicia-se com Gastão Frota, Marcos Hill, Wilson Avelar e Vera Casanova. Tudo começou com uma reunião na casa dos pais de Pedro. Era um grupo grande, de mais ou menos 50 pessoas. O objetivo principal era a catalogação das obras, a identificação e a exibição do trabalho de Pedro. Algumas pessoas que participaram desde o início não puderam permanecer no projeto até o final. Após a saída de algumas pessoas, foi criado o Grupo Vem!. (Fig. 17)

O grupo Vem! era constituído por Cinthia Marcelle e Sara Ramo, responsáveis pela separação, classificação, catalogação e escolha das pinturas; Pedro Bozzola, que organizou os desenhos, e Emílio Maciel, que ficou responsável pelos textos. Fora do grupo, mas ligado a ele, o Daniel DJ e Juan, amigos de Pedro que ficaram responsáveis pela seleção das vinhetas musicais. O nome Vem! foi escolhido pelo Grupo por estar presente em um dos textos escritos por Pedro, intitulado *Pequena revelação acerca da Arte hoje ou o artista deve ser um primata*, que pode ser lido na íntegra no Suplemento Literário²¹ de outubro de 2004 /ano 38.

²¹ Suplemento literário é uma publicação da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

E assim, dois anos e meio após sua morte, em 2002, no antigo prédio do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais – Ipsemg, localizado na Rua Gonçalves Dias, 1.608 – Lourdes, acontece “Coisas para fazer hoje”. A montagem da exposição em um prédio abandonado permitiu um diálogo entre a obra e o espaço da exposição. Um projeto ousado, diz Cinthia Marcelle, em um casarão de corredores labirínticos e dezenas de cômodos, mantidos com todas as avarias.

Sara Ramo, colega de Pedro e artista plástica, comenta que partes do casarão foram mantidas como estavam para mostrar aspectos deteriorados das coisas, uma característica da obra de Pedro. O sentimento de atordoamento sentido pelos amigos, pela morte repentina de Pedro, seguiu um pouco do trabalho do próprio Moraleida²².

O catálogo *Pano de Chão arrastando no chão* era parte integrante do projeto e sua concepção se deu através da lei de incentivo à cultura. A elaboração do catálogo foi feita pela artista plástica Marilá Dardot.



FIGURA 17 – Grupo Vem!

Fotografia: Acervo da família

Walter Sebastião fala sobre essa exposição:²³

Não se trata de uma retrospectiva tradicional. O grupo responsável pela curadoria e concepção da exposição – Cinthia Marcelle, Emílio Maciel, Pedro Bozzolla e Sara Ramo – optou por um projeto ousado, cujo mote é o diálogo das obras com o espaço, um casarão de corredores labirínticos e dezenas de cômodos sendo alguns mantidos com todas as avarias. [...] as obras não são apresentadas em ordem

²² Sara Ramo deu essa entrevista para o jornal *Estado de Minas* em 2002.

²³ Walter Sebastião é jornalista graduado na Universidade Federal de Juiz de Fora e crítico de arte do Jornal Estado de Minas.

cronológica, mas privilegia conjuntos ligados a determinados motivos. O resultado é um percurso que, aos poucos, vai revelando diferentes fases da obra de Moraleida, como temas recorrentes de sua obra sem que cada momento perca a sua individualidade. (SEBASTIÃO, 2002, p. 5)

Assim, continua Walter Sebastião, Pedro surpreende em cada exposição. O motivo de comoção do público não é só a morte prematura do artista, mas a enorme força poética de seus trabalhos. (Figs. 18, 19, 20, 21, 22)

Trata-se de um incandescente discurso plástico, extremamente lírico e obscuro, produto de mescla de leituras eruditas e cultura pop. (SEBASTIÃO, 2002, p. 05)



FIGURA 18 – Exposição “Coisas para fazer hoje”. (2002)

Fotografia - Acervo da família



FIGURA 19 – Exposição “Coisas para fazer hoje” (2002)

Acervo da família



FIGURA 20 – Exposição “Coisas para fazer hoje” (2002)

Acervo da família



FIGURA 21 - Exposição "Coisas para fazer hoje" - 2002

Acervo da família

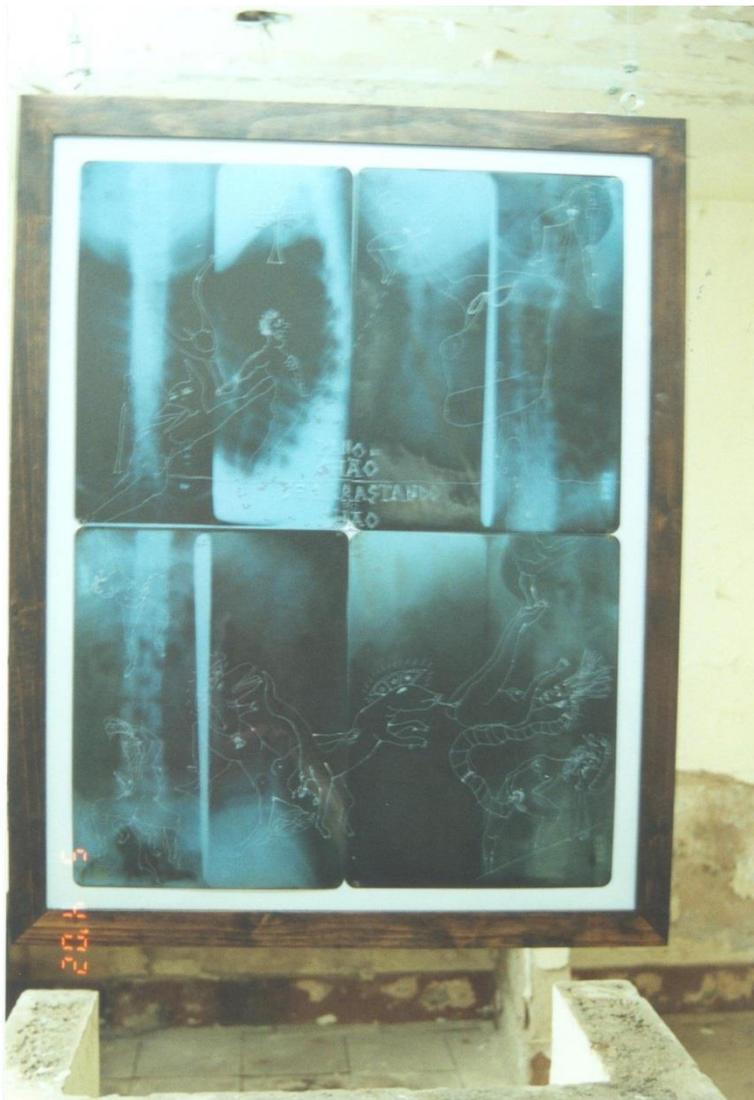
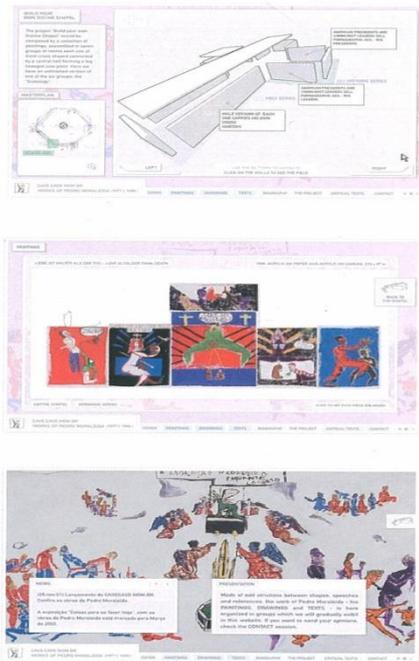


FIGURA 22 – **Serigrafia sobre placa de raio - x**

Exposição “Coisas para fazer hoje” - 2002

Acervo da família

Além da exposição foi criado um *site*, <http://www.cave.cave.nom.br>, parte integrante do projeto “Caminhando pelo lado selvagem. O *site* foi elaborado por Santana Dardot, Gustavo Timponi e Marcelo Viana – Sapiens Designer, e lançado em 2001. O pré-lançamento desse *site* foi na boate A Obra, em Belo Horizonte, lugar aonde Pedro gostava de ir. O *site* funcionaria como um suporte e maneira de dar destaque à obra. (Fig. 23)



Cave, Cave. Deus Videt! / www.cave.cave.nom.br

Apresentação da obra do artista plástico mineiro Pedro Moraleida, reproduzindo com sucesso o tamanho, a disposição e a diversidade de técnicas usadas pelo artista de forma divertida e interativa.

CLIENTE Grupo Vem e Luiz Bernardes
AUTORIA Sapien
EQUIPE Santana Dardot, Gustavo Timponi e Marcelo Viana (design)
ANO 2002

FIGURA 23 – Página inicial do site **Cave. Cave .nom.br**

Fotografia: Acervo da família

Após essa exposição, Inês Coutinho²⁴, museóloga, promove outra exposição na Grande Galeria do Palácio das Artes, também em 2002, que leva o título de *Confissões de um artista plástico quando jovem*. (Fig. 24) E diz:

Em um mundo em que a arte contemporânea é permeada pelos efêmeros, pelo sistema, pelas redes, pela grande crise de identidade do ser e pela tecnologia, aparece um artista que desenha e pinta. Consegue ser contemporâneo, comendo o pescoço de Duchamp, como faz em um dos seus trabalhos. A presença de Pedro vaga pelas obras. A presença dele está na ausência. Quem é bom já nasce certo. Morre errado, também é certo. Ele revoluciona com sua abordagem irreverente. Apropriase das obras e artistas fazendo uma releitura de temas e colocá-las diante de uma ótica vanguardista. (COUTINHO, 2002, s.p.)

Outro depoimento em relação aos trabalhos de Pedro Moraleida sobre essa exposição foi feito por Ângelo Oswaldo²⁵, então Secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais, em 2002.

A pintura de Moraleida parece varrida pelo sopro de Blake tornado vendaval na trave, cria de um corredor de Basquiat, em que Deus e o diabo refazem a trindade com o artista no centro. Grafitos da violência e de angústia compõem uma narrativa entrecortada de espanto. Nessas imagens inquietantes, o criador antecipa o apocalipse e devorando-o. (OSWALDO, 2002, s.p)

²⁴ Maria Inês Co
Museologia, 4º r

²⁵ Ângelo Oswal
gestor público. C



FIGURA 24 – Exposição “**Confissão de um artista quando jovem**”

Palácio das Artes – BH - 2002

Fotografia: Acervo da família

A obra de Pedro tem uma característica muito peculiar. Para que haja uma apreensão do que ele produziu, uma obra composta de restos e fragmentos, os trabalhos não podem ser vistos separadamente, uma vez que perderiam a força que adquirem quando expostos em conjunto. Pedro tinha a urgência presente em seus trabalhos. Apesar da urgência, seus traços são firmes e contínuos. Apropriava-se de materiais que se encontravam ao alcance das mãos. Ele o fez assim, sem muito cuidado, sem a preocupação de permanência, e sim de esvaziamento.

Além dessas exposições, nesse mesmo ano de 2002, oitenta obras de Pedro foram expostas na Galeria Celina Bracher em Juiz de Fora, Minas Gerais, na exposição denominada *Fluxos Plenos de Desejos*.

Já em 2004, *As Madonas sobre placas* foram expostas na Galeria do Gesto Gráfico, em Belo Horizonte, nos meses de dezembro de 2004 a fevereiro de 2005. Um dos objetivos dessa exposição, organizada por Solange Pessoa, era reunir os grandes coloristas mineiros, começando por Guignard, passando por Raimundo Colares, Celso Renato, Ana Horta, Cristiano Rennó e outros mais, chegando enfim a Pedro Moraleida, pela afirmação de sua arte na pintura e na cor.

No Museu de Arte da Pampulha, em 2005, abrindo uma série de exposições sobre pintura brasileira, sob a curadoria de Rodrigo Moura, Pedro Moraleida é representado por sua obra *Conjunção de Fatores*. No folder da exposição Rodrigo Moura²⁶ explica que a escolha pelas obras de Pedro equivale ao desejo de mostrar a urgência e o caráter extremamente contemporâneo presentes na produção de Pedro, eleita como índice da pertinência da pintura hoje. (Fig. 25) E ainda:

²⁶ Rodrigo Moura é curador do Instituto Inhotim de Arte contemporânea. Esse relato é encontrado no catálogo da exposição.

Podemos pensar essa obra dentro de uma estética quase punk, ou numa formulação recente feita a quatro mãos com a artista Cinthia Marcelle, entre a obra inacabada e a arte final. Isso está visível na fatura urgente e na economia de meios: o encontro entre fontes da cultura erudita (da história da arte e do pensamento) e da cultura de massas (da história em quadrinhos e do rock); a mistura de materiais e suportes; o *paste-up* feito com brutalidade e fita adesiva aparente; a ideia de processo que compreende todo o corpo da obra como um só; a figuração que coloca os corpos em constante troca, em fluxos plenos de desejos; o sentido da comicidade e de tragédia em veloz alternância. (MOURA, 2005, s.p.)



FIGURA 25 – Exposição individual **Conjunção de fatores**

Setembro de 2005 – Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte

Também em 2005, na Sílvia Cunha Galeria de Arte/Box 4 – Exposição de Verão – Rio de Janeiro, a galeria expõe obras de Pedro Moraleida.- *Faça você mesmo sua Capela Sistina*. (Figs. 26, 27, 28)



FIGURA 26 – Exposição de verão – **Faça você mesmo sua Capela Sistina**

Sílvia Cunha Galeria de Arte – BOX 4 - Rio de Janeiro – 2005

Fotografia: Acervo da família



FIGURA 27 – Pedro Moraleida - **Faça você mesmo sua Capela Sistina**

Galeria BOX 4 – Rio de Janeiro – 2005

Fotografia: Acervo da família

A Galeria BOX 4 funcionava como um radar para a captura de novos pintores brasileiros. E Pedro era um deles.



FIGURA 28 – Pedro Moraleida

Faça você mesmo sua Capela Sistina – Madona sobre Placas

Pintura automotiva sobre placas de alumínio

Galeria BOX 4 – Rio de Janeiro - 2005

Fotografia: Acervo da família

Além dessas exposições, foi produzido um documentário, em 2004, sobre a obra de Pedro Moraleida – um filme de Sávio Leite intitulado *“É proibido jogar futebol no adro da Igreja ou confissões de um artista plástico quando jovem diante do século XXI ou de tudo o mais ou tratado da dissipação, princípio da redução”*. Esse documentário participou do Forumdoc-Festival do Filme Documentário e Etnográfico em Belo Horizonte, também em 2004. (Fig. 29)



FIGURA 29 – Capa do filme de Sávio Leite - acervo da família

Sávio Leite, em um artigo que integra a Pesquisa Horizontes Transversais, de Ana Morais²⁷, relata em um dos trechos o que o levou a produzir esse documentário.

A arte tem o poder de cura; para você não enlouquecer, mesmo, você faz arte. Por exemplo, quando vi a obra de Pedro Moraleida eu fiquei impactado e resolvi fazer um vídeo em cima da obra dele. Achei o trabalho dele muito grande, muito volumoso, muito profundo e fiquei encucado porque o trabalho dele me absorveu, me impregnou, me vampirizou. Por que fui tão seduzido pela obra desse menino? Será que é porque ele morreu jovem e simplesmente, no auge, resolveu desistir? Li muito sobre o que ele escreveu [...] o filme de Moraleida tem 39 minutos, é porrada, mas falei, não ia abrir concessão no filme, porque ele não abriu concessão da vida dele, não seria eu fazer uma obra palatável, para o público bater palmas e eu ganhar dinheiro [...] precisa ter ética nisso tudo. Você tem que acreditar nas suas próprias ideias e lutar contra tudo, contra

²⁷ Ana Morais é mestre em Artes Visuais da EBA/UFMG e autora da Pesquisa Horizontes Transversais – Artes da Imagem e do Som em Minas Gerais (2000-2010) em 2012.

todos e fazer aquilo que você acredita, com sucesso ou não.
(LEITE, 2011, s.p).

Pedro tinha uma pintura forte, vampiresca, como diz Sávio Leite. E acreditava no que fazia e fazia o que gostava, sendo ou não agradável aos olhos de quem via. Sua arte no primeiro momento causa desconforto, mas à medida que você se aproxima desse fluxo pleno de desejos ela te captura, te atrai, te consome. As cores vibrantes, o sexo colocado de forma obscena e feia, deixa entrever uma ternura em meio a esse caos.

HILL escreve mais sobre Pedro em *Demiurgo Atormentado*;

Sua vontade de reinventar o mundo a partir de convicções firmes localiza-o na primeira pessoa do singular, de onde Moraleida consegue a árdua tarefa de anunciar o risco de se perder a esperança. Contaminando o convencional do divino, Pedro propõe, com todo tipo de subversão, uma poderosa relativização dos hábitos cotidianos, Na pornografia e na mutilação, o artista evoca possibilidades de purificação que reverberam práticas ancestrais de ritualização de origem. Trata-se de uma atmosfera mágica que é emprestada para o desmascaramento das imagens que fazem de conta no contexto urbano.

Cruzes invertidas, a valorização dos orifícios do corpo e de seus fluidos, toda ação fisiológica que independe do controle racional aparecem direcionando uma purificação revestida de ironia e sarcasmo. O homem contemporâneo é substituído pelo ancestral primata como artifício poético que resgata o que Moraleida ainda julga intacto. (HILL, 2001, p. 2)

Talvez seja a pintura de Moraleida inatual, como Agambem diz, pois naquele momento dos anos 90 ele já se conectava com outras artes tão rebeldes quanto às dele e que já se mostravam contemporâneas e mais contundentes que outros tipos de arte. A arte de Pedro se conectava com Ana Horta, Leonílson e o próprio Bispo do Rosário.

Na exposição de 1983 no Museu de Arte Moderna da Pampulha, a artista Ana Horta provocou um impacto enorme sobre as pessoas, curadores e artistas contemporâneos. “É preciso fugir do marrom”, proclama Ana. Exacerbação gestual,

utilização de cores, telas de grandes dimensões. Segundo Frederico Morais²⁸, suas pinturas são de ação, de agitação, de provocação, movidas contra um contexto marcado pela ideologia da contenção, do medo e da discricção. Em *Brasil Pintura*, na Grande Galeria do Palácio das Artes, curadoria de Frederico Morais, Paulo Roberto Leal e Maria do Carmo Secco, a intenção era mostrar diferentes tendências na pintura que se mostrava energética, construtiva, impressionista, figurativa e tida como aquela que não pode ser rotulada, totalmente livre para mostrar tudo e para propor tudo.

A pintura de Pedro, assim como a de Ana, era impactante, cheia de cores, fora do contexto, livre para dizer o que queria.

Nemer (2002), em uma reportagem no jornal *Estado de Minas*, intitulada “Sobre fantasmas e homens”, diz:

Perpassada por um clima catártico, a figuração de Moraleida ilustra uma inquietação visceral, que corresponde a uma transgressão plástica sem rodeios, selvagem e lírica ao mesmo tempo. Em desdobramentos narrativos, quase cinéticos, o artista acumula colagens, frases e figuras, como que ordenados por campos de cores vibrantes e sábias. Tudo resulta numa fusão delirante de construção e entropia (NEMER, 2002, p. 12)

A presença de animais e seres antropomorfos em suas produções tem a ver com os desenhos que ele fazia quando criança, conforme diz sua mãe Nilcéa. O apego aos animais perpetua-se nas artes e na vida.

Emílio Maciel (2002) faz uma análise interessante sobre a obra de Pedro, quando chama a atenção sobre dois textos que Pedro escreveu: *Verborragia* e *Os quatro conceitos fundamentais do meu trabalho*²⁹, cujo objetivo não é procurar um sentido estrito, e sim entrever através dos silêncios e ruídos de que deles emanam, através de uma leitura cautelosa, uma rede carregada de interpelações. Em *Verborragia*, texto que foi enviado para o CNPQ, para a obtenção de uma bolsa de iniciação científica pelo artista, Maciel diz:

Assim, procurando levar ao extremo aquilo que se acha velado em *Verborragia*, se a experiência da arte aí valorizada tem na vivência do corpo quase uma condição de possibilidade “ toda

²⁸ Frederico Morais é jornalista e crítico de arte.

²⁹ *Verborragia* e *Os quatro conceitos fundamentais do meu trabalho* podem ser lido em sua íntegra no site do artista [http:// www.cave.cave.cave.non.br](http://www.cave.cave.cave.non.br).

arte é um fluido corporal”, torna-se até esperável a certa altura, que dado o caráter indócil desse vetor, essa arte escape em alguns pontos do controle de quem a realiza, para converter-se em sintoma de desordem que está no seu começo: a qual para a boa saúde do seu fazer, caberia ao artista tentar resguardar indomesticada. Razão por que, desse prisma, qualquer distância reflexiva que se venha a tomar sobre o fazer acabe por ser entendida em Verborragia, e com lucidez que só em aparência parece roçar o paradoxal, ora com recalque ora como racionalização mal disfarçada. Ou, numa palavra, como algo que, antes de detonar discernimento, atenta de modo frontal contra a margem de intradutibilidade da experiência estética, no poder que esta tem, para recorrer aos velhos motes, “agradar universalmente sem conceito”, e desta maneira “resistir à inteligência, quase com sucesso”. Um questionamento, como se vê, que fica a milhas de distância de qualquer brincadeira adolescente. (MACIEL, 2002, s.p)

Em outro texto, Maciel levanta uma hipótese sobre o próximo texto, “*Os quatro conceitos fundamentais do meu trabalho*”, cujo título soa a princípio como a completa refutação de seus anseios enquanto artista.

Composto de 4 seções rigorosamente simétricas, construído sobre um exercito de metáforas, Pedro ao invés de propor algum tipo de debate, se afinca na força impositiva das imagens, cujo impacto passa a servir de instrumento para ir aos poucos desarmando qualquer tipo de raciocínio e se eximir de explicar qualquer coisa. Artista e teórico se aproximam quase no limite da indistinção. Desse modo, qualquer movimento de se ajustar a alguma teoria pré-existente, seu texto não deixa de conter menos teoria do que imagem. Um texto cheio de reticências, que ao mesmo tempo nos perturba, mas tem uma coerência quase duvidosa, e para que seja entendido deve ser olhada bem nos olhos a desordem que está a sua volta. (MACIEL, 2002, p. 04)

Maciel pondera que:

a partir dessas sempre duvidosas postulações, ou na tentativa talvez fracassada de fazer a escrita dizer justo o que cala, não estaríamos caindo em uma das inúmeras armadilhas que essa escrita nos deixa”. (MACIEL, 2002, p. 04)

Podemos dizer que Pedro trabalhou principalmente com pintura, e é através de uma pintura experimental e indagativa sobre o próprio discurso da arte que ele vai abrindo caminhos mais vastos para além da coisa disciplinar.

2.2 – OS AMIGOS

Pedro era assim chamado: *Moral*. Doce, desajeitado, tímido, olhos pretos, observador inquieto e eterno apaixonado. Espírito velho e mãos impressionantes, diz Cinthia, sua amiga e colega de Faculdade. (Fig. 30)

Quando conheci o Pedro, eu tinha uma banda chamada Cone. Era formada por alguns amigos em comum. Conheci o Pedro através de um amigo. Quando ele soube que eu fazia Belas Artes, ele me perguntou se podia me mostrar alguns desenhos. Disse que podia, e aí um dia ele chegou com vários desenhos enrolados, e, à medida que foi me mostrando, disse a ele que ele já era um artista, e que não precisava estudar. Ele começou com quadrinhos e desenhos. Fubá (Fabiano), colega de escola – Einstein – e ele eram ligados nos quadrinhos. Pedro já tinha um lado muito aguçado em relação ao cinema, à música e à literatura. Influência de sua mãe, que era ativista e mais *underground*.

Daí Pedro começou a fazer parte da nossa turma, que era um pouco a frente dele na Faculdade de Belas Artes. Tínhamos o costume de encontrar com amigos para escutar música e conversar. Escutávamos de tudo. Um amigo pesquisador de músicas era quem nos mostrava o que estava fora da mídia. Esse era um elo muito forte de ligação entre nós. *Velvet*, *Lou Ride*, punk, pós-punk, *The Falls*, que era uma banda inglesa, *The Residentes*, era o que escutávamos. Inclusive, a obra *Cave. Cave. Deus Videt* foi baseada nela. Eles sempre se

apresentavam com máscaras e ninguém nunca viu o rosto deles.

Nossa geração era um caldeirão de referências experimentais ainda desconhecidas. Não tínhamos acesso à música experimental como se tem hoje. Era uma coisa coletiva, quando um sabia de alguma banda ou música nova, a gente se reunia para escutar. As relações eram intensas, não como hoje que se faz tudo solitariamente. E não era só na música, como no cinema. Lembro-me da Sala Humberto Mauro e a gente assistindo Júlio Bressane. Cinema marginal.

Belo Horizonte, um lugar que permitia estar fora do eixo, era possível criar o nosso próprio lugar, inventar, experimentar. Ao contrário de São Paulo, onde ser artista já era estar inserido no mercado. Belo Horizonte propiciava esse fora do eixo, existia uma calma e uma quietude coletiva. Tudo que conhecíamos era através dos livros e quando tinha Bienal e podíamos ir. Nessa época tinha o Forumdoc - Documentário de Cinema Etnográfico. Em 1997, Moral foi chamado para participar com obras que se transformariam em pôster. Pedro já era considerado artista por nós. Seu trabalho era muito representativo e ele nos representava.

Na Escola de Belas Artes não tínhamos aulas sobre Arte Contemporânea. Lembro que tínhamos aula sobre História da Arte no Brasil. Aí, quando Patrícia Franca e Stéphane Huchet que vieram da França e entraram na Escola, passamos a ter contato com Deleuze e Félix Guattari, e aí houve um deslumbre geral com a teoria. Uma mudança na Escola de pensamento e de processo. Pedro lia muito, mas não tinha disciplina com a escola. Acho que ele já estava à frente disso tudo. Não dependia da escola. Tinha uma ânsia enorme de produzir, por si só, colocar no papel, no desenho. Pintava sem parar e me chamava para ver. Tinha uma urgência. Engraçado que Pedro era muito tímido, mas na hora de mostrar o que fazia ele não tinha nenhum pudor. Abria as obras no chão, onde ele estivesse sem vergonha nenhuma. Andava com elas debaixo do braço, em rolo, amassado. Era pura inquietação, catártico,



urgente, não tinha aquilo de tempo para fazer nada. Estava sempre fazendo. (MARCELLE, 2013)³⁰

FIGURA 30 – Série Amigos

Cintia na sua loja de decorações

Carvão, óleo, pastel seco, guache sobre papel – sem data

Fotografia: Daniel Coury

³⁰ Cintia Marcelle deu esse depoimento pelo telefone em maio de 2013. A entrevista foi manuscrita em seis laudas.

Gastão Frota, professor de Pedro na Escola de Belas Artes em 1999, diz:

Pedro era um furacão em uma banca de revista (que é a sociedade nova). Acho o uso do termo artista conceitual na contemporaneidade muito questionável, quando não se refere ao conceitualismo histórico. Fato é que Pedro era muito informado, havia acabado de ler a bibliografia completa de Nietzsche e conhecia muito bem literatura (via Nilcéa). Todos os que conheceram compartilharam um pouco dessa intensidade estrondosa que ele impelia ao pintar e que considero muito bem representada no catálogo feito pelo Vem! A vida em sua obra é violenta, pujante. No semestre comigo ele fez a deposição do corpo morto do Cristo, que pareceu profética ao suicídio, vislumbrado como ato mítico da entrega total como diz o último texto, sobre o qual pesa então esse romantismo paradoxalmente sentido por muitos – misto de admiração pelo herói com incrível dor pela perda de um convívio com sensibilidade, densidade e inteligência artística como a dele. *Faça você mesmo* é também uma subversão expressionista pop. Essa decomposição do corpo é materialmente feita com todo afinco para durar eternamente; alquídica sobre base devidamente preparada com fundo industrial apropriado segundo critérios metodológicos de durabilidade. Voltando às obras, esse tema, o apuro técnico e referências que utilizava são marcos significantes. O reconhecimento, marco também de um valor local, de um circuito que se tornou mancebo em termos simbólicos, ele marca pra mim o começo de um lugar real então da arte, período também do trabalho da Cinthia... traço inspirado, firme, violento – um pouco teatro encenado – que a vida na arte co-fundiu. Ou seja, a violência simbólica está

aí. Era muito especial, e delicado, como ele expressava isso – essa e outras ambiguidades. (FROTA, 2013)³¹

Pedro Bozolla³², amigo de Pedro, responsável pela curadoria das obras –desenhos – explica como tudo começou:

O trabalho de catalogação das obras do Moral começou com Cíntia, Emílio e outras pessoas. Depois de um tempo, Sara e eu, entramos para ajudar. Recebemos as obras e começamos o trabalho de separá-las, sem muito espaço e sem muita referência. Foi muito árduo. O número de obras era muito grande. Algumas não conseguimos ajuntar. (BOZOLLA, 2013)

E continua:

Quando cheguei à Escola de Belas Artes pela porta do Cecor e vi o portão fechado, estranhei. Comecei a ler o aviso que a escola estava de luto por motivo de morte de um aluno. Pensei no Moraleida. E disse: cara, não tô acreditando! Eu tinha esperança de a escola sair daquela mesmice através da obra dele. Quando vi os trabalhos dele pela primeira vez foi igual um chute no saco. Era impactante, e não tinha como passar por ela sem sentir alguma coisa. Não queria acreditar! (BOZOLLA, 2013)

Bozolla ajudou na separação das obras e na montagem da exposição *Coisas para fazer hoje*. Afirma que o prédio do Ipsemg abrigou a exposição de Pedro da melhor maneira possível. “Era a cara do Pedro”, afirma ele. Em corredores labirínticos, prédio abandonado, com o último andar que parecia uma pequena cobertura, onde foram colocadas algumas colagens de sons que Moraleida fazia para as pessoas escutarem. “Essa exposição foi muito bacana”.

Moraleida era um cara doce, tímido, observador. Às vezes ele ficava calado e depois fazia uns comentários assertivos. Lia muito e hoje consigo perceber que ele estava à frente, ele conseguia transitar entre a arte clássica, Giotto, Bosch e o pop. Conseguia fazer links entre as artes e isso é possível de se ver

³¹ Gastão Frota é professor e Consultor de Extensão IARTE – UFU (Universidade Federal de Uberlândia). A entrevista foi feita através de e-mail em maio de 2013.

³² Pedro Bozolla fazia parte do Grupo Vem! Arquiteto e artista plástico. A entrevista foi realizada em maio de 2013 em um encontro no Bar e Café com Letras em Belo Horizonte, tendo duração de três horas.

em suas obras. Ele sempre soube o que queria. Pedro era um pintor. Sempre teve ligação forte com a pintura. Seus desenhos eram esboços das pinturas que ele pensava em fazer. Os escritos que encontramos nas pinturas são textos que ele escrevia. Tinha as histórias em quadrinhos que eu conheci depois quando estávamos fazendo a seleção das obras. Divertidas e irônicas. A obra de Pedro era uma crítica a certo hermetismo da Arte contemporânea. (BOZOLLA,2013)

Bozolla conta sobre a ligação de Pedro com a música

Tinha um grupo que se encontrava para escutar músicas que não estavam no circuito comercial. Eram músicas mais experimentais. Nessa época a gente tinha pouco acesso às coisas. Pedro gostava de uma banda chamada PexbaA, uma banda de músicos que tinham como característica o experimentalismo. E fazia também colagens musicais. Outro lugar que frequentávamos era “A Obra”. O lançamento do *site* Cave.cave foi lá. (BOZOLLA, 2013)

Bozolla fala do conhecimento que Pedro tinha de literatura, artes e história. Deleuze, Guattari, Nietzsche, Artaud, todos aparecem nas obras. Fassbinder também. Influência da mãe, comenta Bozolla.

Mais uma vez, fala-se da urgência na obra de Pedro:

Nunca vi uma pessoa com tanta coisa para falar. Imagina em dois anos de escola, o quanto ele produziu. As últimas obras dele feitas em placas de alumínio! Você percebe na obra que ele já era um artista. (BOZOLLA, 2013)

Emílio Maciel³³ cursava Letras nessa época, na Universidade Federal de Minas Gerais. Conhecia o Pedro há muito tempo e encontraram identificação através da música.

Gostava muito das coisas que Pedro fazia, tinha a ver com o rock, mas era uma pegada mais estranha, uma identidade artística, intelectual. A gente se conheceu através de outro amigo, da Letras também, que tinha uma banda de música junto

³³ Emílio Maciel deu essa entrevista no mês de junho pelo telefone. A entrevista foi registrada em papel. Formado em Letras, Doutor em literatura e professor adjunto de Literatura da Universidade Federal de Ouro Preto.

comigo e tinha ido a uma festa na casa dele. Daí eu conheci a Cinthia e o Ruan, amigos de Pedro. Eu era mais velho que ele e ele vinha muito aqui em casa, e minha mãe emprestava livros de arte pra ele ler. Aquele mesmo, do Argan sobre Arte Moderna, tenho aqui guardado com marcas de dedos de tinta do Pedro. Ele tinha uma relação de tutela comigo, me pedia muita coisa para ler. Era até uma época que não gostava de sair, mas depois com o Pedro comecei a sair um pouco mais de casa. Fiquei um período longe dele, estava fazendo mestrado, depois nos reencontramos. Pedro sempre teve muito apoio da família, a casa deles era ponto de encontro e ele era muito querido por todos nós. Muito agregador. Eu sei que o Forumdoc logo chamou o Pedro para fazer o cartaz e isso marcou a gente. Principalmente o Bozolla, que gostava muito de pintura. Tinha essa identificação com ele. O Pedro tinha aquela coisa do tem que acontecer, tem que ser dito, tem que fazer, mesmo sem condições, às vezes. Era meio um Sex Pistols da pintura.

Ele era um cara estudioso, pesquisava muito, muito contrário àquela idéia de que tem que fazer sem saber, só por fazer. Lia muito autores clássicos, tinha conhecimento do tradicional, era autoconsciente, tinha muita vontade de estudar, de dialogar com essa cultura. Você vê isso nas obras.

Gostava da pintura renascentista, da pintura flamenga, aquela coisa da arte e religião, queria construir uma coisa equivalente na pintura hoje. Construir uma obra pra exorcizar esse caos. (MACIEL, 2013)

Sara Ramo³⁴ conheceu Pedro na Faculdade de Belas Artes. Sara e Pedro ficaram amigos por partilharem os mesmos gostos e por serem colegas de turma.

A gente gostava do pós-punk, de música, dos *The Residentes*. A gente tinha sede de saber de coisas novas, ele fazia xerox de muitos textos e passava para a gente. Éramos colegas de pintura. E a gente gostava tanto que ficava até tarde depois da

³⁴ Sara Ramo é artista plástica, mora em Madri. Conversa realizada por *Skype* em junho de 2013 e registrada através de manuscrito.

aula pintando. Acho que ele era um artista. Tinha referência de todo tipo de pintura e não tinha um filtro, desde o clássico a pintura pop, a revista pornô, filosofia, literatura. Era uma coisa meio que de epopeia. O mundo dele era assim carregado de tudo, do mundo inteiro, do interno e do externo, carregado de referências, porém muito próprio. Ele fazia colagens dessas referências. A turma era assim, todo mundo tinha sede de saber, a gente quando é jovem é meio fominha de cinema, de música, de ler. Pedro devorava tudo. Nosso interesse tinha a ver com uma busca intelectual, de insatisfação com o que era dado. A faculdade era mais um espaço físico do que mental. Pedro era impaciente com os professores. Já conhecia muitas coisas. Era indisciplinado. A gente gostava de sair, ir ao cinema e a casa de Pedro era ponto de encontro. Todo mundo passava lá. A gente ficava pintando, desenhando. Quando tivemos acesso às obras dele, me surpreendi com o volume, era tão intensa, uma coisa levava a outra, era enorme. Pedro surpreendia, ele era muito vivo, tinha muita vida, era intenso demais. Acho que ele se apaixonava demais por tudo, pelas mulheres, sofria por amor. Era um transbordamento, muito apaixonado por tudo. Tinha uma vida interna muito densa. Ele era mais tímido com quem ele não conhecia, mas com a gente não. Contava tudo sobre as paixões e sempre mostrava o que tinha feito, era uma coisa impressionante. Eu levava seis meses fazendo uma pintura enquanto ele fazia umas duzentas. Abria o rolo de pintura que carregava debaixo do braço e mostrava e eu ficava impressionada. Tinha muita ternura por ele. (RAMO, 2013)

Esses testemunhos tiveram a intenção de localizar Pedro num momento em que sua produção estava em ebulição. Algumas memórias se perderam após 13 anos. Muita emoção em falar do amigo e companheiro.

Diante de um acervo tão rico em imagens, textos e coisas para fazer, sabemos que no primeiro momento o resgate de sua obra foi motivado pelo desaparecimento prematuro do artista. Partimos, então, de uma narrativa nova onde as informações, publicações e depoimentos de amigos, parentes e pessoas ligadas a Pedro, nos deram a possibilidade de reconstruir a sua história. O próximo passo então será o resgate de sua trajetória através de seu acervo. Obras de dimensões enormes, com

cores intensas, que falam sobre a vida, a morte, os dramas e temas ligados ao cotidiano. A emergência do agora.

CAPÍTULO 3

O ACERVO

Atualmente o acervo de Pedro encontra-se em um ateliê-casa, situado no Bairro Cidade Jardim em Belo Horizonte, mantido pela família, em um apartamento térreo, com janelas voltadas para a rua. Possui janelas grandes em todos os cômodos, sendo dois destinados à guarda do acervo. (Fig. 31)



FIGURA 31 – Ateliê – parte externa

Fotografia: Tatiana Penna

O acervo Pedro Moraleida compõe-se de mil quatrocentas e cinquenta (1.450) obras em desenho e quatrocentas e cinquenta (450) pinturas sobre papel, tecido, gesso, placa de alumínio e madeira. Ainda, serigrafia sobre chapas de raios-X e um livro de serigrafia, esculturas em gesso e vinhetas musicais. Setenta por cento (70%) do acervo é feito em suporte de papel de tipos variados, inclusive sobre livros de literatura onde desenhou e escreveu.

A biblioteca do artista está guardada em um cômodo separado, onde, além dos livros, encontram-se ainda escritos diversos, CD's de músicas e objetos de uso pessoal do artista.

3.1. CARACTERÍSTICAS DO ACERVO

A maioria das obras do acervo se organiza de maneira serial, uma das características do fazer artístico de Pedro. Durante a catalogação das obras para a exposição póstuma (2002), foram feitas as separações por série, obedecendo ao que havia de registro e através de relatos dos amigos e de seus pais. Além disso, o grupo encarregado da separação das obras buscou semelhanças entre elas, levando em consideração a técnica e o suporte. Algumas obras permaneceram sem grupos, pois não existia nenhuma referência a qual série elas pertenciam. Encontramos no acervo 20 polípticos, (do grego *polýs* - "numeroso" + *ptýx* - "dobra; prega"), obras compostas por pinturas, que formam um conjunto subordinado ao mesmo tema/assunto. Na elaboração desses conjuntos, Pedro fazia esboços em desenhos e narrativas como registro de como deveriam ser executadas ou expostas. Esses trabalhos, esboços e relatos só podem ser compreendidos se associados entre si.

Pode-se perceber isso na série de desenhos intitulada *Desenhos com letras*. Nessa série, a primeira sub-série possui 32 desenhos feitos em papel sulfite tamanho A4; na segunda, 13 desenhos feitos em papel sulfite A3 e a última, sete desenhos em cartolina.

Uma das obras mais complexas de Pedro é *Faça você mesmo sua Capela Sistina*. A montagem da Capela Sistina seria uma série de pinturas e um poema de dez cantos, sendo apresentados em sete salas, em formato de cruz, formando um hexágono, com títulos como: *Quem e que devemos louvar; De onde viemos... de que somos feitos; os 18 livros proféticos; sete livros sapienciais; e 16 livros históricos da escrita*. Somente o primeiro foi escrito. A trilha sonora pensada por Pedro teria composições de Roberto Carlos, do grupo de rock *Velvet Underground*, de uma banda alemã chamada *Faust* e composições de *Lighetti*, compositor erudito.

A série *Escatologia* era constituída de várias obras que juntas formavam um todo e abrangiam os dois sentidos da palavra: o sentido do senso comum, como tratado dos excrementos, ou melhor, dos fluidos corporais, e também no sentido culto e original, como doutrina do fim dos tempos. Esse todo se dividia em três temas: série sacra, série germânica e série histórica. A série germânica consiste em três obras criadas a partir de frases tomadas de obras da cultura germânica; série sacra, duas obras relacionadas com a religião católica; e a série histórica consiste de duas obras, uma reinterpretando obras de arte do passado e outra reinterpretando personagens históricos famosos. Cada série é composta de subséries. A série germânica seriam as obras: *Sentindo um cansaço mortal* (cinco quadros); *Liebe ist kalter als der tods* (seis quadros); *Ich will doch nur das ihr rich liebt* (cinco quadros). A série sacra: *Cave, cave, deus videt* (oito quadros) e *Os sete pecados capitais* (quatro quadros). A série

histórica: *Versões sobre grandes obras do passado* (oito quadros), *Presidentes americanos e líderes comunistas fazem anúncios pornográficos* (cinco quadros). Sendo assim, seriam três séries divididas em sete obras que se subdividiriam em 41 quadros.

Abaixo esboço do plano geral da Capela Sistina, com instruções de montagem e a sequência da montagem da sala *Condoam-se F.D.P. - Série Sacra* (Figs. 32 a 37).

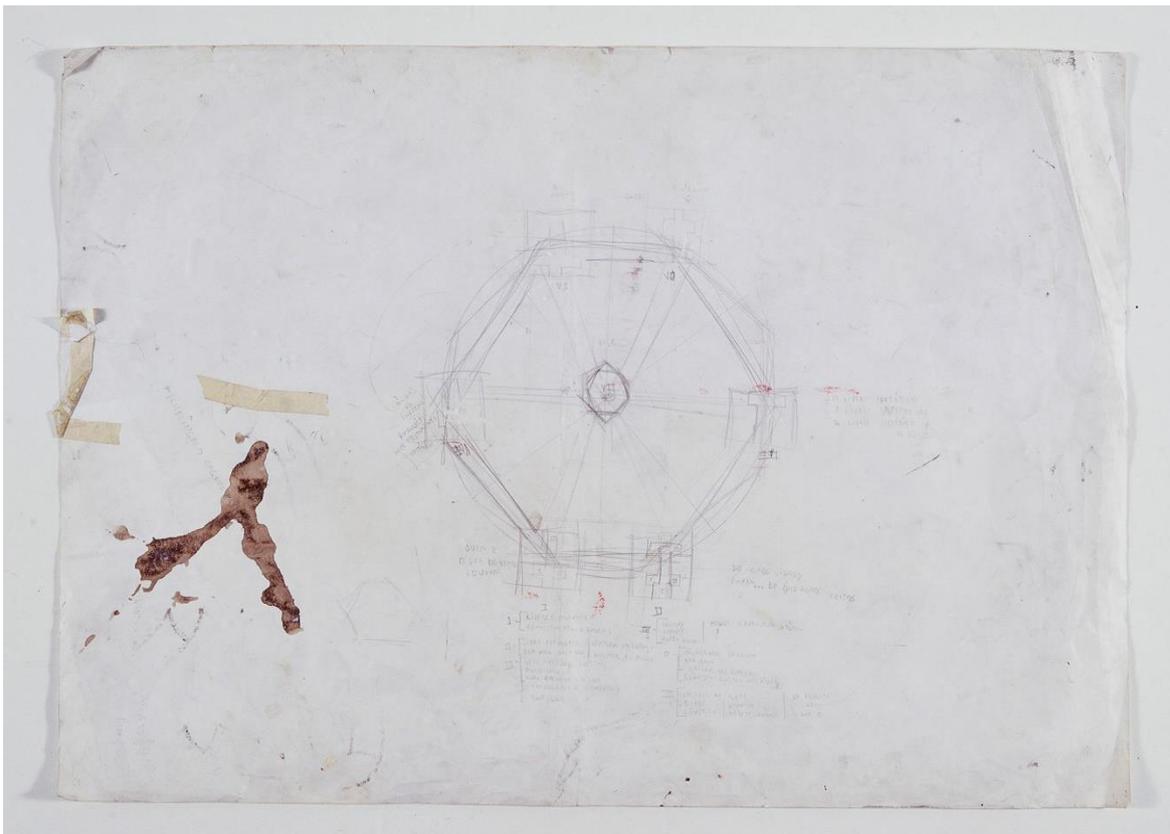


FIGURA 32 – Pedro Moraleida

Esboço do plano geral da obra **Faça você mesmo sua Capela Sistina.**

Grafite e caneta esferográfica sobre papel.

Fotografia: Daniel Coury

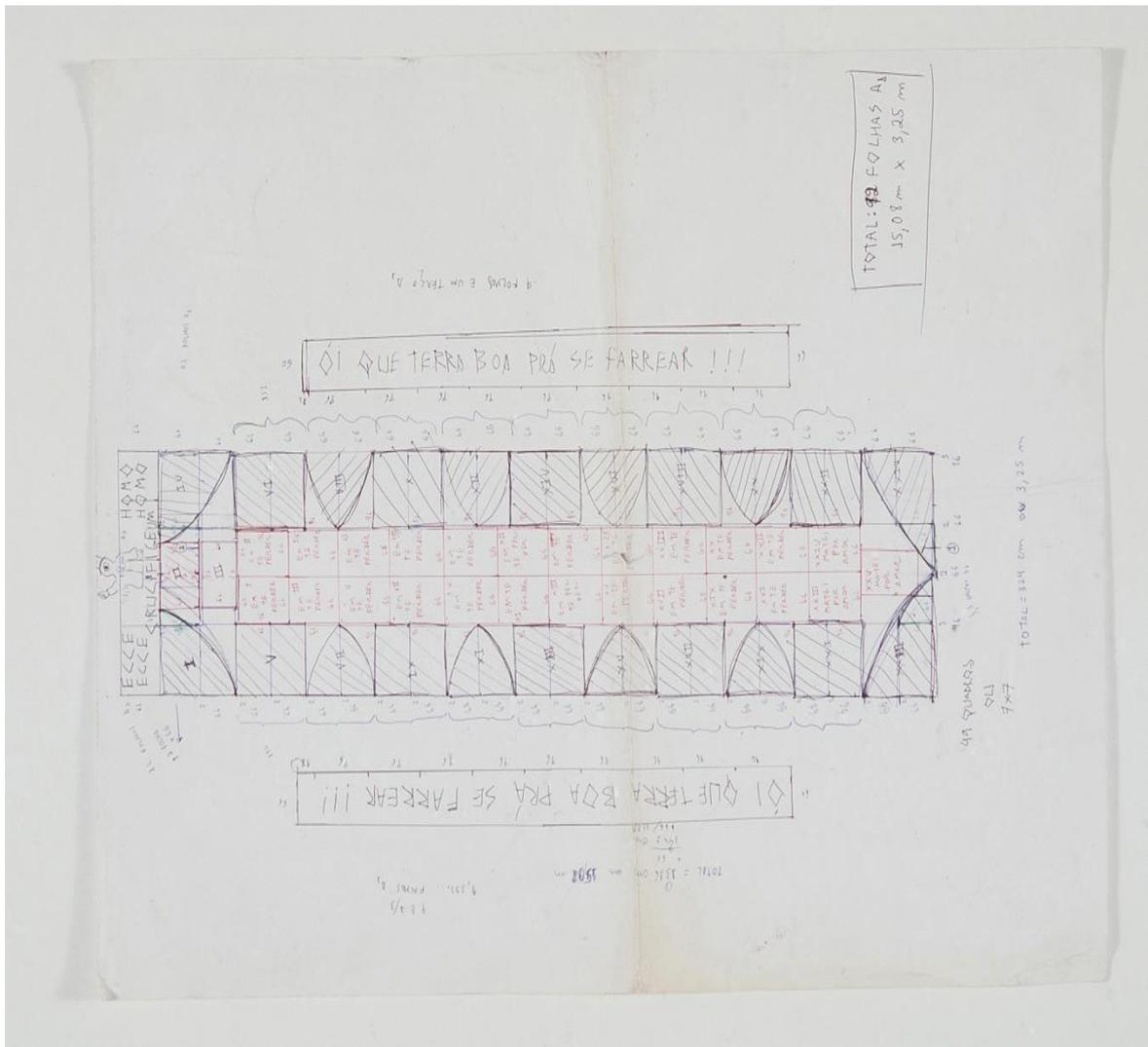


FIGURA 33 – Pedro Moraleida
 Plano da sala “Condoam-se F.D.P”
 Grafite e esferográfica sobre papel
 Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 34 – Pedro Moraleida

Cave, Cave, Deus Videt

Acrílica e óleo sobre tecido

1,10 x 0,61 cm

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 35 – Pedro Moraleida - Montagem da série sacra

O amor e o pâncreas

Acrílica, óleo e colagem sobre papel.

0,65 x 0,96 cm

Fotografia: Daniel Coury

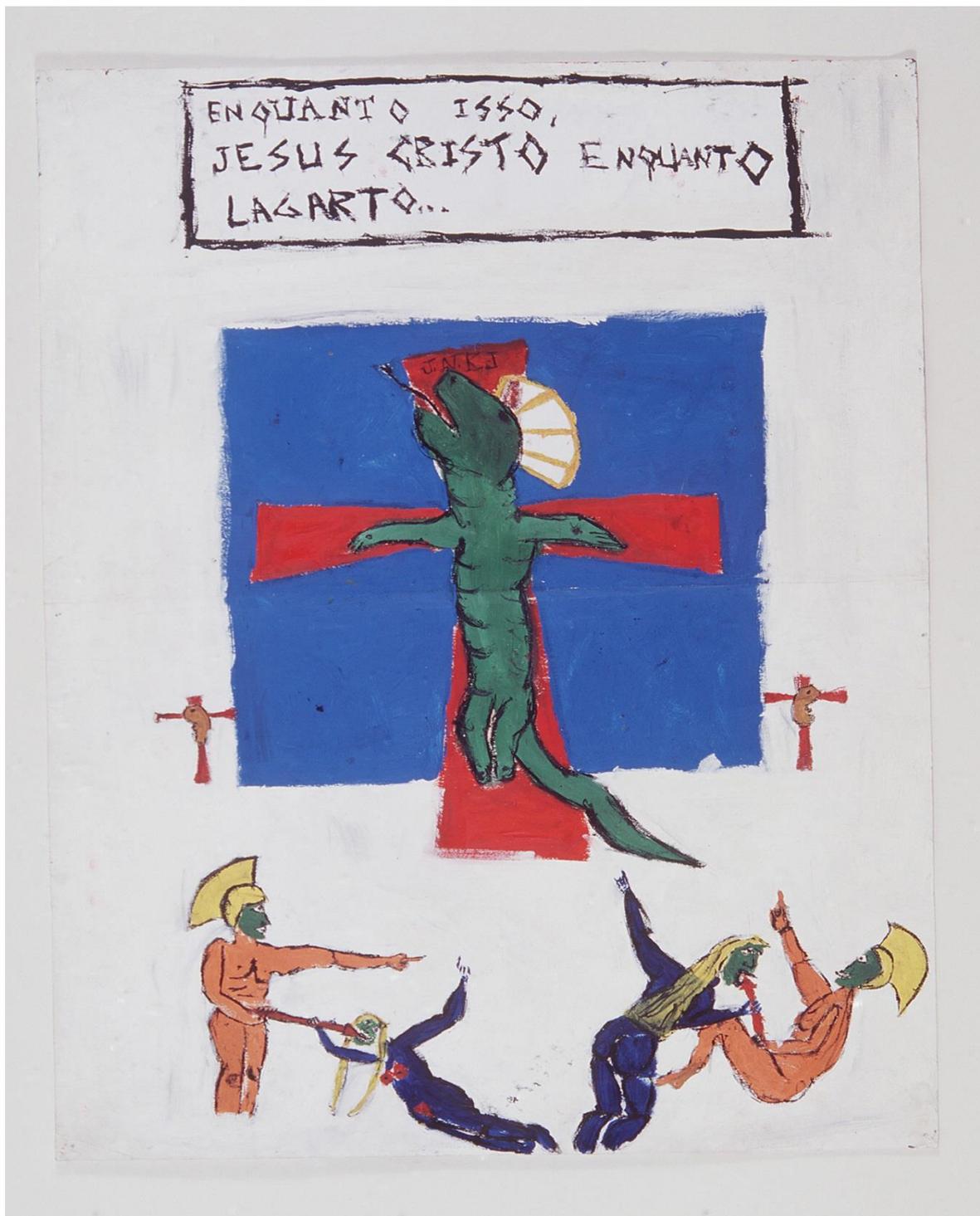


FIGURA 36 – Pedro Moraleida

Jesus Cristo enquanto lagarto

Acrílica, óleo e colagem sobre papel.

0,96 x 0,65 cm

Fotografia: Daniel Coury

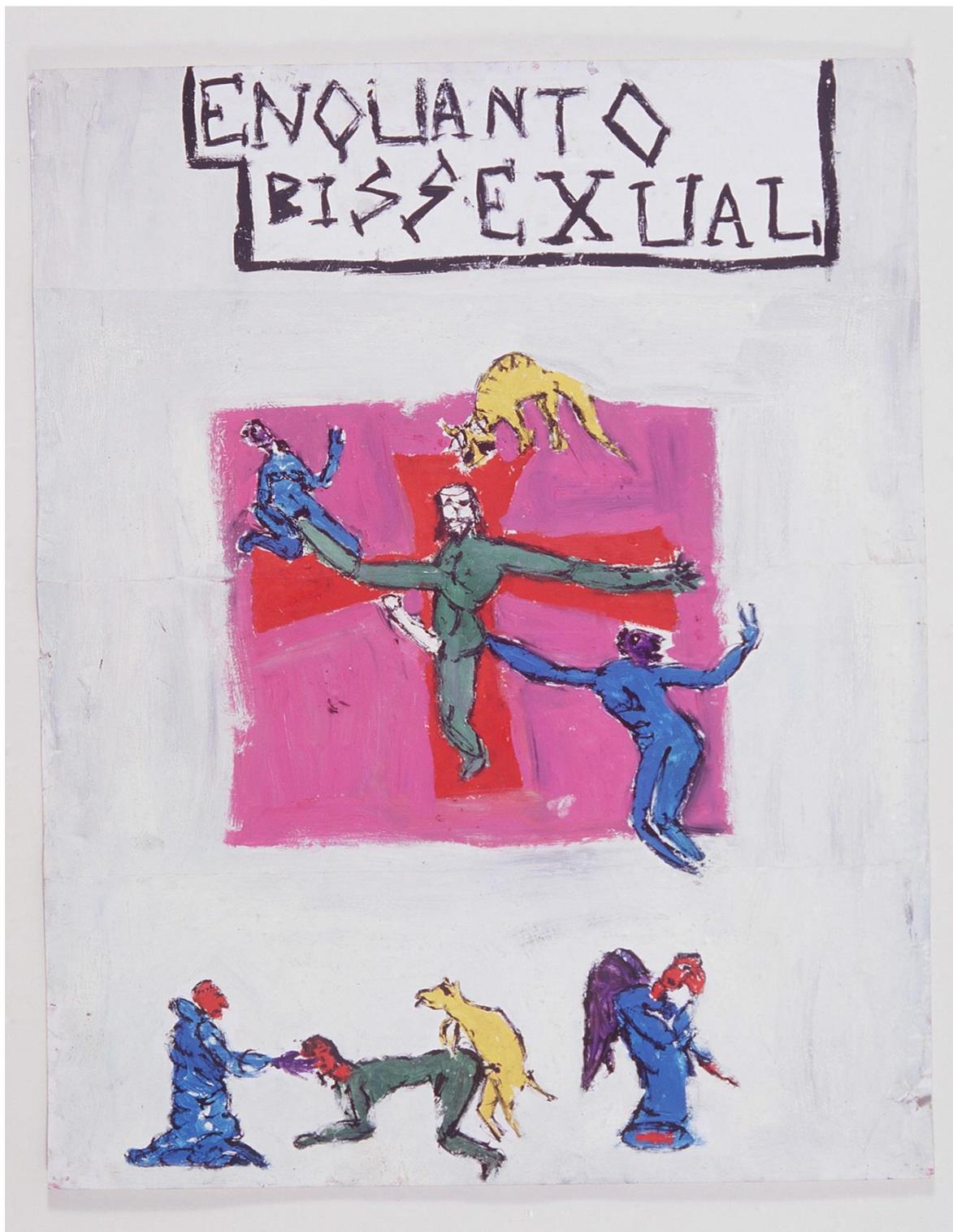


FIGURA 37 – Pedro Moraleida

Jesus Cristo enquanto bissexual

Acrílica, óleo e colagem sobre papel.

0,96 x 0,65 cm

Fotografia: Daniel Coury

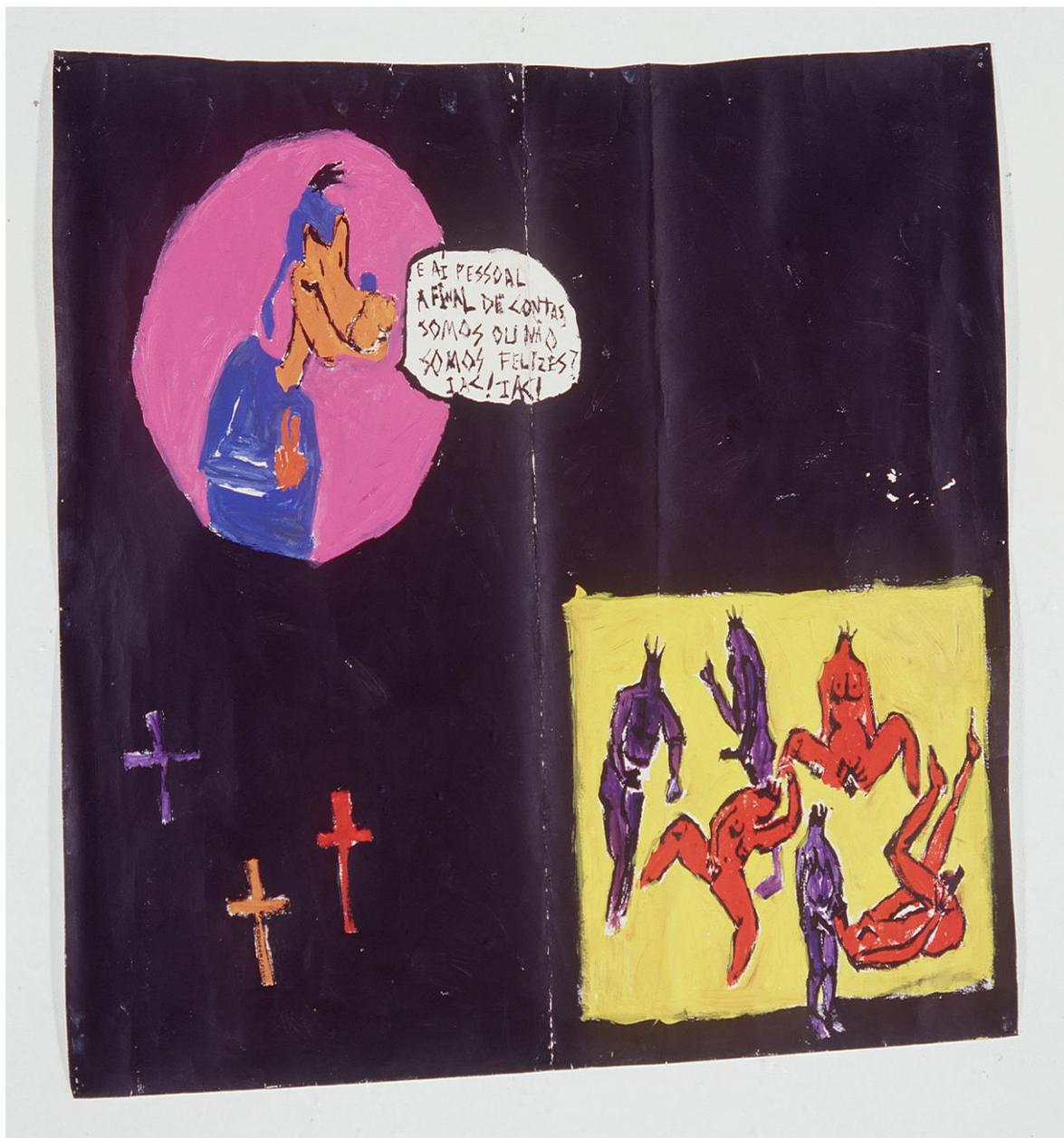


FIGURA 38 – Pedro Moraleida

E aí pessoal, somos ou não somos felizes?

Acrílica, óleo e colagem sobre papel.

0,96 x 0,65 cm

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 39 – Pedro Moraleida - Montagem do políptico – **Faça você mesmo sua Capela Sistina**

Série Sacra

Cave, Cave, Deus Videt!

- 01- *Cave cave deus videt* – acrílica e óleo sobre tecido
- 02- *O amor e o pâncreas* – acrílica, óleo e colagem sobre papel
- 03- *O afeto* – acrílica, óleo e colagem sobre papel
- 04- *Jesus Cristo enquanto lagarto* – acrílica, óleo e colagem sobre papel
- 05- *Jesus Cristo enquanto heterossexual* - acrílica, óleo e colagem sobre papel
- 06- *Jesus Cristo enquanto bissexual* – acrílica, oléo e colagem sobre papel
- 07- *E aí pessoal, afinal somos ou não felizes?* - acrílica, óleo e colagem sobre papel

Fotografia: Daniel Coury

Além da questão serial, há uma variedade de materiais, dimensões e técnicas nas obras que compõem o acervo.

Essa caracterização também é de suma importância para a definição dos princípios de organização. A diversidade implica um paradoxo entre a organização por série e por materialidade (dimensão x conjunto conceitual). Nesta pesquisa, a primazia da manutenção dos conjuntos significou uma escolha operacional preocupada com a não dissociação dos elementos/obras. Porém, é importante compreender as características materiais do acervo, por serem definidoras dos protocolos de sua gestão.

As características do acervo foram relacionadas de acordo com a técnica e o suporte.

- Pintura sobre tecido;
- Pintura sobre papel;
- Pintura sobre placa de alumínio;
- Pintura sobre gesso;
- Pintura sobre madeira
- Desenho;
- Serigrafia sobre acetato;
- Técnica mista.

O número de obras catalogadas na época da exposição chegava a 295 desenhos e 289 pinturas sobre suportes de tecido, papel, gesso, madeira, placa de alumínio, eucatex, acetato e papelão. Ao lado, tabela representativa das obras, desenhos e pinturas, sobre diversos suportes (Figs. 40 e 41).



ACERVO PEDRO MORALEIDA BERNARDES

Categoria	Suporte/matéria	Tipo	Técnica
Pintura			
	Tecido	Algodão	Acrílica
			Acrílica/grafite
			Acrílica/óleo
			Acrílica/colagem
			Guache e pastel seco
			Óleo
			Carvão /grafite/pastel seco/guache
	Madeira	Tecido	Acrílica
	Papel	Canson	Acrílica
		Sulfite	Acrílica/colagem/grafite
		Cartão	Acrílica/colagem
		Cartolina	Acrílica/colagem/lápis de cor
		Kraft	Acrílica/colagem/esmalte
		Preto	Acrílica/colagem/lápis de cor/óleo
			Acrílica/lápis de cor
			Acrílica/guache/colagem
			Acrílica/guache
			Acrílica/grafite

			Acrílica/grafite/óleo
			Acrílica/óleo
			Acrílica/óleo/guache/lápis de cor
			Acrílica/óleo/colagem
			Acrílica/pastel/colagem
			Acrílica/pastel/óleo/colagem
			Acrílica/pastel seco
			Acrílica/esmalte
			Óleo
	Placa de alumínio		Tinta automotiva
	Plástico		Acrílica
	Eucatex		Acrílica/colagem
	Gesso		Acrílica
	Papelão		Óleo
total	289		

FIGURA 40 – Características técnicas do acervo - pintura

ACERVO PEDRO MORALEIDA BERNARDES			
Categoria	Suporte/Matéria	Tipo	Técnica
Desenho			

	Papel		
		Canson	Grafite
		Sulfite	Grafite/lápis de cor/colagem
		Cartolina	Grafite/lápis de cor/grafite/pastel/colagem
		Kraft	Grafite/pastel/colagem
		Cartão	Grafite/esferográfica
		Cartão duplex	Pastel oleoso/giz de cera
			Pastel oleoso/caneta esferográfica
			Pastel oleoso/giz de cera/caneta hidrocor
			Pastel oleoso
			Pastel oleoso/guache
			Pastel oleoso e seco
			Pastel oleoso/lápis de cor
			Caneta esferográfica
			Caneta hidrocor
			Caneta bico de pena
			Caneta bico de pena/nanquim
			Lápis de cor/pastel seco/pastel oleoso
			Hidrocor/lápis de cor/giz de cera
			Giz de cera/lápis de cor
			Giz de cera
Serigrafia			
	Acetato	Chapa de raio X	Serigrafia
Técnica mista			

	Tecido	Camiseta de algodão	Botões/acrílica/preservativo/invólucro de remédio
	Papelão		Papelão/acetato/saquinho de chá/tecido/cadeado
total	295		

FIGURA 41 – Características técnicas do acervo - desenho

As pinturas em tecido, em sua grande maioria, são em lona de algodão, sendo os principais materiais utilizados por Pedro: a tinta acrílica e a óleo, tinta esmalte, guache, além de colagens feitas com pedaços de revista e jornal, como na obra *Fluxos plenos de desejos*. (Fig. 42)



FIGURA 42 – Pedro Moraleida - **Fluxos plenos de desejos** – sem data

Acrílica, esmalte e colagem sobre papel – 2,01 x 0,80 cm

Fotografia: Daniel Coury

Pedro produziu croquis, estudos e desenhos em papel canson, sulfite, papel Kraft, cartolina e cartão. As técnicas empregadas por Pedro vão desde bico de pena a pastel oleoso e seco, giz de cera, caneta hidrocor, grafite, lápis de cor, nanquim com pincel e tinta guache. (Fig. 43)



FIGURA 43 - Pedro Moraleida

Alvorada do homem – St. Minie - 1999

Bico de pena sobre papel canson – 53,0 x 57,5 cm

Fotografia: Daniel Coury

O artista desenvolveu uma série de desenhos sobre chapas de raios X (acetato). Recolhia as chapas descartadas na rua ou já utilizadas. A série é denominada *Pano de chão se arrastando no chão*, feita em 1999. (Fig. 44)



FIGURA 44 – Pedro Moraleida

Pano de chão se arrastando no chão

Serigrafia sobre chapa de raios-X – 1999

Utiliza nos desenhos e pinturas colagens de jornais, revistas, e alguns materiais como embalagem de palha de aço (marca Bombril), palha de aço, preservativos (camisinhas), fita durex, saquinhos de chá, botões e casca de laranja, como na camiseta *A Barbárie* e na obra *Casal de Bombril*. (Figs. 45 a 47)



FIGURA 45 – Pedro Moraleida

Camiseta A Barbárie – sem data

Técnica mista (colagem de preservativo, botões, fita adesiva, embalagem de medicamentos sobre camiseta de algodão)

Fotografia: Daniel Coury



FIGURA 46 - Pedro Moraleida

Casal de Bombril - sem data

Técnica mista (palha de aço, embalagem de plástico, casca de laranja, chapa de raio X)

Fotografia: Daniel Coury

No livro de serigrafia feito em papel cartão e chapa de raio X, utilizou saquinhos de chá e tecidos. Essa montagem foi feita conjuntamente com Cinthia Marcelle.



FIGURA 47 – Pedro Moraleida e Cinthia Marcelle

Livro de serigrafia – Confissões de um artista quando jovem

Técnica mista – papel, serigrafia, chapa de raio X, saquinho de chá

Fotografia: Daniel Coury

As obras da série *Madonas sobre placas* foram feitas em placas de alumínio e pintura com tinta automotiva, sendo uma de suas últimas obras. A preparação dessa obra foi feita com uma base alquídica, mistura de um álcool, um ácido e um óleo secante, formando uma resina flexível. (Fig. 48)



FIGURA 48 – Pedro Moraleida

Série Madonas sobre Placas – políptico

Tinta automotiva sobre placa de alumínio – 1998

Fotografia: Daniel Coury

A obra de maior dimensão é a *Versões para grandes obras do passado – Rafael* – com as seguintes dimensões: 3,90 x 2,65 cm, obra feita em papel e tinta acrílica (Fig. 49). E as de menor dimensão são os desenhos feitos em papel sulfite (21 x 29,5 cm).



FIGURA 49 – Pedro Moraleida - **Faça você mesmo sua Capela Sistina**

Série histórica – Versões sobre grandes obras do passado – políptico

Rafael – 3,90 x 2,65 cm.

Fotografia: Daniel Coury

Na exposição realizada em 2002, *Coisas para fazer hoje*, no antigo prédio do Ipsem em Belo Horizonte, a série de desenhos feitos sobre livro, dedicada a Artur Bispo do Rosário, foi roubada³⁵.

³⁵ A família de Pedro registrou ocorrência na época.

Os textos produzidos por Pedro, que também compõem o acervo, permanecem em caixas de papelão, e alguns já passaram por digitalização. São textos escritos em folhas de papel sulfite e anotações feitas em livros. (Fig. 50)

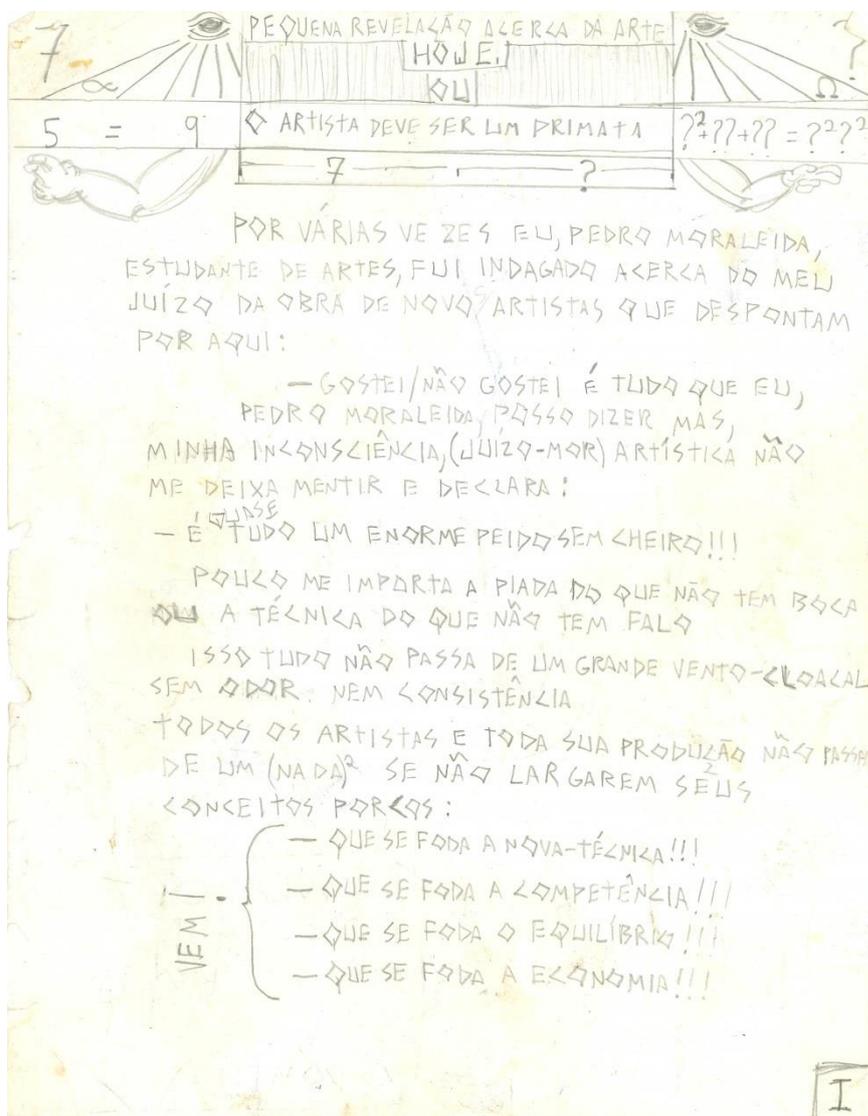


FIGURA 49 – Texto : **Pequena revelação acerca da arte hoje** – 1998

Acervo da família

Fotografia: Daniel Coury

Além disso, Pedro criou vinhetas musicais que estão armazenadas em compact-disc e algumas delas podem ser escutadas no [site www.cave.cave.nom.br](http://www.cave.cave.nom.br).

Um acervo que contempla vários tipos de material e é definido por seus amigos e colegas como um acervo cujo conjunto de coisas feitas – em volume e compulsividade – traziam muito mais urgência do que virtuosismo (2002).

O estudo e a documentação desse acervo passam a ser condição primordial para a manutenção de sua memória e a preservação de sua obra e nos permitirão, em certa medida, fazer um resgate da história desse artista enquanto representante da geração dos anos 90, em Belo Horizonte.

3.2. DIAGNÓSTICO AMPLIADO DAS CONDIÇÕES DO ACERVO DE PEDRO MORALEIDA

O diagnóstico em Conservação Preventiva é um conceito introduzido na área de Conservação-Restauração a partir dos anos 90. Consiste em um levantamento das condições de gestão – armazenagem, exposição e manuseio – e o impacto disso em coleções e acervos, favoráveis e desfavoráveis. O diagnóstico de risco e o levantamento de fatores ambientais ajudam o conservador a gerar um plano a curto, médio e longo prazo, além de definir prioridades nas etapas desse planejamento.

Propusemos uma avaliação abrangente focada nas condições físicas de armazenagem do acervo e sua catalogação, como recorte desta pesquisa. O levantamento das condições ambientais não foi elaborado, em função do deslocamento do acervo para outro lugar e a demanda de aquisição de equipamentos.

O sistema de guarda empregado após seu falecimento se manteve até o início desta pesquisa. Cabe ressaltar que não alteramos esse sistema, porém foi incluída outra mapoteca e foi elaborado o piloto de algumas propostas de armazenagem.

Na apresentação do catálogo do Projeto Caminhando no Lado Selvagem, parte integrante da exposição realizada em 2002, *Coisas para fazer hoje*, a introdução escrita pelo Grupo Vem! (Cíntia, Sara, Emílio e Pedro) diz:

No dia em que entramos no quarto, os trabalhos estavam espalhados por todos os lados. Ao abrimos o material, percebemos que o conjunto de coisas feitas – em seu volume e compulsividade – traziam muito mais a urgência do que o virtuosismo. Para nos separar da morte, tivemos que nos misturar com a obra, que ia se oferecendo numa celebração de gozo e dor. As figuras nuas em posições desconcertantes, com sua ironia e desproporcional erotismo, nos conduziram, em estado de dúvida suspensa, para um corpo desconhecido. Encontramos a casa nas condições de precariedade necessárias. O plano usado para conceber a exposição foi

manobrar dentro de um labirinto onde a incerteza quanto à escolha do caminho passa a ser também um pedaço da proposta. A casa e a obra viraram “Coisas para fazer hoje”. Nas suas artérias nos movimentamos sem explicar nossos desejos, pois eles simplesmente cumpriram seu papel. (Grupo Vem!, 2002, s.p)

Diante disso, após a definição dos objetivos que foram estabelecidos pelo grupo responsável pela curadoria da exposição, que seriam de separar as obras em categorias, classificá-las, identificá-las e realizar sua documentação, além do registro fotográfico, gerando arquivos com cópias em cromo e cópias fotográficas, e posteriormente um arquivo digital, grande parte do acervo foi digitalizado e fotografado. Devido ao número de obras e textos produzidos, foi necessário dividi-las em categorias, para que cada um dos membros do Grupo Vem! se encarregassem da catalogação. Cinthia e Sara na pintura, Pedro Bozolla nos desenhos e Emílio Maciel nos textos.

A catalogação iniciou-se na casa dos pais de Pedro, mas, diante do número e das dimensões das obras, foi necessário alugar uma sala de aproximadamente 40 m² para a realização da catalogação. A separação das obras começou a ganhar corpo e foi decidido que a armazenagem seria feita em capas plásticas. Além dessas capas, foi confeccionada também uma pasta de madeira com plásticos internos para guardar obras de médio formato e foram providenciados tubos de PVC³⁶ para a armazenagem das obras maiores. Porém, diante de tal volume, foi decidido pelo grupo que seria feita uma seleção das obras que iriam para a exposição póstuma, optando-se pelas que mais representavam Pedro e por aquelas que, na opinião da curadoria, ele gostaria de ver expostas.

Como muitas obras não tinham identificação, foi necessário utilizar os critérios relacionados ao estilo, técnica e suportes para determinar a qual série elas pertenciam. Um exemplo dado pelos pais de Pedro é a série *Casais Sorridentes de Mãos Atadas*. Algumas obras foram nomeadas por Pedro e as outras foram determinadas pelos membros do grupo Vem! devido à similaridade.

Alguns textos também foram escolhidos para serem utilizados na exposição, selecionados por Emílio Maciel. Eles eram projetados na parede do Casarão do Ipsemg e depois copiados nas paredes. Os textos foram armazenados em caixas de papelão após a exposição.

³⁶ PVC é um polímero derivado do petróleo, composto de cloreto e vinila.

Todos os registros fotográficos foram armazenados em um arquivo de metal, onde se encontram os cromos, as cópias em tamanho reduzido e os negativos, com seus respectivos títulos e séries. As fotografias foram digitalizadas e estão armazenadas em HDs externos. (Fig. 51)



FIGURA 51 – Cópias fotográficas das obras

Fotografia: Tatiana Penna

As vinhetas musicais foram compiladas e copiadas em *compact-disc*. Para a exposição, foram selecionadas 120 vinhetas escolhidas por três amigos de Pedro : Sara, Daniel e Juan.

Após a exposição póstuma, outras exposições receberam as obras de Pedro, e quando a família foi chamada para participar da Exposição no Museu da Pampulha dedicada à pintura brasileira em 2005, sob a curadoria de Rodrigo Moura, foi solicitado à família que fizesse a restauração das obras para a exposição. Algumas obras estavam danificadas devido a exposições anteriores, necessitando de intervenções. O Museu indicou a restauradora especialista Katia Salvo, que realizou algumas intervenções nas obras. Porém, voltaram para ao acervo e permaneceram acondicionadas em capas de plástico transparente e plástico bolha. Iniciou-se então uma avaliação do estado de conservação das obras, mas essa avaliação foi interrompida.

Desde 2005 até meados de 2013, as obras permaneceram acondicionadas da seguinte forma:

a) Em uma mapoteca em madeira com 145,5 cm de comprimento por 105,5 cm de largura com oito gavetas corrediças e rodas nos pés com travamento. Divide-se em dois móveis cada um com quatro gavetas. As gavetas possuem 10 cm de altura. (Fig. 52)



FIGURA 52 – Mapoteca em madeira e arquivo em metal

Fotografia: Tatiana Penna

Nessa mapoteca estão os desenhos e pinturas de dimensões menores envoltos em plástico espesso, separados por tamanho e empilhados uns sobre os outros. As obras que foram colocadas na pasta de madeira permaneceram lá dentro.

As outras obras confeccionadas sobre suportes de gesso, chapas de raio X, alumínio e madeira também permaneceram dentro da mapoteca, a maioria embaladas em plástico bolha.

b) Os negativos, cromos e cópias das fotografias estão guardados em um arquivo de metal, envoltos em plástico próprio para negativos, protegidos de luz e poeira.

c) As grandes obras de dimensões acima de dois metros permanecem enroladas em plástico-bolha ou colocadas em tubos de PVC. Algumas em um armário de madeira. As maiores colocadas em um canto do cômodo na posição vertical. (Figs. 53 a 55)

FIGURA 53 – Pintura e desenhos acondicionados e guardados em armário.

Fotografia: Tatiana Penna



Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 54 –
Obras
acondicionadas
em plástico
grosso dentro
da gaveta.

d) Os desenhos de pequena dimensão e as histórias em quadrinhos estão arquivados em pastas de plástico. (Fig. 55)

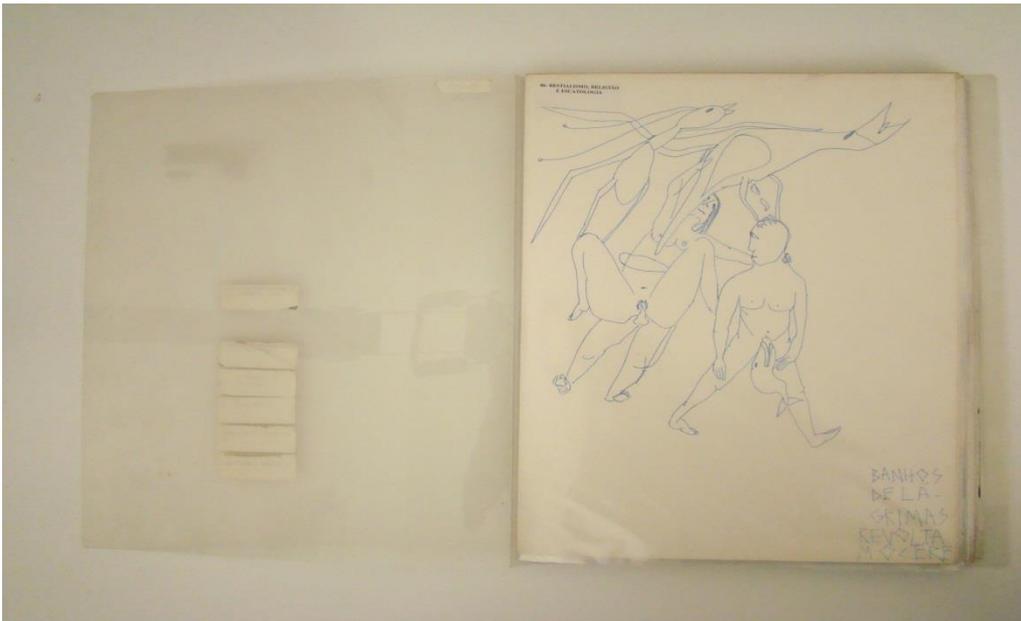


FIGURA 55 – Desenhos de pequenas dimensões em pastas de plástico

Fotografia: Tatiana Penna

e) Algumas obras estão sem proteção. Outras foram colocadas em molduras e penduradas nas paredes do apartamento, a maioria protegidas com vidro.

Algumas pinturas feitas sobre tecido e colocadas em chassis estão guardadas dentro das gavetas da mapoteca enroladas em plástico-bolha. (Fig. 56)

f) Livros e CD's continuam guardados dentro de uma estante de madeira em um quarto nos fundos da casa. Textos e escritos de Pedro permanecem em caixas à espera de digitalização e armazenagem adequada.



FIGURA 56 - Detalhe da mapoteca.

Fotografia: Tatiana Penna

Diante da necessidade de remover as obras que estavam guardadas no armário de madeira, foi sugerido à família que adquirisse outra mapoteca, de preferência de metal, capaz de abrigar um número maior de obras. Esse processo era necessário, uma vez que elas se encontravam há muito tempo acondicionadas dessa maneira. Esse processo nos permitiu fazer uma análise do estado de conservação dessas obras. A citada mapoteca seria utilizada também para processos de planificação das obras.

A mapoteca de metal tem 2,75 cm de comprimento e 1,60 cm de largura. Essa dimensão foi calculada levando-se em consideração a necessidade de colocarmos um maior número de obras em posição plana e de mantê-las desenroladas. Possui três gavetas com 10 cm, com rolamento interno e pés com rodinhas e sistema de travamento (Fig. 57). Somente 23 obras de grande formato não puderam ser guardadas, permanecendo, assim, sobre a mapoteca.



FIGURA 57 – Mapoteca em metal

Fotografia: Tatiana Penna

O espaço reservado a elas é de 30 m², onde foram colocadas as obras em tecido e papel. (Fig.58)

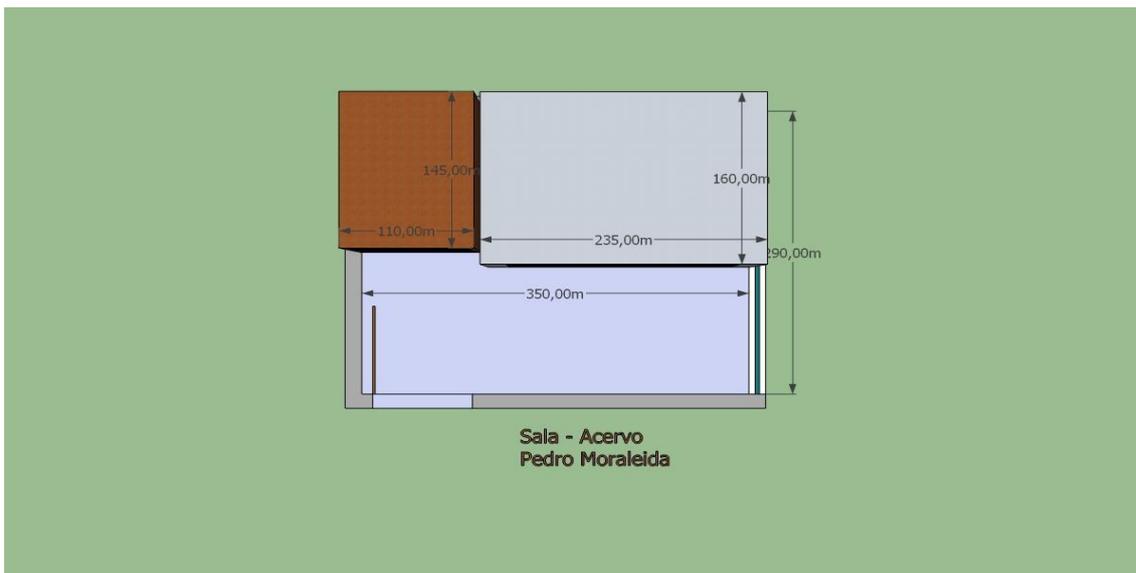


FIGURA 58 – Planta do acervo. Elaboração: Vanessa Taveira

Os principais fatores relativos à conservação das obras do Acervo Pedro Moraleida estão relacionados ao manuseio inadequado, à utilização de materiais que se comportam de forma diferenciada em uma mesma obra, à fragilidade do suporte e às formas de acondicionamento e embalagem.

Como o acervo é quase em sua totalidade feito sobre papel, durante esse período em que ficou armazenado, ocorreram vários danos, que, com o passar do tempo, foram se

agravando. A tipologia e o suporte escolhidos, no que diz respeito ao material e ao formato, geraram deformações e danos nas obras.

Algumas obras foram enviadas a exposições e tiveram coladas em seu verso tiras de adesivo para serem fixadas na parede, provocando rompimento do suporte e acúmulo de cola no verso. Várias obras estão rasgadas e amassadas. (Fig. 59)

A armazenagem em plástico grosso e transparente deu a impressão de proteção, porém insuficiente, pois o plástico não forneceu a sustentação necessária a obras tão frágeis, gerando danos mecânicos, como rasgos, amassados, descolamento de objetos e materiais e quebra de empastes de tinta. (Fig. 60)



FIGURA 59 – Detalhe dos danos causados no suporte por manuseio inadequado.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 60 – Obras apresentando amassados e dobras no suporte.

Fotografia: Tatiana Penna

As obras colocadas em pastas de madeira/compensado, com o passar dos anos, sofreram ações de agentes de degradação, tais como variações de umidade e temperatura, que causaram ondulações na madeira e conseqüentemente danos nas obras. Essas pastas foram confeccionadas para nelas serem colocadas obras de médio formato e para serem transportadas para outras exposições, porém permaneceram ali após o retorno das exposições. (Fig. 61)



FIGURA 61 – Armazenagem em pastas de madeira que sofreram ondulações

Fotografia: Tatiana Penna

Os desenhos que ficaram armazenados dentro de pastas catálogos em plásticos ficaram protegidos do manuseio inadequado. Porém, como são invólucros de armazenagem que sofrem modificação com o tempo, poderão reagir com o conteúdo e provocar danos nas obras através da produção de ácidos capazes de danificar os materiais que abrigam, causando assim deterioração. Não há alterações nas cores dos papéis armazenados nessa pasta, uma vez que permanecem protegidas em gavetas do arquivo em metal. Somente há alterações (acidificação) naquelas em que estão guardadas as histórias em quadrinhos que o artista fez quando tinha 11 anos. (Figs. 62 e 63)

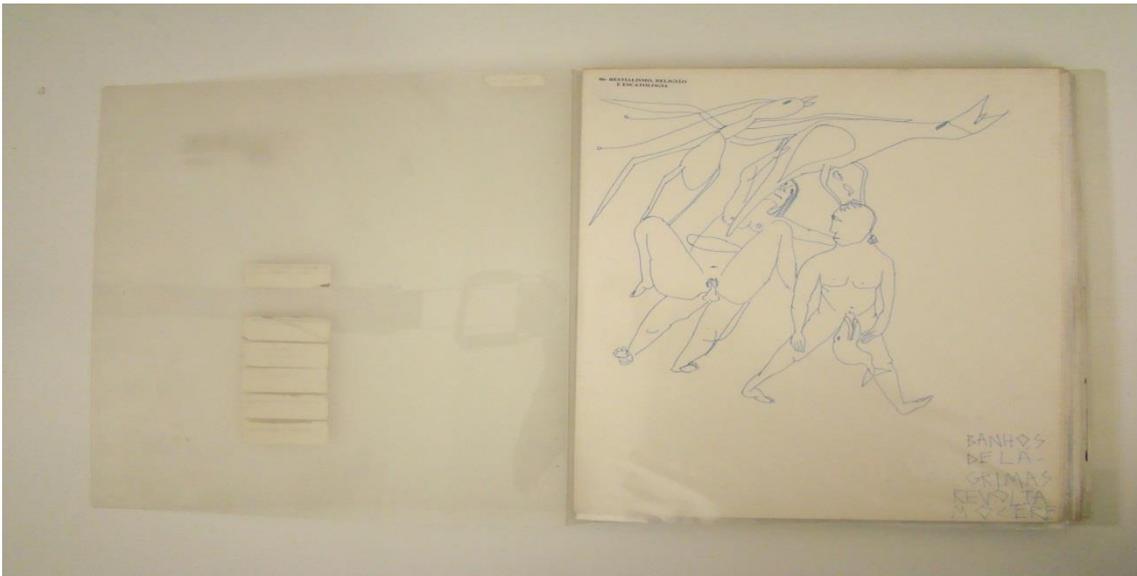


FIGURA 62 – Desenhos armazenados em pasta com plástico.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 63– Detalhe do tipo de pasta utilizada para armazenagem.

Fotografia: Tatiana Penna

Nas gavetas da mapoteca de madeira, as obras foram acondicionadas uma a uma, em plástico grosso, empilhadas, e por vezes duas ao mesmo tempo, uma de costas para a outra. Como não havia nenhuma barreira para separar as obras, ao serem manuseadas encostaram-se no fundo da gaveta, provocando outras deformações. Além disso, o contato do plástico sobre as obras com diversos materiais vem

demonstrando a urgência da remoção desse plástico e substituição da embalagem. Verificamos aderência de tinta a óleo no plástico, migração de materiais dentro dos invólucros e perda de empastes por rigidez do suporte. A tonalidade do plástico também já está alterada, mostrando-se opaco.

Nas obras que estavam enroladas em plástico-bolha e que foram colocadas na mapoteca de metal, observamos danos como rasgos, descolamento de matéria, amassados nas bordas, quebra do suporte e conseqüentemente perda da camada de tinta, deformações no tecido e no papel e ondulações.

Obras com materiais orgânicos estão com ataques de fungos e ressecadas. As que possuem palha de aço aderida apresentam oxidação, ferrugem e esfarelamento. Obras em acetato³⁷, devido ao manuseio e acondicionamento inadequados, apresentam deformações graves, tais como dobras, descolamento do suporte e manchas de gordura. (Figs. 64 a 69)

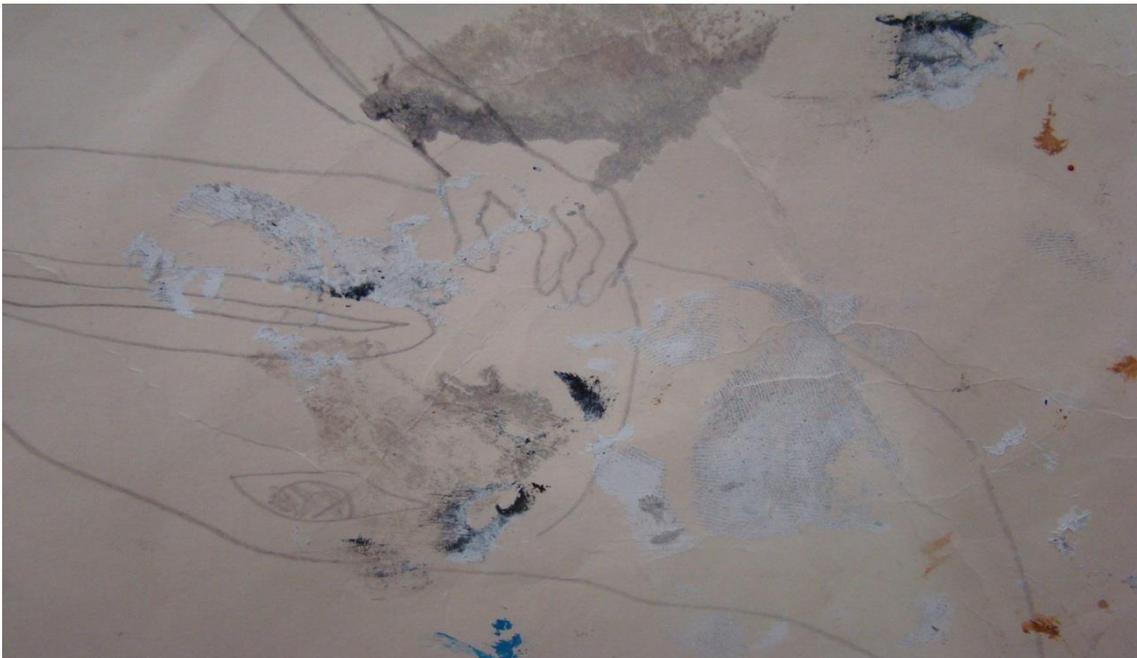


FIGURA 64 – Detalhe de danos causados por migração de materiais de uma obra para outra.

Fotografia: Tatiana Penna

³⁷ Acetato é um material transparente que serve de base de filmes fotográficos, compostos de sais orgânicos ou ésteres de ácido acético.



FIGURA 65– Perda de camada de pintura por quebra no suporte.

Fotografia: Tatiana Penna

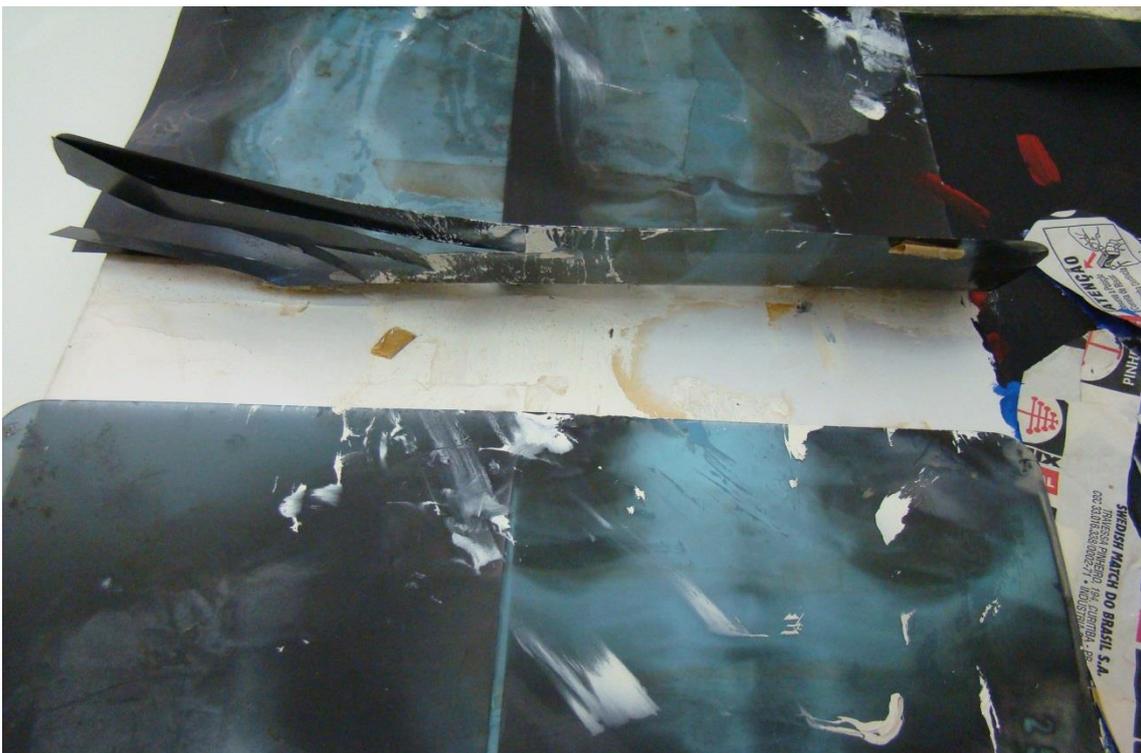


FIGURA 66 – Detalhe de uma obra em acetato com deformações.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 67 – Bordas enroladas e migração de matéria para a colagem.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 68 – Material orgânico com manchas esbranquiçadas.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 69 – Oxidação e ferrugem da palha de aço, causando manchas no suporte.

Fotografia: Tatiana Penna

As obras realizadas sobre tecido estão em melhor estado de conservação. A maioria das obras está solta, sem molduras ou chassis, sendo seus principais danos relacionados à armazenagem, tais como vincos, amassados e, em alguns casos, perda de camada pictórica, descolamento de colagens feitas em papel e aderência de outros materiais.

As obras feitas em placas de alumínio estão em bom estado de conservação, pois foram executadas de forma a durar, conforme informação dada por Gastão Frota, professor de Pedro na época. Porém, ao serem expostas em 2004, foram parafusadas nas paredes, provocando perda de suporte e dobras nas extremidades do alumínio, além de arranhões na policromia. Estão armazenadas dentro da mapoteca de metal, embrulhadas em plástico-bolha e papel ondulado.

As serigrafias em acetato estão armazenadas em plásticos comuns e apresentam marcas de dedos e manchas no acetato. Não podemos afirmar se houve alterações no acetato, uma vez que, quando utilizados, provavelmente já se encontravam com manchas de nitrato de prata e marcas de manuseio.

Outro aspecto relacionado aos problemas de armazenagem e acondicionamento do Acervo Pedro Moraleida são as dimensões de algumas obras. A maior obra de Pedro é uma pintura sobre papel (acrílica e óleo) com 3,90 cm de altura para 2,65 cm de

largura, hoje em péssimo estado de conservação. Além da questão das dimensões das obras, a grande quantidade de trabalhos e o pequeno espaço físico para o acondicionamento e armazenamento das obras nos trouxeram um desafio ainda maior. (Fig. 70)



FIGURA 70 – Pedro Moraleida

Série Histórica - Versões sobre grandes obras do passado.

Amor Sacro, Amor Profano – acrílico, grafite e óleo sobre papel – 1,50 x 2,08cm

David com Cabeça de Golias – acrílica, pastel, óleo e colagem sobre papel – 2,02 x 1,50cm

Judite Holofones – acrílica e óleo sobre papel – 1,41 x 1,92 cm

Rafael – acrílica e óleo sobre papel – 3,90 x 2,65 cm

A adoração do cordeiro – acrílica e óleo sobre papel – 1,36 x 2,42 cm

Fotografia: Acervo da família

Sabemos que os principais agentes físicos a que estão expostas as obras de arte e objetos de um acervo ou coleção são luz, temperatura e umidade. A luz apresenta ação nociva sobre as obras de suporte frágil, como tecido e papel. A partir da absorção da radiação ultravioleta, presente na luz natural e na fluorescente, inicia-se um processo de reação fotoquímica que danifica o papel, por quebra de ligações moleculares e por oxidação de grupos hidroxílicos.

No caso das pinturas a óleo, e principalmente nas aquarelas, a ação da luz sobre o pigmento utilizado provoca alterações nas cores, acarretando mudanças na resistência dos materiais.

As variações de temperatura e umidade também são fatores de alteração em objetos, provocando movimentação do suporte. Na madeira, a perda e a absorção de água podem acarretar rachaduras, rompimento de fibras, além de outros danos. No papel, podem provocar manchas e diminuir sua resistência, contribuindo para rupturas.

Nos objetos de metal, as variações de umidade e temperatura provocam oxidação e corrosão.

Os agentes químicos mais comuns que atacam os objetos e obras de arte são a poeira e os poluentes (fumaça de automóveis, poluição atmosférica). A poeira que se acumula sobre eles pode reter umidade, criar condições para desenvolvimento de microrganismos e facilitar a infestação de insetos.

No espaço que abriga o Acervo Pedro Moraleida, não existe nenhum controle nem monitoramento desses agentes. A luz é a fluorescente, e não existe controle de temperatura e umidade. O que podemos perceber é que, devido ao movimento de carros na rua, apesar de o cômodo ser recuado, a quantidade de poluentes e poeira é relativamente grande. O cômodo recebe luz na parte da tarde, e é necessário manter as cortinas fechadas para que a luz não incida nas obras que permanecem sobre a mapoteca. As janelas permanecem fechadas e foi colocado um umidificador de ambiente para as ocasiões de umidade baixa. Como as obras estão quase todas em mapotecas, permanecem relativamente protegidas de outros agentes. Não detectamos nenhum ataque de insetos, como cupins e traças.

Sabemos que as condições em que o acervo se encontra não são adequadas a sua conservação, necessitando de alguns cuidados em relação a sua manutenção.

Diante desse diagnóstico ampliado do estado de conservação e das condições de armazenagem e acondicionamento do acervo e perante a necessidade de melhorar as condições em que o acervo se encontra hoje, elaboramos as propostas que serão apresentadas nos próximos capítulos no que diz respeito a sua documentação e ao

seu acondicionamento. É necessário que as obras passem por intervenções de conservação e restauro antes de serem acondicionadas, uma vez que isso constitui condição essencial para sua armazenagem correta.

DOCUMENTAÇÃO: FERRAMENTA PARA A CONSERVAÇÃO DE UMA ARTE NOVA

A transformação de paradigmas que ocorreram na arte em princípios do século XX, quando a arte sofreu alterações no que diz respeito ao fazer artístico e sua conceituação, provocaram alterações tanto em relação à técnica, quanto em relação aos materiais e à função dessa arte. As mudanças iniciadas após os anos 1960, com a ampliação e a adoção de novos materiais, tanto industriais como de uso cotidiano, provocaram um aumento nas dimensões propositivas e conceituais da obra de arte, levando a sua progressiva desmaterialização, à utilização de tecnologias novas e às criações artísticas tidas como efêmeras, tais como as instalações.

Para a conservação dessa arte atual, foram necessárias a observação e a alteração na atuação do conservador/restaurador. O dilema na intervenção nessa arte passa por questões que anteriormente não eram motivo de preocupação. A rapidez na degradação dos materiais, a intenção do artista e sua poética, a substituição de materiais industrializados e, em alguns casos, a incapacidade de manutenção de alguns materiais, tornaram nossa atuação mais desafiante, difícil e cautelosa.

A forma de atuação passa a ser então mais voltada para a conservação e a mínima intervenção, uma vez que tal arte não deveria comportar intervenções que não passassem pela intenção e a poética do artista.

Em um artigo publicado no Getty³⁸ Conservation Institute - *The Conservation of 20th-Century Art: Two Case Studies*, Ann Temkim apresenta uma intervenção realizada em uma obra no Philadelphia Museum of Art. A obra foi adquirida em fevereiro de 1998, da artista Zoe Leonard's, com o nome de *Strange Fruit*. A obra consistia em uma composição de aproximadamente 300 cascas e peles de abacates, laranjas, limões e bananas. Após a artista saboreá-las juntamente com outras pessoas, ela deixou as cascas secarem e em seguida costurou suas bordas com fios coloridos e brilhantes, além de colocar botões. As bananas foram fechadas com pontos de costura ou zíperes. Esse trabalho representava o luto após a morte de um amigo, diz ela: “uma maneira de trazê-lo de volta”. Ela havia voltado da Índia e teria ficado impressionada

³⁸ Getty Conservation Institute é uma instituição que promove práticas de conservação nas artes, centrada na criação e disseminação do conhecimento, em Los Angeles-USA.

com a atitude das pessoas em aproveitarem ao máximo as coisas, até o fim de sua vida útil. “Um dia, comendo as laranjas, decidi não jogar as cascas fora e passei a costurá-las”. Durante dois anos foi desenvolvendo esse trabalho. Então, resolveu expor seu trabalho em um Museu de Arte contemporânea, em Miami. A curadora da exposição ponderou sobre a necessidade de se fazer a conservação das obras, o que foi aceito de imediato pela artista. Durante dois anos, um conservador trabalhou com o intuito de encontrar uma maneira de deter a degradação e apodrecimento das cascas. Conseguiu, enfim, através de muita pesquisa, aplicar um tratamento que evitaria a degradação delas. Porém, diante de tal “cura”, a artista desistiu do tratamento sugerido pelo conservador, uma vez que ele modificaria sua intenção artística, a metáfora do desaparecimento. (Figs. 71 e 72)

Porém, depois de um tempo, o Museu de Arte da Filadélfia demonstrou intenção de adquirir *Strange Fruit*. Surgiram então as primeiras questões relativas à conservação da obra sem que a intenção do artista fosse modificada. A curadoria do Museu decidiu que a obra seria adquirida e que deveria ser conservada de tempos em tempos através da suspensão temporária da exposição permanente, e que fosse feito o registro fotográfico da obra com regularidade para posterior publicação. E, ao longo dos anos, a artista e o conservador do Museu decidiriam quais frutas deveriam ser substituídas. *Strange Fruit* faz parte do Museu da Filadélfia. A intenção do artista permanece e nos aponta a possibilidade de conviver com a efemeridade da arte e intervenções que respeitem a intenção do artista.

A conservação da Arte contemporânea engloba várias questões, tais como as descritas acima. A documentação passa a não ser somente um registro histórico, mas um registro do fazer e do processo artístico. A manutenção da poética e a intenção do artista passam a ser primordiais em qualquer intervenção nessa arte nova.



FIGURA 71 - **Strange Fruit**

Zoe Leonard's – Museu da Filadélfia -1998.

Fotografia: www.philamuseun.org/collections



FIGURA 72 - **Strange fruit**

Zoe Leonard's – Museu da Filadélfia -1998

Casca de laranja e linha de algodão

4.1. DOCUMENTAÇÃO E ACERVO CONTEMPORÂNEO

Voltando um pouco na história, uma das primeiras instruções acerca da necessidade de se inventariar e conservar objetos foi elaborada em 15 de novembro de 1793, por Vincq d'Azyr, médico e anatomista francês, juntamente com Dom Poirier, ex-beneditino. Cria-se então *Instruction sur la manière d'inventorier*, apresentada à Convenção Nacional, estabelecendo critérios para se fazer o inventário de bens que possam servir às artes, ao ensino e às ciências. (CHOAY, 2011)

Nesse sentido, cria-se uma comissão temporária das artes com a finalidade de:

1° - velar pela execução de todos os decretos que concernem à conservação dos monumentos e dos objetos da ciência e de artes, seu transporte e sua reunião nos depósitos convenientes;

2° - fazer deles uma curta descrição e classificá-los com o intuito de que se conheçam e se possa encontrá-los quando necessário.

E ainda, é necessário que todas as partes dessa comissão adotassem um procedimento comum; elas preferiram o seguinte:

Cada uma das numerosas coleções do departamento de Paris é indicada por um signo convencionado; cada seção da comissão das artes é indicada por um signo de outro gênero. Sobre cada objeto é colocada uma etiqueta com o número do departamento, o signo da coleção de que a peça faz parte; mais o signo numérico pelo qual o objeto é individualmente referido [...]. (CHOAY, 2011, p. 98)

E continua,

Os inventários dividem-se em diversas colunas que indicam os lugares específicos onde estarão depositados os objetos [...] o número que é próprio a cada objeto; a quantidade de peças reunidas sob o mesmo número; tudo o que concerne à nomenclatura. Ou seja, o nome vulgar, o Lineu ou de algum outro naturalista moderno, etc.; aquele pelo qual o objeto é designado na coleção; o nome do doador e do país de onde o objeto foi trazido, se um ou outro são conhecidos. Notas sobre o estado de conservação ou outros [...] (CHOAY, 2011, p. 99).

Camilo Boito (1836-1914), arquiteto, restaurador, crítico, historiador italiano, figura de grande destaque no panorama cultural do século XIX, tem um lugar consagrado na historiografia da restauração. Boito fundamentou seus trabalhos em análises aprofundadas da obra de arte, procurando conhecer os aspectos formais e técnico-construtivos, baseados na observação e nos estudos documentais. Fez largo uso das

fotografias, examinando a configuração geral do monumento e seus detalhes construtivos.

Em sua conferência: *Os Restauradores*, em Turim, na Itália, em 1884, sintetizou experiências e conceitos associados à restauração que foram de extrema importância para a teoria contemporânea.

No *III Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos*, realizado em Roma, em 1883, Boito propõe vários critérios de intervenção em monumentos, sendo um deles relacionado à documentação e registros das obras, que deveriam ser fotografadas antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhado ao órgão fiscalizador, na época, ao Ministério da Educação. (KÜHL, 2002, p. 22)

A partir daí, vários critérios e normas referentes à intervenção em monumentos passam a ser ditadas como práticas fundamentais para a salvaguarda do patrimônio.

Tais recomendações são introduzidas por meio das cartas patrimoniais, que são documentos internacionais, elaborados em formato de cartas, convenções, recomendações e regulamentos, de diversos órgãos de defesa do patrimônio. Através dos estudos dessas cartas, publicadas em ordem cronológica pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan pode-se perceber a evolução do pensamento sobre a preservação de monumentos históricos. (IPHAN, 2000)

A Carta de Veneza de 1964, documento que norteia as ações de conservação e restauro em um dos seus artigos, ressalta a necessidade de se realizar a documentação de toda intervenção de restauro, através de relatórios analíticos e críticos, ilustrados com desenhos e fotografias. (IPHAN, 1987)

Apesar de as cartas patrimoniais abordarem a conservação, proteção e intervenção de bens imóveis, os princípios utilizados na conservação e restauração também são aplicados em bens móveis, principalmente no que diz respeito aos princípios ligados à ética e à metodologia de intervenção.

Em 1978, a Unesco, na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, em sua 20ª reunião, realizada em Paris, faz algumas recomendações sobre a proteção de bens culturais móveis, inclusive sobre os acervos particulares, foco de nossa pesquisa.

E diz:

Coleções privadas

14- Os estados membros deveriam facilitar, de conformidade com seu sistema legislativo e constitucional, a proteção das coleções que pertencem a pessoas físicas ou morais de direito privado:

a) solicitando os proprietários a estabelecer um inventário de suas coleções, a comunicar estes inventários aos serviços oficiais encarregados da proteção do patrimônio cultural e se sua situação requer permitir o acesso aos conservadores e aos técnicos oficiais competentes a realizar estudos e assessoramento sobre medidas de salvaguarda;

b) determinando, quando oportuno, medidas de incentivo aos proprietários, tais como ajuda para a conservação dos objetos incluídos nos inventários e medidas fiscais apropriadas;

(c) estudar a possibilidade de conceder benefícios fiscais a aqueles que tenham doado ou legado bens culturais aos museus ou instituições similares;

(d) encarregar um organismo oficial de administração responsável dos museus que organize para os proprietários privados, um serviço de assessoramento sobre as instalações de segurança e outras medidas de proteção, incluindo proteção contra incêndios. (UNESCO, 1979, p. 183)

Na Arte contemporânea, a documentação da obra de arte é de suma importância. Anteriormente, nossa atuação baseava-se na documentação das obras e autores no sentido de investigação histórica, como também para aperfeiçoamento de metodologias relativas à conservação. Hoje, a documentação é uma ferramenta primordial na conservação dessa arte nova, assumindo lugar de grande importância no que diz respeito às futuras exposições e pesquisas, em relação à estética, à forma e à intencionalidade do artista.

Para além daquelas obras consideradas efêmeras, na Arte contemporânea percebe-se um desconhecimento generalizado por parte dos artistas quanto aos materiais utilizados. Sabe-se pouco sobre eles, uma vez que tais materiais são descarregados no mercado de forma rápida e logo são absorvidos e, em pouco tempo, se veem substituídos por outros. Daí a necessidade do registro da técnica e dos materiais utilizados.

Rava dá um exemplo disso ao relatar sobre o ingresso de matéria plástica no universo das artes:

Naum Gabo³⁹ começou de modo pioneiro a utilizar a celuloide, composto formado por nitrato de celuloide e cânfora, material que poderia ser cortado, esculpido, talhado e, quando aplicado em uma superfície, formava um filme como um verniz. Material orgânico artificial, que alterava sua composição química por efeito de reação ao ácido nítrico, começou a ser produzido a partir da segunda metade do século XIX e obteve uma ampla difusão na fabricação de objetos decorativos ou de uso pessoal, substituindo materiais mais caros para trabalhar como, por exemplo, o chifre de marfim, a tartaruga, o âmbar. Estimulado pela transparência e sua facilidade de trabalhar, Naum Gabo começou a utilizar de modo pioneiro a celuloide para a construção de obras tridimensionais, cercando de explorar todas as possibilidades de efeito óptico, luminosidade, transparência que esse novo material poderia fornecer. A primeira obra que realizou data de 1916, mas um ano atrás havia realizado esculturas com partes desse material novo e extraordinário. Infortunadamente, a celuloide, principalmente no primeiro momento de sua produção, quando o processo industrial não era muito desenvolvido, se revelou um material pouco estável, e a maior parte dos primeiros trabalhos de Gabo foram totalmente perdidos, destruídos pela deterioração do material. (RAVA, 2005, p. 25) (Fig. 73)

³⁹ Naum Gabo (1890-1977), escultor russo, participante do movimento do Construtivismo Russo. Utilizava plásticos, vidros e metal em suas esculturas.



FIGURA 73 – Naum Gabo *Constructed Head #2* - 1916

Fotografia: NasherSculptureAuter – Dallas - USA

A documentação constitui, juntamente com protocolos de conservação preventiva, ferramenta primordial do conservador/restaurador em sua ação diária em relação à obra de arte. Além disso, em acervos particulares cujo acesso é limitado, e a noção de conservação é pouco conhecida, o inventário e a documentação do mesmo permitirá, além de futuros processos de doação ou aquisição institucional, a sua conservação e preservação.

Segundo Panisset, podemos enumerar diversos motivos para utilizarmos a prática da documentação na metodologia da conservação preventiva:

- Avaliar os valores e a importância do patrimônio em questão;
- Conhecer a história, características físicas, tecnologia de construção e atuais condições de conservação de um bem;
- Orientar o processo de conservação, quando se devem registrar todas as intervenções preventivas e curativas;

- Garantir que as intervenções respeitem as características do patrimônio;
- Registrar os resultados de todas as intervenções;
- Realizar um registro permanente do patrimônio antes da alteração, planejada ou não;
- Fornecer bases para o monitoramento, gerenciamento e manutenção de rotina;
- Fornecer ferramenta de acompanhamento e gestão de patrimônio em todos os níveis. (PANISSET, 2011, p. 36)

Todos esses aspectos podem ser aplicados a acervos públicos ou particulares, levando-se em conta a especificidade de cada um.

Outro aspecto a se considerar em relação a acervos, de particulares ou coleções, é de que a documentação de um acervo é uma ferramenta primordial para se evitar a dissociação dele. Dissociação resulta na perda irreversível de objetos e no desmembramento de uma coleção. Inclui-se na dissociação a perda de algum objeto, a perda de dados sobre ele, enfim, qualquer ação que coloque em risco uma coleção. (WALLER, 2008, p. 181)

Para iniciarmos o processo de documentação e catalogação das obras do acervo foram elaboradas fichas de identificação das obras levando-se em consideração sua especificidade, com o objetivo de estabelecer critérios e uma metodologia capaz de registrar a história e o percurso das obras, além de dados referentes à técnica, suporte e materiais utilizados.

As etapas que se seguem foram aplicadas em uma amostra do acervo, amostra essa relacionada à exposição pós-morte *Coisas para fazer hoje*. A decisão por aplicar a metodologia nesse número específico de obras foi devido à quantidade de obras que compõem o acervo, em torno de 2.000 (duas mil).

Etapas:

1. Levantamento da documentação existente: identificação das obras, quantidade, tipologia, dimensões, técnica utilizada;
2. Pesquisa bibliográfica da literatura existente sobre modelos de inventários para definição dos campos;
3. Definição dos campos de preenchimento e suas especificações;

4. Utilização de um sistema de processamento de dados para elaboração do banco de dados.
5. Estabelecimento de um vocabulário controlado;
6. Elaboração de regras e diretrizes para preenchimento da ficha de identificação;
7. Elaboração da ficha de identificação com definição dos campos de preenchimento;
8. Aplicação da ficha de catalogação de obras em uma amostra do acervo, com o objetivo de corrigir possíveis falhas e para teste da metodologia aplicada;
9. Correção dos erros e aprimoramento das ferramentas.

4.2 - GESTÃO DE DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO PEDRO MORALEIDA

Para a elaboração do inventário e do banco de dados do Acervo Pedro Moraleida Bernardes, utilizamos os princípios básicos de normatização adotados no âmbito da Museologia, porém salvaguardando as especificidades do acervo e sua vocação.

Optamos por fazer uma adaptação nas diretrizes apresentadas nas Normas de Inventário de Artes Plásticas e Decorativas do Instituto de Museus e da Conservação de Portugal-IMC⁴⁰. Consideramos que as normas utilizadas pelo IMC têm sido eficazes na construção de inventários de acervos e coleções, uma vez que abrangem todas as categorias das artes, porém necessitando de algumas alterações no que diz respeito à Arte contemporânea.

Por inventário entende-se a relação mais ou menos exaustiva de todos os objetos/obras que constituem o acervo próprio da instituição pública ou particular, independentemente do seu modo de incorporação, e que são passíveis de registro e acesso.

A ficha de identificação do acervo Pedro Moraleida pressupõe um conceito de inventário que, além da identificação dos objetos ou obras que o compõem, deverão ser completadas com outros dados caracterizadores que permitam o conhecimento do percurso do artista ao longo do tempo, as exposições e publicações a respeito do

⁴⁰ Acesso em www.matriznet.imc

acervo, além da inclusão de esboços do artista que poderão orientar a montagem de futuras exposições.

4.2.1- BANCO DE DADOS

Para a elaboração de um banco de dados, é necessário um mecanismo de coleta, sistematização e apresentação de informações. É o que vai dar suporte ao inventário. Esse banco de dados é a relação entre os diversos objetos, de modo a serem estruturados com a finalidade de permitir um acesso mais fácil às informações. A base do banco de dados é o registro, e cada ficha de identificação do objeto é a representação escrita de um objeto. Na introdução das Normas de Inventário publicada pelo IMC - Instituto de Museus e Conservação, diz-se:

Uma das maiores dificuldades no preenchimento da ficha de identificação do objeto ou obra é preenchê-lo de forma sucinta, porém capaz de maximizar o seu valor. O trabalho de inventário é bastante difícil e moroso, porque deve resumir em uma ficha com campos limitados e pré-definidos, o essencial do conhecimento sobre a peça através dessa transferência de ideias gráficas para palavras. (CAETANO, 2007, p. 11)

O inventário deve ser visto como um corpo, necessariamente resumido e necessariamente atualizado, de informações disponíveis sobre a obra, considerando seus dados materiais, históricos e artísticos.

Para a elaboração do banco de dados e da ficha de identificação do objeto utilizamos o programa de planilha eletrônica Microsoft Excel, onde foram colocados todos os dados disponíveis do acervo. Na planilha especificamos os campos de preenchimento conforme exposto abaixo. A migração dos dados foi feita para um sistema chamado PHP, que é um sistema de processamento de dados capaz de comportar um grande número de informações para a criação de um *site* que irá abrigar os dados do acervo.

4.2.2 - CAMPOS DE PREENCHIMENTO.

CATEGORIA: ACERVO PEDRO MORALEIDA BERNARDES

Nome dado ao acervo do artista pelos familiares que possuem a sua guarda e são responsáveis por sua manutenção.

SUBCATEGORIA: ACERVO DE ARTISTA

Desdobramento das categorias pré-definidas. No caso do acervo, utilizamos a especificação Acervo de Artista.

CAMPO I - REGISTRO

NÚMERO DE REGISTRO:

Nº atribuído ao objeto ou obra para identificação do objeto.

NÚMERO DE REGISTRO ANTERIOR:

Caso tenham existido outros números de inventário com reconhecido interesse para a história da obra, incluídos em listagem ou antigos bancos de dados. Deve-se então sempre citar as fontes. No caso do Acervo Pedro Moraleida, foram utilizados os números da catalogação realizada pelos familiares e pelo Grupo Vem!.

DENOMINAÇÃO:

Identidade do objeto ou obra.

ATRIBUIÇÃO DO NÚMERO DE INVENTÁRIO:

Entende-se que cada obra corresponde a um único número. Foi utilizada no caso a numeração sequencial e única comum a todo o acervo, precedida das siglas maiúsculas que identificaram o acervo (Exemplo: APMB – Acervo Pedro Moraleida Bernardes).

No caso do Acervo em estudo foi utilizado o sistema alfa numérico, sendo quatro caracteres alfabéticos e quatro numéricos. Como as obras possuem série e subséries, utilizamos após os quatro caracteres numéricos, ponto e mais dois números e por fim outro ponto e mais um número que irá designar as subséries.

Ex: APMB - 0000.00.0

Para os elementos de uma obra, manteremos um só número de referência, que será repetido para cada obra que constitui, sendo estes numerados e separados por meio de ponto.

ELEMENTOS DE CONJUNTO:

Por conjunto entendemos todas as obras formadas por elementos que, embora tenham existência autônoma, só quando agrupados possuem uma leitura estética, formal, ou funcional, independente da leitura individual de cada um dos seus elementos constitutivos.

Será aberta uma ficha global para cada conjunto de obra.

Ex.: Políptico das Madonas sobre Placas.

Origem: Origem da obra, isto é, onde ela foi executada.

INCORPORAÇÃO:

Modo como a obra foi incorporado ao acervo. No caso do acervo em questão, as obras foram deixadas pelo filho, aos pais, como legado pós-morte.

Os modos de incorporação foram definidos como:

- Aquisição;
- Legado;
- Doação;
- Outros.

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Tem como objetivo identificar o objeto, consubstanciar sua descrição, bem como destacar determinados aspectos ou pormenores significativos em relação ao banco de dados da obra.

É importante referenciar todas as imagens associadas ao banco de dados, sendo necessária a numeração delas. A numeração foi a mesma do registro da obra.

Dentro das normas de catalogação, as fotografias deverão seguir as especificações abaixo:

Autoria (obrigatório mencionar o nome do fotógrafo, detentor dos direitos de autor sobre a imagem). No caso do Acervo, Daniel Coury.

Data: Registra o dia em que foi feita a imagem, revelando um dado importante, por exemplo, na análise das intervenções de restauro e/ou processos de degradação.

Obs.:

- As imagens deverão ser transpostas em formato digital, com escala de dimensão, *colorchecker* (cartela de cor) e número de registro. Deve-se ter como referência o *formato jpeg*, cujas perdas de qualidade são aceitáveis, utilizando uma compressão média inferior a 100 kb, assegurando uma base de dados de tamanho controlado e uma visualização de trabalho razoável.
- As obras deverão ser colocadas em local estável, sobre fundo contrastante e uniforme, sem luz indireta, procurando se beneficiar, no momento da fotografia, da luz natural.
- Não se deve utilizar flash, que danifica as obras e produz reflexos nas mesmas.
- As obras serão colocadas verticalmente sobre um suporte, tendo sempre em mente a sua segurança.

Obs. As obras do Acervo Pedro Moraleida Bernardes foram todas fotografadas na época da catalogação realizada pela família. As fotos foram feitas em estúdio fotográfico, com iluminação adequada e realizadas por fotógrafo profissional. Portanto, não achamos necessário realizar as fotografias conforme determinado acima, por ser um acervo particular e devido ao custo que iria gerar para a família.

CAMPO II – IDENTIFICAÇÃO

Dados que identificam a obra de arte que está sendo catalogada ou inventariada.

TÍTULO:

Por título entende-se não só a denominação atribuída originalmente pelo autor, como o nome pelo qual a peça tem sido identificada ou foi identificada ao longo da sua história.

A designação **sem título** deverá ser usada quando propositalmente for designada pelo autor ou em caso de o artista não ter dado intencionalmente qualquer tipo de denominação à sua obra.

No caso do Acervo, muitas obras não possuíam títulos, e outros foram atribuídos pela família e pelo Grupo Vem!.

O título foi dividido em série e sub-séries.

DESCRIÇÃO DA OBRA

Traduz um olhar sobre a obra e um esforço de compreensão e análise da obra de arte. Sabemos que a descrição de uma obra de arte é, em boa medida, quase que impossível, uma vez que a tradução escrita de sua poética é bastante complicada.

Portanto, sugerimos que a descrição seja capaz de dar a ver aos ouvintes ou leitores a cena que lhes é contada, isto é, fazer crer a quem ouve, ou lê, aquilo que é descrito.

Nesse sentido, descrever objetivamente aquilo que se vê na obra seguindo os seguintes princípios gerais:

- Descrever do geral para o particular;
- Identificar o tema e assunto apresentados;
- No final da descrição sintética da obra, pode-se fazer algum comentário sobre a leitura estético-formal da obra.

AUTORIA:

Entende-se por autor todo e qualquer interveniente no processo de elaboração da obra, o qual deverá ser identificado em campo próprio. Para as obras assinadas deverá ser registrado o nome completo do autor. No caso específico, Pedro Moraleida Bernardes.

DATA:

A colocação da data se justifica nos casos em que o autor expressa na obra a época de sua elaboração. Quando não há data expressa, pode-se justificar a datação por aproximação formal ou técnica com outras obras do autor.

No caso do acervo, optamos por não colocar datas por aproximação, respeitando o que foi decidido pela catalogação anterior.

CAMPO III - INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Esse campo está destinado aos materiais, meios e suportes utilizados na elaboração da obra de arte.

TÉCNICA:

Descreve os materiais dos quais a obra é composta, além de indicar a partir de qual técnica artística ela foi feita. Em caso de utilização de técnicas variadas sobre um mesmo suporte, registra-se cada uma delas separadas por ponto e vírgula. A utilização da técnica mista com aplicação e agregação de materiais é muito comum na obra de Arte contemporânea. É necessária então a sua descrição completa. Quando se trata de Arte contemporânea, esse campo será utilizado para descrever as técnicas mais complexas ou a agregação de materiais à obra, como colagens, áreas serigrafadas ou elementos tridimensionais. Registramos todos os materiais utilizados por Pedro.

Ex: acrílico, óleo e colagem sobre tecido.

Abaixo, a lista de técnicas utilizadas:

- ÓLEO;
- ACRILICA;
- GUACHE;
- AQUARELA;
- GRAFITE;
- CARVÃO;
- PASTEL SECO;
- PASTEL OLEOSO;
- NANQUIM;
- CANETA ESFEROGRÁFICA;
- LÁPIS DE COR;
- LÁPIS DE CERA;
- OUTROS;
- INDETERMINADO.

MATÉRIA/SUPORTE

Materiais utilizados na elaboração da obra, levando-se em consideração o suporte.

- PAPEL (CANSON, CARTÃO, CARTOLINA, SULFITE, JORNAL, OUTROS);
- TECIDO (LONA, ALGODÃO, LINHO, OUTROS);
- MADEIRA (CEDRO, MOGNO, PINHO, OUTROS);
- METAL (AÇO, FERRO, ALUMÍNIO, OUTROS);
- EUCATEX;
- GESSO;
- PEDRA;
- RESINA;
- OUTROS.

DIMENSÕES:

A unidade de medição das obras é o centímetro. Para além das dimensões tradicionais (altura, largura, comprimento, diâmetro e profundidade, espessura), pode-se considerar o peso e outras dimensões. No caso específico do acervo utilizaremos somente:

Altura, largura e profundidade.

Serão consideradas as dimensões máximas das obras, livres de moldura.

Os objetos bidimensionais serão indicados por altura e largura. Dimensões complementares serão registradas individualmente.

Os objetos tridimensionais serão utilizados:

Altura x comprimento x largura ou;

Altura x largura x profundidade.

No caso dos polípticos, será utilizada a soma das obras que os compõem.

Observações:

Devido à complexidade do acervo, qualquer aspecto considerado relevante deverá ser registrado, como, por exemplo, esboços do artista, escritos, etc.

CAMPO IV – CONSERVAÇÃO

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A avaliação do estado de conservação da obra tem a ver com a integridade dos materiais que a constituem, ou seja, os processos de degradação a que todos os objetos estão sujeitos. Sugerimos que sejam adotadas opções pré-definidas, devendo, portanto, ser especificadas como:

- Muito bom (perfeito estado de conservação);
- Bom (sem problemas de conservação, porém com alguns danos ou perdas);
- Regular (apresenta danos ou perdas que necessitam de intervenção de conservação ou restauro);
- Ruim (necessidade de intervenção urgente);
- Péssimo (graves problemas de conservação).

ESPECIFICAÇÕES SOBRE ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Utilizar vocabulário específico da área de conservação/restauração, com linguagem concisa e curta, colocando em uma ordem de importância degradações e deficiências. Deverão ser registradas eventuais intervenções anteriores, com data, responsável e o tratamento realizado.

Listagem de danos:

- Perda de suporte;
- Danos no suporte;
- Perda de substância;
- Perda de policromia;
- Abrasão;

- Rasgos;
- Lacunas na policromia;
- Manchas;
- Desprendimento da camada pictórica;
- Pulverulência;
- Migração de material;
- Acúmulo de sujidades;
- Desgastes;
- Oxidação;
- Fungos;
- Outros.

No tratamento realizado e/ou proposto, utilizar vocabulário próprio da área de conservação e restauro, conforme lista abaixo:

- Higienização;
- Limpeza superficial;
- Limpeza da camada pictórica;
- Limpeza do verso;
- Reforço de borda;
- Reentelamento;
- Planificação;
- Costura de rasgo;
- Nivelamento de lacuna;
- Fixação da policromia;
- Reintegração cromática;
- Apresentação estética;
- Remendo;
- Enxerto;
- Clarificação;
- Outros.

Intervenções anteriores:

Data / Responsável

CAMPO V – DOCUMENTAÇÃO

Aqui consideramos qualquer documentação associada que de algum modo tenha sido gerada pela obra que está sendo inventariada. Publicações, artigos de jornal, data de publicação, além de uma breve descrição da mesma, em campo próprio.

Deverão ser mencionadas, por ordem cronológica, todas as exposições em que a obra esteve presente, referindo-se sempre ao título da mesma. Deve-se colocar o nome da exposição, a data de abertura e encerramento, e o local.

VALIDAÇÃO:

Campo referente ao responsável pelo inventário, à data de realização e à data de revisão.

Obs. Para esse estudo não foi contemplada a análise do estado de conservação das obras. Porém, o campo foi inserido para posterior complementação.

4.2.3 – FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DAS OBRAS

Foram elaboradas as fichas de identificação das obras conforme definição prévia dos campos de preenchimento definidos acima. As fichas foram preenchidas digitalmente, porém foram elaboradas de modo que poderão ser preenchidas à mão e mantidas em pastas para posteriores anotações complementares. Em anexo, apresentamos algumas fichas preenchidas, somente como exemplo do trabalho que deverá ser realizado. (Fig. 74)

O preenchimento das fichas de identificação possibilitará a alimentação do Banco de Dados. E a confecção da tabela de EXCEL contendo todas as características de cada obra permitiu que o preenchimento das fichas fosse feito levando-se em consideração a especificidade do acervo.



FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

Acervo Pedro Moraleida Bernardes

Número de inventário: **APMB. xxxx.xx.x**

Nº inventário fotográfico:

Autoria:

Frente:

Verso:

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

Título:		
Título atribuído:		
Série:		
Sub-série:		
Data:		
CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
Categoria:	Técnica:	
Material/suporte:		
Dimensões:		
Alt.	Larg.	Prof.
Diâmetro.	Peso.	
Descrição:		
Informações complementares:		
ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
Avaliação do estado de conservação		data:
() muito bom () bom () regular () ruim () péssimo		
Diagnóstico:		
Obs:		

EXPOSIÇÕES	
Título:	
Local:	
Data:	
Preenchido por:	data:

FIGURA 74 – Ficha de Identificação

4.2.4 - FERRAMENTAS

Após o preenchimento da planilha eletrônica (Excel), a escolha de um sistema de processamento de dados é importante, pois é ela que determinará o desempenho do banco de dados. Escolhemos utilizar o **PHP – Hypertext Preprocessor**⁴¹ por ter sido utilizado no Projeto de elaboração de inventário do acervo do Museu da Lapinha, desenvolvido em 2010. A partir daí, criou-se um banco de dados disponível à pesquisa e acesso digital, hoje disponível na internet. Esse projeto foi desenvolvido pela área de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Outro fator para a escolha do sistema de processamento de dados foi a sua utilização ampla, podendo ser usado como processador de informações de formulários, gerando páginas com conteúdos dinâmicos. Além disso, é utilizado em qualquer sistema operativo do mercado, comportando a maioria de servidores da *web*. Uma das vantagens do PHP também é seu suporte para uma grande quantidade de dados.

⁴¹ Para maiores informações sobre o PHP, consultar www.php.net

No caso do Acervo Pedro Moraleida Bernardes, o acesso ao *site* do banco de dados será restrito aos familiares de Pedro, não ficando disponível para utilização pública temporariamente até a conclusão do inventário. Após sua catalogação, será disponibilizado para consultas.

Abaixo, a imagem da página inicial do *site*, que poderá ser acessado após catalogação total do acervo.(fig.75)



FIGURA 75 – Página inicial do *site* do Banco de Dados do Acervo Pedro Moraleida

Elaboração: Eduardo Augusto

Sabemos que a pesquisa documental do acervo de Pedro Moraleida é imprescindível para o resgate de sua memória. Os esboços, os registros, os testemunhos possibilitaram o resgate de sua obra através de uma narrativa nova que vem nos permitindo dar outros significados a esse novo *corpus*.

ACONDICIONAMENTO: PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO DO ACERVO

Segundo Cauquelin, o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado como acadêmico, um posicionamento ambivalente sobre uma arte efêmera e uma arte eterna sugerem conteúdos para a Arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 133)

Com a introdução de materiais industrializados, orgânicos, a utilização de objetos de uso cotidiano, a consideração da efemeridade como conceito, a mobilidade das obras, o advento das instalações e de outras formas do fazer artístico, a Arte contemporânea tem sido um desafio à conservação. Essa consciência com relação à degradação dos materiais começa a ser despertada quando, diante de intervenções de restauro, nós conservadores/restauradores nos deparamos com o envelhecimento rápido dos materiais, com a necessidade de substituição de materiais industrializados e com a dificuldade de adequar a essa nova arte os princípios da restauração tradicional.

Com o surgimento da técnica mista nas primeiras décadas do século, começam a serem utilizados materiais brutos, orgânicos e de uso cotidiano em uma mesma obra, em suportes diversos, em uma mistura de materiais que se comportam de forma diferenciada, diante da ação do tempo, das condições de temperatura e umidade, do manuseio e da forma de acondicionamento.

O uso da colagem, de camadas de tinta que reagem de forma negativa quando em contato umas com as outras, de materiais que sofrem degradação de maneira diferenciada, a introdução de várias técnicas, produtos industriais, esponjas de aço, materiais utilizados no Acervo Pedro Moraleida, tornam nossas intervenções muito mais cautelosas.

Outro aspecto a ser considerado no que diz respeito à conservação da Arte contemporânea é o aumento das dimensões dos objetos artísticos, sejam eles fotografias, pinturas, objetos tridimensionais ou instalações. Esse é um dos problemas que os museus enfrentam para o armazenamento dessas obras, o que se torna mais grave diante de acervos familiares cujo espaço de armazenagem é reduzido.

Sabemos que regras gerais norteiam nosso trabalho de conservação. Porém, devido à singularidade de cada objeto e à especificidade das criações artísticas, devemos estar cientes de que cada uma delas demanda decisões e intervenções diferentes.

Frente à necessidade de adequação e aprimoramento das condições de armazenagem e acondicionamento do Acervo Pedro Moraleida, desenvolvemos padrões de acondicionamento das obras que compõem o acervo.

5.1 PROTOCOLOS DE ARMAZENAGEM E ACONDICIONAMENTO DE ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Durante o processo de pesquisa realizado com o objetivo de fazer um levantamento bibliográfico sobre o acondicionamento de obras de Arte contemporânea, nos deparamos com uma escassez de publicações a esse respeito. Muito se tem falado sobre aspectos ligados a intervenções em obras contemporâneas, mas pouco sobre a dificuldade de armazená-las e acondicioná-las. Resolvemos recorrer então à pesquisa de campo direcionada a identificar acervos com características semelhantes ao acervo ora estudado: obras contemporâneas com dimensões variadas e com materiais diversos sob a guarda da família.

Um dos acervos contatados foi o do artista plástico Leonílson. Leonílson nasceu em Fortaleza, em 1957. Mudou-se para São Paulo e logo demonstrou interesse pela arte. Ingressou na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo, mas não terminou seu curso. Em 1980 faz parte de um grupo de artistas que revolucionaram o meio artístico brasileiro com a retomada da pintura, conhecido como geração 80. Em 1990, firma-se como um dos destaques nas Artes Plásticas com uma obra contundente, expressando os dramas e as angústias do homem contemporâneo. Leonílson faleceu em 1993.

Uma das características de sua obra era o uso de materiais inusitados. Utilizava materiais que recolhia no dia a dia, como *tickets*, bilhetes de viagens, ingressos de cinema, etc. Mantinha um diálogo entre as artes visuais e a literatura no qual a palavra se conjugava em uma estética parecida com a de história em quadrinhos. Suas obras possuem tamanhos variados e suportes diversos. Em 1993 foi criado um grupo, composto de familiares e amigos, com a finalidade de pesquisa, catalogação e divulgação das obras, denominado **Projeto Leonílson**.

Em 1995, esse projeto virou uma sociedade sem fins lucrativos, com 3.000 obras catalogadas e digitalizadas. Através do *site* do projeto⁴² entrei em contato com os responsáveis para saber como era feita a guarda e armazenagem das obras que

⁴² Acesso www.projetoleonilson.com.br

compõem o acervo. A resposta que obtive era que não havia um responsável pela conservação das obras, e quando necessitavam de restauro eram encaminhadas a uma empresa capacitada para isso. Entrei em contato com a empresa, porém, não obtive resposta. (Fig. 76)

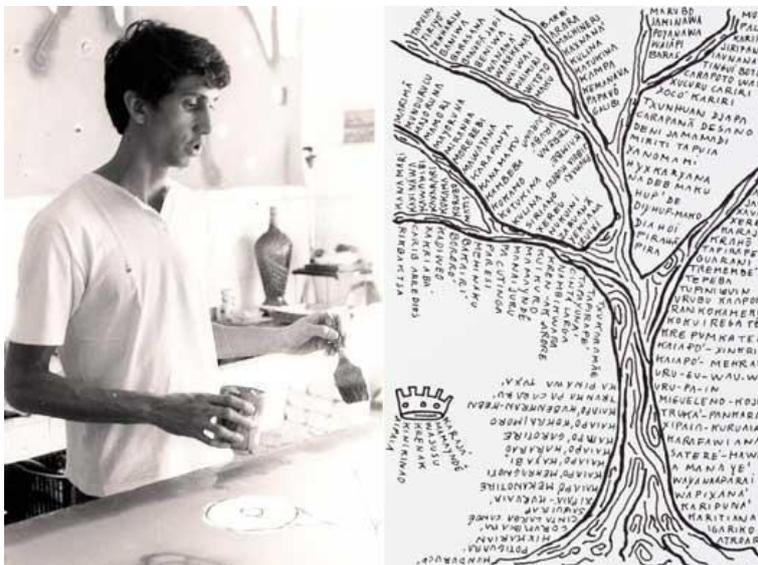


FIGURA 76 – Leonilson – foto do artista

Acervo do Museu do Rio Grande do Sul

Fotografia: Ricardo André

Outro contato realizado foi com o Instituto Schwanke⁴³. Luís Henrique Schwanke, artista natural de Joinville, nasceu em 16 de junho de 1951 e faleceu em maio de 1992, com 40 anos. Caracterizado por uma arte híbrida e complexa, Schwanke participou de várias exposições, inclusive Bienais (1991 e na Brasil Século 20). Após sua morte, foi criado o Instituto Luiz Henrique Schwanke, com o objetivo de abrigar suas obras mantidas pela família. Após contato com a responsável pelo Instituto, a resposta que obtive foi que as obras eram conservadas por um profissional terceirizado e logo se prontificou a me enviar o contato. A responsável pela manutenção e conservação das obras é Gessonnia Carrasco, conservadora/restauradora. (Fig.77)

⁴³ Acesso www.schwanke.org.br



FIGURA 77 – Luiz Henrique Schwanke

Fotografia: Instituto Schwanke

O Projeto Schwanke começou a ser desenvolvido em janeiro a dezembro de 2010, tendo sido viabilizado pela Lei Rouanet, do Ministério da Cultura, com o objetivo de se realizar o inventário, a avaliação técnica, a conservação preventiva e o catálogo do acervo. Conforme Gessonnia, foi dividido em etapas: na primeira etapa, priorizaram a instalação de uma sala de conservação e de armazenagem do acervo em papel. A segunda etapa foi destinada à realização do inventário, da higienização e do acondicionamento dos desenhos e pinturas sobre papel, e a terceira foi disponibilizar os dados levantados no sítio do Instituto Luiz Henrique Schwanke.

A metodologia utilizada em relação às obras consistiu em uma classificação prévia, separada por temas. O acondicionamento foi feito em 5.000 itens. Além disso, o acervo é monitorado no que diz respeito aos níveis de umidade relativa e temperatura. Foram instalados desumidificadores, ventiladores e termo-higrômetro. A sala que comporta o acervo foi mobiliada com mesas de grandes dimensões, armários e arquivos de aço, equipamentos de informática e fotográfico. Todo o processo foi feito e

acompanhado por conservadores/restauradores e pela irmã do artista, que detém a guarda e o gerenciamento do Instituto⁴⁴.

A partir da pesquisa de campo e mediante revisão bibliográfica sobre acondicionamento de obras, elaboramos uma proposta de armazenagem e acondicionamento tendo como base os *Cadernos de Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos* – projeto desenvolvido em cooperação entre instituições brasileiras e a organização norte-americana *Commission on Preservation and Access*, que reúne uma extensa publicação relativa ao planejamento e gerenciamento de programas de conservação preventiva, coordenados por Ingrid Beck⁴⁵.

O caderno pesquisado explica de maneira objetiva e simples métodos de armazenamento e práticas de manuseio.

Apesar de não ser uma publicação específica para obras contemporâneas, os protocolos de conservação foram seguidos e adaptados para o acervo Pedro Moraleida. Sabemos da necessidade de elaboração de protocolos específicos para essa arte atual, uma vez que lidamos com materiais desconhecidos que demandam pesquisas sobre comportamento, constituição, degradações e formas de gerenciamento desses acervos.

Através da catalogação das obras, traçamos uma metodologia capaz de abranger todas as categorias que compõem o acervo Pedro Moraleida. As dimensões e o material compositivo da obra nos forneceram dados para a escolha do material que deverá ser utilizado para seu acondicionamento. Essa proposta tem como objetivo salvaguardar esse acervo por meio de seu acondicionamento adequado.

5.2 PROTOCOLOS DE ARMAZENAGEM E ACONDICIONAMENTO DO ACERVO PEDRO MORALEIDA

Após a exposição póstuma, um dos critérios utilizados para a guarda das obras foram as questões dimensionais do suporte, criando uma fragmentação dessas séries e subséries, tornando difícil conectar as obras no formato ou conjunto original. Uma das propostas deste trabalho foi reorganizar a coleção a partir desse paradigma, contando principalmente com a memória do pai do artista: pensar o trabalho como arquivo de memória, resgatando seu modo de fazer que determine uma forma distinta de

⁴⁴ Todo o processo realizado no Acervo pode ser visto na publicação de Walter de Queiroz Guerreiro, intitulada *Schwanke: Rastros*, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

⁴⁵ Disponível em www.cpba.net

organização e catalogação. Ao compreender esta característica de estrutura serial pudemos desenvolver de maneira mais criteriosa a proposta de gestão do acervo.

Considerando que tais obras se encontram em um ateliê particular que abriga uma quantidade de obras relativamente grande e possui mobiliário capaz de armazená-las em sua quase totalidade, porém ainda insuficiente, a proposta foi elaborada de acordo com as condições existentes.

As obras que se seguem foram escolhidas pela dimensão, técnica e por fazerem parte de uma série.

5.2.1. Obras de pequenas dimensões

Elegemos a série *Mulher e Formigas* para realizarmos o padrão de embalagem e acondicionamento das obras de pequenas dimensões que compõem o acervo. São pinturas sobre papel nas dimensões de 0,64 x 0,44 cm cada uma.

Definimos como de pequenas dimensões as obras que possuem dimensões entre 0,16 cm a 0,70 cm. Para elaboração do primeiro padrão, escolhemos colocá-las em uma pasta simples de papel neutro Marca Markatto Stille 120g/m² e posteriormente dentro de outra pasta de papel cartão alcalino da marca Supremo Suzano. Para maior proteção e sustentação do suporte das obras foi colocada uma placa de poliestireno expandido⁴⁶. Fizemos um sanduíche sobre as pastas de papel e posteriormente colocamos dentro da pasta de papel cartão. A anotação sobre a identificação das obras foi feita pelo lado de fora das pastas, a lápis, onde constam o número do registro, título e série. A pasta de papel cartão foi fechada com cadarço de algodão.

O acondicionamento das séries tem como objetivo evitar a dissociação do acervo e facilitar sua localização e manuseio.

Adotamos o procedimento de reforçar a embalagem com placas de poliestireno, uma vez que os problemas mais graves nas obras que compõem o acervo foram causados por manuseio e fragilidade na sustentação dos suportes. (Figs. 78 a 81)

⁴⁶ Poliestireno expandido – vulgo isopor – é um plástico celular e rígido, apresentado em forma de espuma moldada por grânulos. Tem baixa absorção de umidade. É um homopolímero resultante da polimerização do monômero de estireno.



FIGURA 78 – Primeira embalagem, feita em plástico grosso.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 79 – Execução da embalagem

Fotografia: Blanche Porto



FIGURA 80 – Colocação das obras em pastas de papel neutro

Fotografia: Blanche Porto

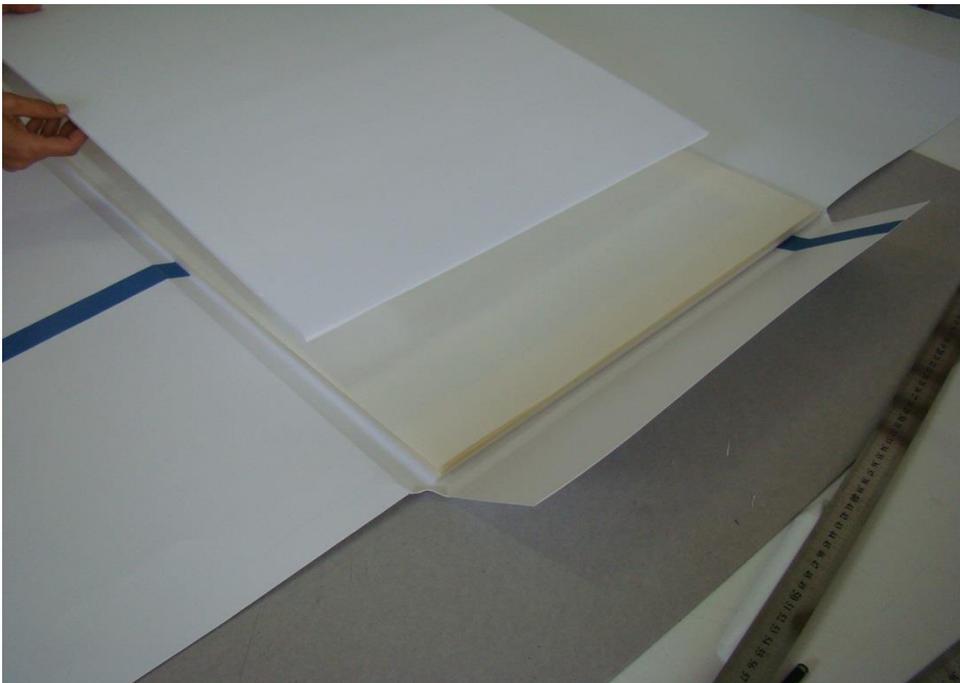


FIGURA 81 – Obras colocadas em pastas e entre placas de poliestireno expandido

Fotografia: Blanche Porto

5.2.2. Obras de média dimensão

Para a determinação e escolha desse padrão, escolhemos as obras *Kepler e Copérnico*, pintura sobre papel, com dimensões de 0,70 x 1,00 cm.

Chamamos de média dimensão as obras que vão de 0,60 a 1,50 cm. Propomos colocar essas obras em pastas tipo envelope, de papel neutro, tipo cartão, forradas por fora com Frankonia⁴⁷ para melhor acabamento e rigidez do suporte. Para essas obras fizemos o entrefolhamento com papel neutro Markatto Stille 120g/m². Porém, nas que possuem material que poderá aderir no papel cartão ou obras que possuem migração de materiais e empastes oleosos sugerimos o entrefolhamento das obras com papel siliconado, o que impedirá a aderência de material. Do lado de fora da pasta de papel cartão será colocada referência de todas as obras que compõem a pasta. A identificação da pasta deve ser feita a lápis, procurando identificar de forma completa o que está lá dentro. (Figs. 82 a 86)



FIGURA 82 – Obra sendo preparada para o acondicionamento

Fotografia - Tatiana Penna

⁴⁷ Tecido a base de rayon, próprio para acabamento em capas de livro e catálogos.



FIGURA 83 - Colocação da obra dentro da pasta de papel cartão.

Fotografia - Tatiana Penna



FIGURA 84 – Aplicação de cola para forração da pasta.

Fotografia: Sheila Gonçalves



FIGURA 85 – Obra sendo colocada na pasta e sobre ela papel neutro.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 86 – Obra dentro da pasta de papel cartão forrada.

5.2.3. Obras de grandes dimensões

São as obras que possuem dimensões maiores que 1,40. Foram escolhidas duas obras que formam um díptico da série *Anthropos Esti*, pintura feita sobre tecido e com pintura no verso, nas dimensões de 1,97 x 1,01 cm e 2,38 x 1,02 cm, para a realização do padrão de acondicionamento.

Para as obras com dimensões muito grandes, o rolo é uma solução muito utilizada. Não é ideal, mas é um jeito prático de evitar danos mecânicos. O rolo poupa espaço e é satisfatório para materiais mais flexíveis e suficiente para resistir às ações de enrolar e desenrolar. Porém, é necessário que exista um apoio para o material que será enrolado. As obras deverão ficar enroladas ao redor de um tubo de no mínimo 10 cm de diâmetro.

O tubo deverá ser mais comprido do que as obras, para que as bordas fiquem apoiadas. O ideal seriam tubos de pH neutro e baixo teor de lignina. Para o acervo em questão, devido à variação nas dimensões das obras, utilizaremos o isopor, por ser leve e encontrado em diversos tamanhos. Porém deverá ser utilizados para forrar o isopor, filmes de poliéster⁴⁸ e papel alcalino, o que permitirá separar o tubo de isopor do material armazenado. Sugerimos o papel alcalino, e, como provavelmente serão feitas emendas utilizaremos fitas de pH neutro. As obras deverão ser enroladas com a pintura para fora, com proteção sobre a pintura feita de filme de poliéster e papel neutro, para evitar contato com os materiais, fazendo um sanduiche. Como as obras possuem pintura nos dois lados, será necessária a proteção em ambos os lados. Após serem enroladas, serão envolvidas com Tyvek⁴⁹, e depois, para encerrar, utilizaremos o Pellon⁵⁰. Serão fechadas com cadarços de algodão e na parte de fora poderá ser colocada uma etiqueta com referências da obra. Nas bordas serão feitas amarrações tipo laços, como papel de bombom. Deverão ser armazenados horizontalmente em apenas uma fileira.

Para o padrão, utilizamos papel neutro cor natural Markatto Stille 120g/m², filme de poliéster Mylar®, 50 micro, Tyvek e fita de algodão.

Como o acervo não possui prateleiras capazes de armazenar as obras enroladas, elas ficarão sobre a mapoteca de metal até a confecção de prateleiras ou de hastes circulares que poderão ser apoiadas em suas extremidades em suportes fixados nas paredes. (Figs. 87 a 94)

⁴⁸ Fibra sintética.

⁴⁹ Polietileno, não tecido, inerte, impermeável, atóxico, pH neutro.

⁵⁰ Fibra sintética, poliéster não tramado.



FIGURA 87 – Forração do isopor com papel neutro.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 88 – Início da proteção com filme de poliéster.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 89 – Obra sendo coberta com filme de poliéster.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 90 – Obra coberta com papel neutro sob o filme de poliéster.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 91 – Início do processo de enrolar a obra após proteção feita.

Fotografia: Tatiana Penna

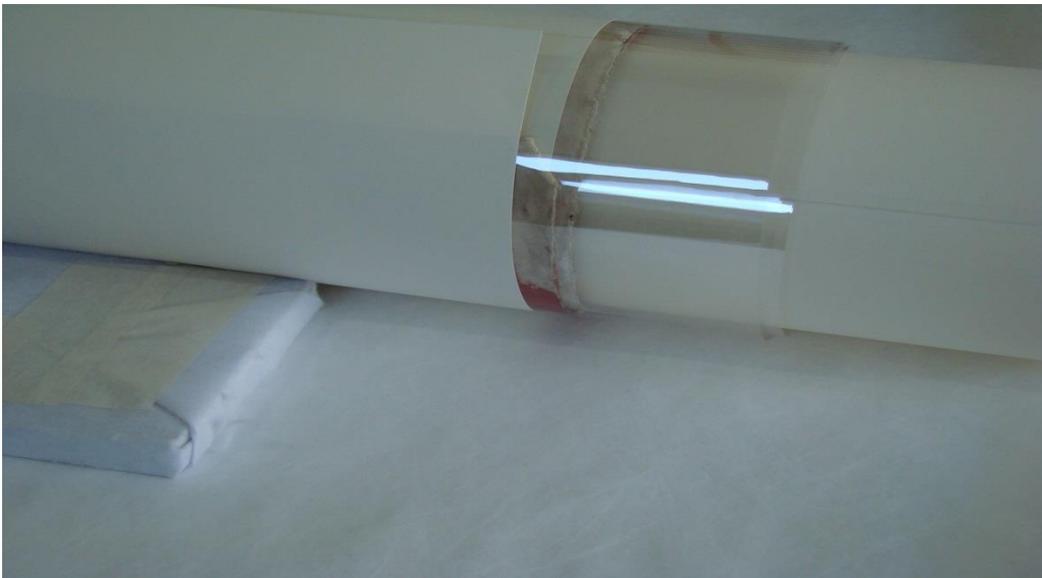


FIGURA 92 – Final do processo após a obra ter sido enrolada.

Fotografia: Tatiana Penna



FIGURA 93 – Embalagem com polietileno – tyvek.

Fotografia: Blanche Porto



FIGURA 94 – Embalagem final.

Fotografia: Tatiana Penna

5.2.4. Obras em acetato

No caso das serigrafias sobre acetato, a melhor maneira de acondicionamento são os invólucros de papel neutro. A única desvantagem é que, por serem opacos, é necessária sua remoção para que possam ser vistas. Depois de colocadas em invólucros deverá ser colocadas dentro de caixas de papel cartão para sua maior proteção.

A obra “Casal de Bombril” deverá ser armazenada em uma caixa de papel tipo cartão, uma vez que possui relevos e encontra-se em processo de degradação contínuo.

Livro de serigrafia em acetato: *A Confissão de um artista quando jovem*

A obra havia sido embalada inicialmente em papel kraft e identificada conforme fotografia abaixo. (Fig. 95 a 99)

O livro de acetato deverá ser armazenado em uma caixa de papel neutro, forrado com Tyvek, fechada, com tampa justa. A caixa deverá ser forrada com polietileno expandido. O cadeado deverá ser protegido com espuma.

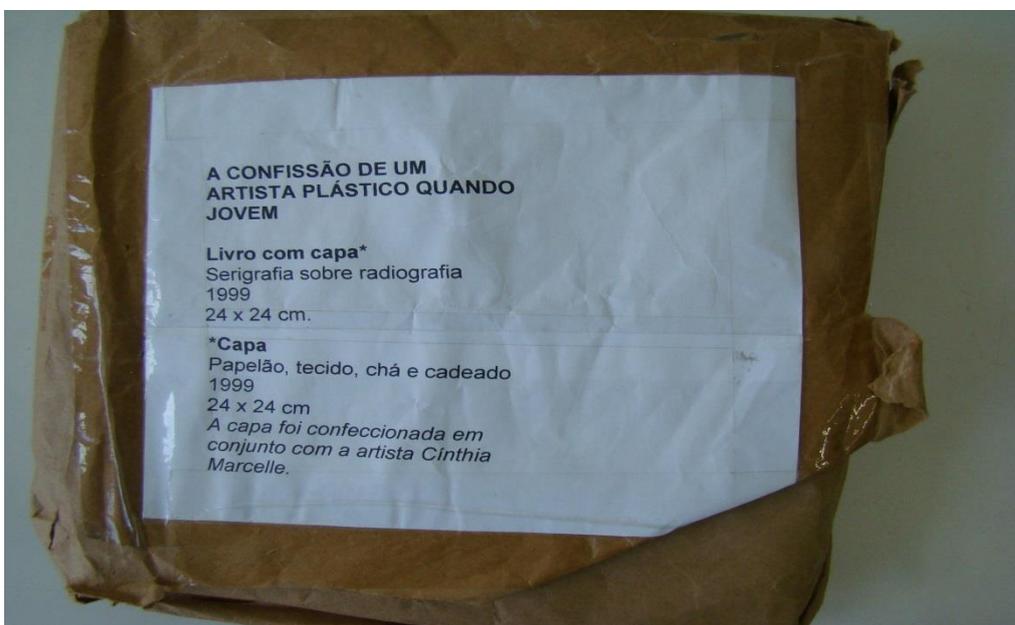


FIGURA 95 – Acondicionamento anterior feita com papel kraft.

Fotografia: Tatiana Penna

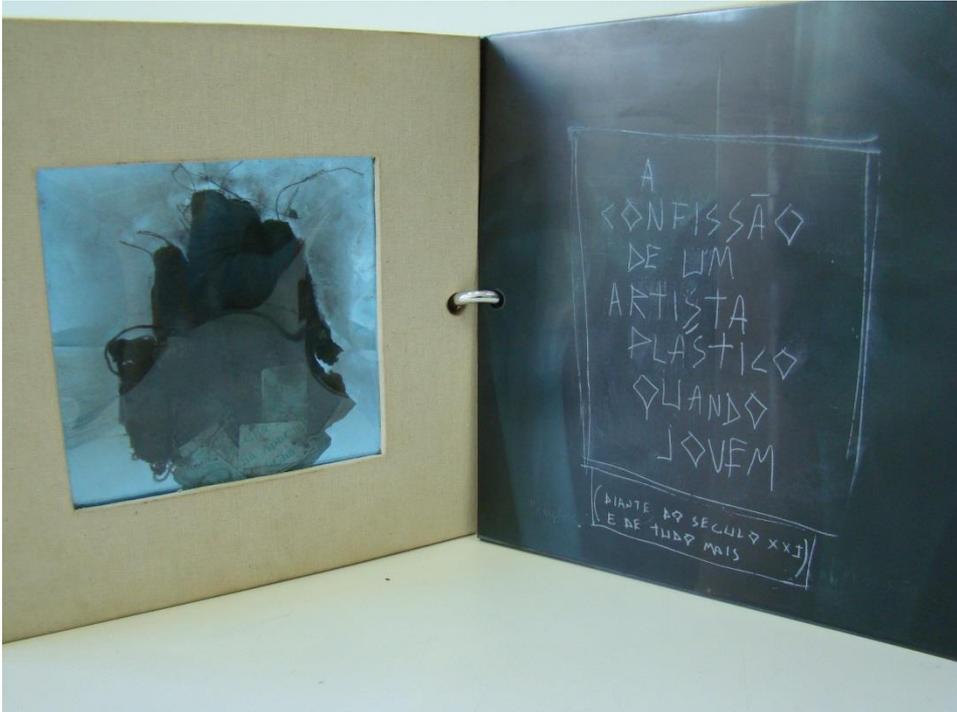


FIGURA 96 – A Confissão de um artista plástico quando jovem

Serigrafia sobre chapa de raio X, papelão, tecido, saquinho de chá, cadeado.

0,24 x 0,24 cm

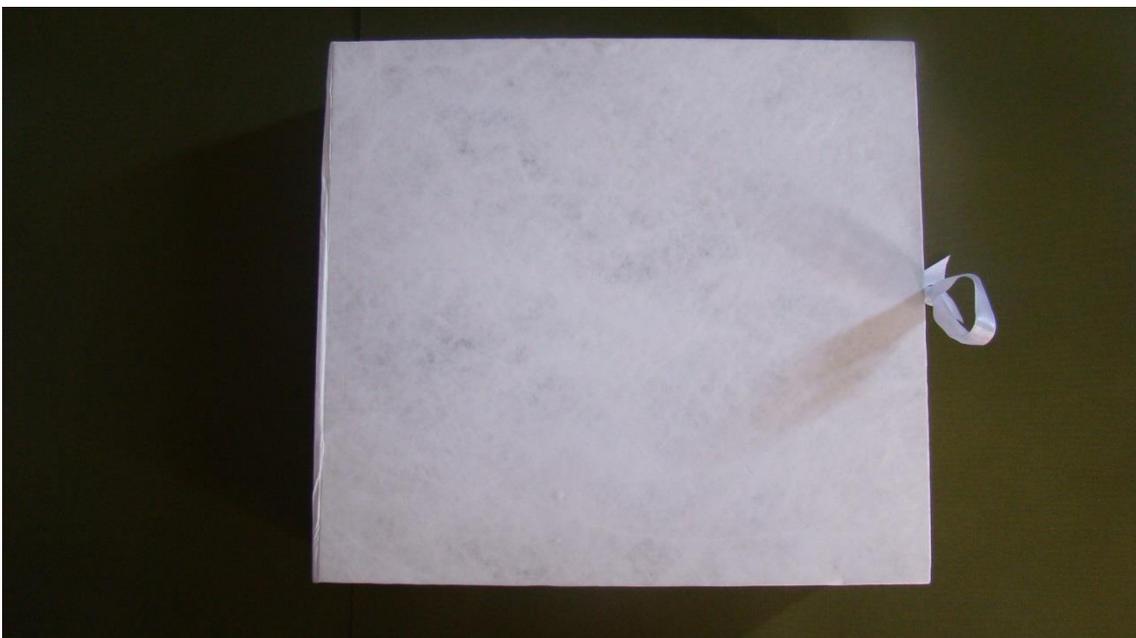


FIGURA 97 – Caixa confeccionada com tyvek e papel cartão e forrada com poliestileno.

Fotografia – Tatiana Penna



FIGURA 98 – Obra colocada dentro da caixa

Fotografia – Tatiana Penna

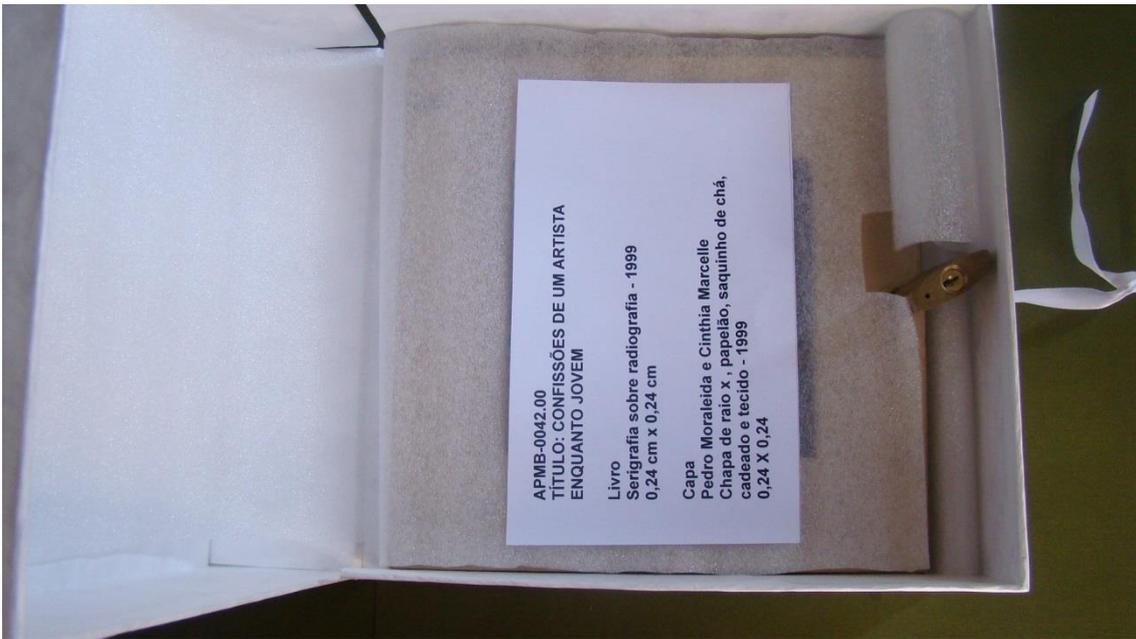


FIGURA 99 – Livro de serigrafia com novo acondicionamento.

Fotografia – Tatiana Penna

5.2.5. Obras com molduras

Algumas obras, em torno de cinco, foram colocadas em molduras protegidas com vidro. Como o espaço é pequeno, os quadros deverão ser acondicionados enfileirados, sendo os maiores atrás e os menores na frente, intercalados com espuma, papelão ou similar. Devem ser colocados face a face e verso com verso, procurando mantê-los encostados somente na moldura. Podem também ser colocados em escaninhos individuais. Porém, devido ao pouco espaço e à inexistência de mobiliário próprio, poderão ser armazenados sobre espuma, para que não fiquem em contato com o chão.

5.3.6. Outras obras

As obras em gesso, madeira e pinturas sobre livros deverão ser acondicionadas e armazenadas posteriormente. Além dessas obras, deverão passar por catalogação os livros da biblioteca de Pedro Moraleida, os *compact disc* e as histórias em quadrinho que hoje estão em pastas de plástico sem catalogação. Os textos produzidos por Pedro deverão também ser catalogados e acondicionados de forma a manter sua integridade.

O acervo deverá permanecer somente mais um ano no espaço em que se encontra, e nosso objetivo é melhorar as condições de armazenagem e acondicionamento até a sua mudança. O fato de estarem acondicionadas de forma correta possibilitará um melhor planejamento do mobiliário a ser utilizado nesse novo espaço, além de propiciar condições adequadas para seu transporte.

Como são apenas propostas de armazenagem e acondicionamento, à medida que forem sendo implantadas teremos mais condições de verificar a eficiência dos padrões estabelecidos. Para a implantação dessa proposta de acondicionamento e armazenagem das obras será necessário buscar parcerias que possibilitem sua execução.

CONSIDERAÇÕES

O que dizer sobre esta pesquisa? Desde o início até o final deste percurso podemos dizer que o caminho foi árduo, porém extremamente rico. Tratar de um acervo que carrega em si arquivos de memória e que através de seu resgate permitiu uma associação do passado com o futuro, capaz de receber novas inscrições, foi tarefa sensível e instigante.

Olhar o acervo com os olhos da alma permitiu a imersão em um universo único e carregado de significados. Ao nos aproximarmos da obra de Pedro, uma obra forte, visceral, de cores puras e hábeis, a imersão em sua poética foi imprescindível para compreendê-la.

Contemporâneo por estar além daquilo que é imposto. Capaz de tomar distância e conseguir enxergá-lo de forma a tomar outro caminho que não aquele que é estabelecido, como diz Agambem.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, pra nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que percebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEM, 2010, p. 6)

Pedro certamente era contemporâneo. Nos textos, nas inscrições, na música, na forma de elaborar e construir sua obra, no passado e no presente, na possibilidade e na impossibilidade de realização, no olhar futuro.

Sem dúvida, resgatar sua história através de testemunhos e publicações, através de sua pintura e seus desenhos, possibilitou um olhar diferenciado sobre esse acervo. Seria esse o olhar que o restaurador deveria ter diante da Arte contemporânea? Aceitar sua efemeridade e trabalhar para que após sua “morte” ela seja resgatada por meio de outra narrativa?

O olhar sensível sobre a obra permitiu que o visível e o invisível que percorrem esses objetos fossem desvelados. Daí a possibilidade de compreendê-la. É imprescindível a leitura dos textos que Pedro produziu. São deles que vários ruídos são emanados. E é através dos esboços em desenhos que conseguimos pistas sobre seu fazer artístico.

E o desenho, citando Mário de Andrade:

O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. (ANDRADE, 1984, p. 65)

Pedro tinha uma escrita própria presente em suas obras e desenhos, e através dos esboços deixados nos permitiu conhecer os caminhos que vinha seguindo.

Através de seus amigos reconstruímos sua história com outro olhar, após 12 anos. Amigo, colega, estudante de Belas Artes e artista plástico representante de uma geração ligada ao experimentalismo, ao novo, ao que está à margem, ao que precisa e deveria ser dito.

Da família, o olhar sensível e afetuoso diante de uma história forte e de uma obra tão contundente.

Qualquer intervenção em uma obra de arte contemporânea, sem dúvida nenhuma, tem que passar por esses caminhos. Por esse motivo, os paradigmas em relação à conservação dessa arte atual não podem ser baseados somente nos paradigmas utilizados na arte antiga. No que se refere às técnicas, sim, mas no modo de olhar, não.

A intervenção nessa arte, que é nova para nós restauradores, no que diz respeito à diversidade de materiais, às dimensões e suportes utilizados, deve ser cautelosa e planejada. Se anteriormente tínhamos segurança nas intervenções de conservação e restauro, hoje, diante dessa arte, nosso papel fundamental é fazer uma imersão no universo do artista e procurar conhecê-lo não só no aspecto da materialidade, mas também da intencionalidade. É aceitar o efêmero como parte integrante da obra.

Reiteramos que a conservação da arte contemporânea passa por questões ligadas à sua manutenção, ao conhecimento do material constitutivo, ao conhecimento da técnica de execução própria de cada artista e das condições ambientais a que a obra

está sujeita. Para que isso seja possível, a documentação da obra é imprescindível como condição primordial para sua sobrevivência.

Alguns paradigmas com relação à intervenção de conservação e restauro na Arte contemporânea deverão ser mudados, porém, se atuarmos de forma preventiva, alguns problemas poderão ser minimizados. Tomando como exemplo o acervo de Pedro, que é composto de suportes tradicionais, como tecidos e papel, com a aplicação de materiais diversos sobre esses suportes, sabemos que qualquer intervenção seguirá os princípios da restauração hoje em vigor, porém voltados para uma obra que necessita de intervenções que não interfiram em sua intencionalidade.

Alguns materiais compositivos nas obras de Pedro estão sujeitos à degradação e com problemas de difícil solução (as cascas de laranja, a ferrugem da palha de aço, a migração de materiais), uma vez que não são restauráveis. Nesse caso, poderíamos substituí-los. Mas como substituí-los sem modificar o significado da obra? Ou a intenção do artista?

Uma das formas de manutenção de obras contemporâneas que possuem materiais instáveis e incompatíveis e intrinsecamente frágeis é manter essas obras em condições que favoreçam sua armazenagem, exposição e guarda, enfim, sua sobrevivência. Até se tornarem documentos ou testemunhos de uma época e, conseqüentemente, permitir que no futuro tais intervenções de conservação e restauro possam ser avaliadas criticamente.

Portanto, podemos dizer que, para se conservar uma obra de Arte contemporânea devemos considerar alguns critérios:

- Além do respeito à obra enquanto documento original, sua autenticidade material e sua identidade formal e estética, respeitar o projeto do artista, no que diz respeito a sua intencionalidade estética e conceitual;
- Fazer o registro dos materiais compositivos da obra, procurando especificar sua composição físico-química, caso seja necessária sua substituição;
- Basear a montagem de exposição nos registros deixados pelo artista, e, se não for possível isso, no levantamento de sua história, reunindo dados capazes de subsidiar essa montagem;
- Procurar fazer intervenções de restauro obedecendo aos critérios de mínima intervenção. O conhecimento mais aprofundado da obra

possibilitará a realização de intervenções que respeitem a intenção do artista e os materiais que a constituem.

Na execução das intervenções propostas no que diz respeito à documentação e acondicionamento das obras do acervo em questão, estabelecemos metodologias capazes de abranger todas as suas características. O processo de documentação e registro do acervo Pedro Moraleida obedeceram às normas de catalogação e vão possibilitar o desenvolvimento de pesquisas e o acesso às informações sobre as obras e seu acondicionamento.

Durante o processo de coleta de informações para a elaboração do banco de dados do Acervo Pedro Moraleida, foram acrescentados dados aos que já haviam sido colhidos na primeira catalogação realizada pela família e pelo Grupo Vem!. É necessário que o banco de dados passe por atualização constante para que o gerenciamento do acervo seja eficiente.

Para a elaboração da ficha de identificação, algumas alterações foram realizadas levando-se em consideração as especificidades do acervo, com o objetivo de estabelecer critérios e uma metodologia capaz de registrar a história e o percurso das obras, além de dados referentes à técnica, suporte e materiais utilizados.

Uns dos aspectos mais difíceis no preenchimento da ficha de identificação foi fazer a descrição da obra. Percebe-se o quanto é difícil explicar com palavras aquilo que é visto pelos olhos.

Outro aspecto referente à ficha de identificação da obra seria a inclusão das regras de montagens de obras em exposição. No caso das obras de Pedro, muitas das montagens que foram realizadas na exposição póstuma foram possíveis por seguirem anotações e registros que Pedro deixou, possibilitando assim que fossem realizadas de acordo com sua intenção.

Alguns dados deveriam ser adicionados nas fichas de identificação de obras contemporâneas, tais como especificação mais detalhada dos materiais utilizados (fabricação, data, componentes físico-químicos), tendo em vista a substituição de materiais industriais permitida hoje em intervenções de restauro.

Com o aparecimento da técnica mista, a descrição completa de cada material utilizado permitirá intervenções mais seguras e maior compreensão das técnicas aplicadas.

O acondicionamento e armazenagem das obras seguiram os procedimentos de acondicionamento de papéis. Por quê? Por ser um acervo composto de 70% de suportes em papel. Foram feitas adaptações nos padrões de acondicionamento de

obras em papel, levando-se em consideração as características específicas do acervo. Uma das maiores preocupações com relação ao acervo foi a necessidade de mantê-las agrupadas de acordo com as séries a que pertencem, evitando assim sua dissociação e facilitando seu manuseio e localização. A outra era de manter as obras acondicionadas com proteção suficiente, de modo a evitar a migração de material de uma obra para a outra, além de dar maior sustentação.

Para o acondicionamento e armazenagem de todo o acervo, deverá ser feita a análise do estado de conservação de cada obra para que os padrões ora apresentados alcancem o objetivo proposto, que é de conservação e preservação do acervo.

Diante de uma arte considerada efêmera, que necessita de intervenções que respeitem a intenção do artista e que possibilitem a sua sobrevivência, a definição de novos paradigmas e o estabelecimento de diretrizes para essa arte continuam sendo necessários. Ainda sabemos pouco sobre o comportamento dos materiais. Tampouco aceitamos sua efemeridade. Todos os processos relativos à conservação da Arte contemporânea ainda se baseiam nos critérios de conservação da arte antiga, que a princípio era feita para durar.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, notamos a escassez de publicações sobre intervenções de conservação e restauro nessa arte. As publicações existentes geralmente são vinculadas às intervenções de restauro, e não às ferramentas de conservação dessa arte nova. Daí a necessidade de maior documentação e disponibilização de informações relativas a acervos tais como o de Pedro Moraleida. Acervos com materiais diversos, de dimensões variadas, em suportes frágeis, que estão sob a guarda da família e que ofereceriam informações necessárias para o estabelecimento de diretrizes específicas para essa tipologia.

Ao fim da pesquisa, compreendemos que este é o início de uma nova etapa: elaborar os custos para a armazenagem segura; verificar potenciais agências de financiamento; propor um manual de manuseio das obras; monitorar e controlar o novo ambiente e propor uma lista de prioridades de obras que demandem restauração. E o mais importante, buscar conserva-la e restaura-la respeitando a sua poética .

REFERÊNCIAS

Livros

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte história concisa*. Tradução Paulo: Martins Fontes,

ARGAN, Giulio Carlo; *de história da arte*. 2. ed. Estampa, 1994.



contemporânea: uma de Alexandre Krung. São 2001.

FAGIOLO, Maurizio. *Guia* Lisboa: Editorial

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottimann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

5.ed.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*. Tradução de Beatriz Mugayar Kull. 3. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kull. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005;

CADERNOS DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS 1. Belo Horizonte. Secretaria do Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2000.

CASSAR, May. *Environmental Management: guidelines for museums and galleries*. London: Routledge, 1995.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural - conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Editora Annablume, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antônio. *Conservare l'arte contemporanea*. Milão: Electa Editora, 2005.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2006.

CHOAY, Françoise. *Patrimônio em questão – antologia para um combate*. Belo Horizonte: Editora Fino traço, 2011.

FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artistas - anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRONER, Yacy-Ara. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista no campo da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. 2001, 487 f. Tese. Faculdades de Filosofia e Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2001.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo. 1920-2010: Genealogias , tipologias y discontinuidades*. Madrid: Akal,2011.

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales: entre el archivo y el índice*. Madrid: Sinuela,2009.

GUERREIRO, Walter de Quieroz. *Schwanke: rastros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

GONZALEZ-VARAS, Ignacio. *Conservacion de bienes culturales. Teoria , principios y normas*.3 .ed. Madrid, Ediciones Cátedra , 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL- IPHAN. *Cartas Patrimoniais*. 2. ed., Rio de Janeiro: Iphan, 2000.

MARTINO, Enzo di Martino. *Arte contemporânea, conservazione e restauro*. Veneza: Edizione Umberto Allemandi & C. Fondazione di Venezia, 1996.

MORAIS, Ana. *Horizontes transversais – Arte da Imagem e do Som em Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. UFMG/ EBA,2012.

MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. *Conservação de coleções*. Tradução de Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/VITAE, 2005.

PAMUK, Orhan. *El museo de la inocencia*. Traducción de Rafael Carpintero.

Barcelona: Mondadori, 2009.

PANISSETE, Ana. *O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva*. Dissertação de mestrado. UFMG/EBA, 2011.

PRICE, Nicholas Stanley; TALLEY JUNIOR, Kirby; VACCARO, Alessandra Melucco. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

RAVA, Antônio. *Conservare l'arte contemporanea. Problemi , metodi , materiali,ricerche*. Milão: Electa Editora, 2005.

RIBEIRO, Marília; FERNANDINO, Fabrício; QUEIROZ, Moema. *Acervo Artístico da UFMG*: Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

RIEGL, Alois. *The modern cult of monuments. Its essence and its development*. In: PRICE, Nicholas Stanley. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

ROSE, Carolyn L.; TORRES, Amparo (Orgs). *Storage of natural history collections: ideas and practical solutions*. Iowa: SPNHC, 1995, v. I e II.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução de Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. São Paulo, 2010. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

SLAIBI, Thais Helena; MENDES, Marilka; GUIGLEMETI, Denise. *Banco de dados: materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais*. 2. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Abracor, 2011.

SZMELTER, Iwona. Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art: complex tangible and intangible heritage. In: SCHÄDLER-SAUB, Ursula; WEYER, Angela (Eds.). *Theory and practice of conservation of contemporary art*. London: Archetype Publications, 2010.

THOMPSON, G. *The museum Environment*. London: Butterworths, 1982.

THOMPSON, J. M. A. *The manual of curatorship: a guide to museum practice*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992.

UBIETA, Mikel Rotaeché González de. *Guía de Conservación y restauración de materiales contemporâneos y nuevas tecnologías*. Madri: Editora Sintesis, 2010.

VINÃS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporânea de la restauración*. Madri: Editorial Sintesis, 2003.

VIOLLET LE-DUC, Eugène. *Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kuhl. 3. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

CRONENBERG, David. *Crash*. Canadá/Reino Unido, 1996.

FASSBINDER, Reiner. *Ich Wiil doch nur, daß ihr mich liebt*. Munique. Alemanha, 1969.

FASSBINDER, Reiner. *Liebe ist kälter als der tod*. Munique, Alemanha, 1976.

LEITE, Sávio. *É proibido jogar futebol no adro da Igreja ou confissões de um artista plástico quando jovem diante do século XXI ou de tudo o mais ou tratado da dissipação , princípio da redução*. Leite Filmes, BH/MG, 2004.

ARTIGOS E PUBLICAÇÕES

ÁVILA, Maria Jesus. A conservação da arte contemporânea: um desafio para os museus. *@pha.Boletim* n. 5 – Preservação da Arte contemporânea, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, Dez. 2007.

ALTHÖFER, H. La teoría de la restauración de la arte contemporánea. In: COMUNICACIONES DE LA REUNION DE TRABAJO, 3, 1991, Vitoria (Espanha). *Anais*. Vitoria: Casa da Cultura, 1991.

HIRATA, Elaine; FRONER, Yacy-Ara. Gerenciamento e controle de coleções em reserva técnica. *Revista do MAE*, n. 7, São Paulo: Edusp, p. 193-198, 1997.

FRONER, Y. A; ROSADO, A; SOUZA, L. A. *Tópicos em conservação preventiva*. Belo Horizonte: Lacicor-EBA-UFMG, 2008.

PINHO, Elsa Garrete; FREITAS, Inês da Cunha. *Normas Gerais – artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 1, Memória - História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Catálogo da exposição *Coisa para fazer hoje*, intitulado *Pano de Chão se arrastando no Chão* parte do integrante do Projeto *Caminhando pelo lado Selvagem*, aprovado pela Lei de Incentivo á Cultura de Belo Horizonte, sob o nº 374/2000. Elaboração: Marilá Dardot.

COUTINHO, Inês. Catálogo da exposição *Confissões de um artista quando jovem*. Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 2002.

RODRIGO, Moura. Folder da exposição Pintura Brasileira. Museu de Artes da Pampulha, 2005. Belo Horizonte/MG.

OSWALDO, Ângelo. Catálogo da exposição *Confissões de um artista quando jovem*. Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2002.

FONTES ELETRÔNICAS

BECK, Ingrid. *Manual de conservação preventiva em bibliotecas e arquivos*. Disponível em <www.arquivonacional.gov.br> Acesso em 22 out. 2012.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. Categories for description of Works of Art. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabulary>>. Acesso em 18.out.2012.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. Newsletter 13.2 (summer 1998) The conservation of 20th -century Art; Two cases studies>. Acesso em: 21 de out. 2012.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. Newsletter vol. 20, n. 1, 2005. From connoisseurship to thecnical Art History; the evolution of the interdisciplinary study of arts> acesso em: 22 de out. 2012.

GETTY RESEARCH INSTITUTE Newsletter 24.2 (Fall 2009); [Modern and Contemporary Art: New Conservation Challenges, Conflicts, and Considerations](#)

By Thomas J. S. Learner

GETTY CONSERVATION INSTITUTE NEWSLETTER. Los Angeles: The Getty Conservation Institute vol. 24, n. 2, fall 2009, 31 p.. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v24n2.pdf> Acesso em 29.jul.2013

GUICHEN, Gael de. *La conservation preventive: un changement profond de mentalité.* ICRONN. Roma. Disponível em: icon.museun/study_series_pdf/1_ICON-CC.pdf)

HILL, Marcos. Um demiurgo atormentado ou comentários sobre a obra de Pedro Moraleida> disponível em www.cave.cave.nom.br.

INSTITUTE CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, Itália. Disponível em <<http://www.iccd.beniculturali.it>> Acesso em :18 out. 2012.

MATERO, Frank. Ethics and policy in conservation. *The GCI Newsletter*, v. 15, n. 1, 2000> acesso em: 15.out.2012.

MACIEL, Emílio. *Ruído e silêncio de dois textos de Pedro Moraleida* > disponível em www.cave.cave.nom.br.

MORALEIDA, Pedro. Os quatro conceitos fundamentais do meu trabalho e Verborragia> disponível em www.cave.cave.nom.br.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 1, Memória - História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-89 disponível em pdf: [Pomian Colecao - Scribd](#)

WALLER, Robert; CATO, Paisey S. *Dissociation*. Disponível em: <<http://www.cci-icc.gc.ca/crc/articles/mcpm/chap03-eng.aspx>> Acesso em 22.out.2012

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ALMEIDA, Eliane. *Mostra traz múltipla de Pedro Moraleida*. Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte. 09 Jul. 2002, p. 3.

ANUNCIACÃO, Miguel. *Inquietação marca a obra de um artista sem trégua*. Jornal *Hoje em dia*. Caderno Plural. Domingo, 2001,p.07. BH/MG.

ANUNCIACÃO, Miguel. *Traço desconcertante*. Jornal *Hoje em Dia*, Caderno Plural. Belo Horizonte, p. 1, 03 Mar. 2002.

FILHO, Augusto Nunes. *O desmensurado poético*. Jornal Estado de Minas. Caderno Pensar. Belo Horizonte,p.05,17.abril.2002.

FREITAS, Flávia. *A arte que ele deixou*. Jornal *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 04 Abr. 2002, p. 08.

FREITAS, Flávia. *Viagem pelo mundo de Moraleida*. Jornal *Diário da Tarde*. Caderno 2. Belo Horizonte, 09 Jul. 2002, p. 3.

HILL, Marcos. *Um demiurgo atormentado*. Jornal *Hoje em Dia*, Caderno Plural. Belo Horizonte, p. 7, 03 Mar. 2001.

MOTTA, Morgan da. *Um dos nomes mais importantes da geração 90*. Jornal *Hoje em Dia*; Caderno Plural. Belo Horizonte, 2002, p. 07.

MUNAIER, Vitor Hugo. *Obra de Pedro Moraleida é resgatada em exposição*. Jornal *O Tempo*, Caderno Magazine. Belo Horizonte, 04 Abr. 2002, p. 4.

NAPOLI, Cristiane Barreto. *Imagem da capa: Pedro Moraleida Bernardes (1977-1999)*.Revista *Curinga*.Escola Brasileira de Psicanálise, 2002, BH/MG.

NEMER, José Alberto. *Sobre fantasmas e homens*. *Jornal Estado de Minas*, Caderno Cultura, Artes visuais. Belo Horizonte, 03 Maio 2002, p. 12.

NEMER, José Alberto. *Sobre fantasmas e homens*. Suplemento Literário, maio 2002, p.25 e 26. UFMG.

NEMER, José Alberto. *Uma exposição está no ar*. *Jornal Pasquim*, Rio de Janeiro, 05 Maio 2002.

NUNES FILHO, Augusto. *O desmensurado poético*. *Jornal Estado de Minas*. Caderno Pensar. Belo Horizonte. 17 Abr. 2002, p. 5.

RAMOS, Renata. *Uma pintura de renovação na Galeria Silvia Cintra*. *Jornal do Brasil*, Caderno B . Domingo , 13/01/2008 , p.11.

REIS, Sérgio Rodrigues. *Crítica Afirmativa*. *Jornal Estado de Minas*, Caderno de Cultura. Belo Horizonte, 26 Maio 2002, p. 9.

SEBASTIÃO, Walter. *Um artista especial*. *Jornal Estado de Minas*. Caderno de Cultura. Belo Horizonte, p. 5, 21 Jul. 2001.

SEBASTIÃO, Walter. *Confissões de um artista transparente*. *Jornal Estado de Minas*. Caderno de Cultura. Belo Horizonte, p. 5, 09 Jul. 2002.

SEBASTIÃO, Walter; *Uma visão visceral da vida*. *Jornal Estado de Minas* ; Caderno de Cultura. Belo Horizonte, 02 Abr. 2002, p. 01.

STIGGER, Verônica. *A arte suja de Pedro Moraleida*. *Jornal da ABCA/SP* – nº3 , out. 2002, p. 10.