

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

GISELE GUEDES TOMAZ DE AQUINO PESSOA

HISTÓRIA DA ARTE E A COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE DA
PAMPULHA. UM RECORTE POR ENTRE TRÊS SALÕES: 1969 A
1971.

BELO HORIZONTE

2014

Gisele Guedes Tomaz de Aquino Pessoa

**HISTÓRIA DA ARTE E A COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE DA
PAMPULHA. UM RECORTE POR ENTRE TRÊS SALÕES – 1969 A
1971.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Área de concentração: Belas Artes

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vivas

Universidade Federal de Minas Gerais

Co-orientadora: Profa. Dr^a. Maria Alice Sanna Castelo Branco

Universidade Federal de Minas Gerais

BELO HORIZONTE

Escola de Belas Artes da UFMG

2014

Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG
Escola de Belas Artes
Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

Trabalho de conclusão curso intitulado “*História da Arte e a coleção do Museu de Arte da Pampulha*”, de autoria da graduanda Gisele Guedes, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rodrigo Vivas – EBA/UFMG – Orientador

Profa. Dr^a. Maria Alice Sanna Castelo Branco – EBA/UFMG

Prof. Dr^a. Rita Lages Rodrigues – EBA/UFMG

Profa. Dr^a. Rita Lages Rodrigues
Coordenadora do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
EBA/UFMG

Belo Horizonte, 1º de dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

Dos agradecimentos aqui feitos, apesar de direcionados a pessoas diferentes, todos encontram na minha sinceridade ponto de interseção. Cada qual representa a seu modo, uma parte do caminho até aqui trilhado e quando unidos, são maiores que a somatória individual.

À minha mãe o meu melhor muito obrigada, de forma infinita e constante se colocou e se coloca ao meu lado a ocupar um lugar que só pode ser seu. São vinte e dois anos de caminhada impensáveis com sua ausência, são incontáveis os momentos que encontram em sua figura, parcela amorosa de contribuição. Agradeço por não ter me apontado um caminho como certo, mas me incentivando a trilhar aquele que só poderia ser meu.

Ao meu irmão Guilherme pela confiança depositada e por manter em Belo Horizonte um elo construído em casa, agradecimento prolongado à minha cunhada Paula.

Agradeço ao meu namorado Lucas pela lembrança diária do andor que ainda está por ser feito, por realizar a definição da palavra companheirismo mesmo em situações as quais ele parecia não existir.

Estendo meu carinho e muito obrigada a todos os colegas de curso, mas faço questão de citar minha querida amiga Cybele, uma única aula de fotografia foi mais que suficiente para nossa aproximação, firmo nossa amizade que segue daqui para a vida em um laço que sustento por opção. A Eugênia pela gentileza e disponibilidade e a Maria Clara, pelas muitas conversas não somente restritas ao plano material. Minha gratidão se multiplica quando penso na amizade recebida.

A professora Maria Alice pela co-orientação tanto na vertente prática – de reflexão e aplicação dos métodos de limpeza, quanto na teórica de construção textual. Aos funcionários do Museu de Arte da Pampulha e do Arquivo da Cidade de Belo Horizonte pela prestatividade.

E por último, coloco meus agradecimentos ao meu mentor Rodrigo Vivas, resolvi finalizar com a pessoa que esteve comigo desde o início da vida acadêmica, não poderia citar uma situação específica que não merecesse agradecimento, agradeço a dedicação, as leituras recorrentes de textos e por toda a paciência, agradeço com grande felicidade por saber que esse é o primeiro de uma seqüência de muitos, já que o trabalho está apenas começando.

E ainda, não poderia deixar de demarcar minha gratidão a Deus, pelos momentos de solidão que não se passaram no vazio.

RESUMO

O presente trabalho objetiva a continuidade da construção da História da Arte em Belo Horizonte a partir do estudo dos Salões de Arte realizados na capital mineira e associados ao Museu de Arte da Pampulha (MAP). O mapeamento das produções artísticas no I, II e III Salão Nacional de Arte realizado nos anos de 1969, 1970 e 1971 respectivamente, teve como princípio identificar no acervo do Museu as obras integradas à instituição como resultado de tais premiações e analisá-las mediante sua “materialidade” e “visualidade”. Em igual medida, reside aqui o resultado dos métodos conservativos constituintes dos processos de restauração aprendidos durante o curso de graduação, caso da limpeza efetuada a seco e praticada na obra intitulada *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)* do artista Boaventura Côrrea Andrade premiada no *III Salão Nacional de Arte* na categoria pintura e localizada em 1971.

Palavras-chave: História da Arte em Belo Horizonte. Salões de Arte. Museu de Arte da Pampulha.

ABSTRACT

The present work aims the continuation of the history's construction of art in Belo Horizonte. It is made from the study of Art Exhibitions held in the capital and attached to the Museu de Arte da Pampulha (MAP). The mapping of artistic productions in first, second and third National Salons of Art had as its principles identify in the Museum the integrated works in the institution as a result of awards. Examine them upon its "materiality" and "visuality". In equal measure, resides here the result of conservative methods, case of dry cleaning performed and practised in the work entitled *SIC-IM-I* of the artist Boaventura Corrêa Andrade awarded in third national Salon of art in painting category, dated in 1971.

Keywords: Art History in Belo Horizonte. Salon of Art. Museu de Arte da Pampulha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - JARBAS JUAREZ. *Máquina de ninar criança*. s.d. Sucata de ferro. 2,73 m². Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea 1969. Acervo MAP..... 34
- Figura 2 - Detalhe da imagem do trabalho de Jarbas Juarez publicada dia 10 dez. de 1976 no jornal *Diário da Tarde* em matéria intitulada Salão Nacional hoje no MAM.. 35
- Figura 3 - JOSÉ RONALDO LIMA. *Caixas Olfativa* da Série *Caixas Sensoriais* 1969.MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição *Neovanguardas*. Foto: Rodrigo Vivas. 36
- Figura 4 - JOSÉ RONALDO LIMA. *Caixas Olfativa* da Série *Caixas Sensoriais* 1969.MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição *Neovanguardas*. Foto: Rodrigo Vivas. 36
- Figura 5 - MÁRCIA BARROSO DO AMARAL. *Forma I, II e III*. s.d. Tinta vinílica sobre suporte tipo Eucatex. Tríptico com dimensão total de 120 x 213 x 4 cm. Prêmio Jornal do Brasil, I Salão Nacional de Arte Contemporânea. Foto da exposição *O Olhar: do íntimo ao relacional* realizada em 2014 no MAP. Acervo MAP. 39
- Figura 6 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi I*. 1969. Papel, recorte e dobraduras. 44,8 x 44,5 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP. 40
- Figura 7 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi II*. 1969. Papel, recorte e dobraduras. 45,8 x 44,5 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP. 41
- Figura 8 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi III*. s.d. Papel, recorte e dobraduras. 44,4 x 44,8 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP. 41
- Figura 9 - EDGARD PAGNANO. *Progressão*. s.d. Alumínio e fio de nylon. 110 x 200 x 13 cm. Grande Prêmio de Escultura. Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP. 49
- Figura 10 - MARIA GUILHERMINA FERNANDES. *Biomorfo I*. 1971. Pedra sabão. 66 x 95,5 x 40 cm. Grande Prêmio, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP. 51
- Figura 11 - BOAVENTURA CÔRREA ANDRADE. *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)*. 1970. Tinta a óleo sobre tela. 80,5 x 99,5 cm. Prêmio Sociedade Amigas da Cultura, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP. 52
- Figura 12 - Detalhe da pintura *SIC-IM-C I* para visualização da possível presença de um adesivo na camada superior. Acervo MAP. 61
- Figura 13 - Detalhe da remoção da fita gomada acidificada presente no verso da obra. Acervo MAP. 62
- Figura 14 - Materiais utilizados para limpeza da obra *SIC-IM-C I*. 63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – METODOLOGIA E PRECEITOS TEÓRICOS.....	16
CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA DA ARTE FORA DO EIXO	20
CAPÍTULO 3 – SALÕES DE ARTE E MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA....	23
CAPÍTULO 4 – SALÕES NACIONAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	30
CAPÍTULO 5 – MÉTODOS DE LIMPEZA A SECO, DA PROPOSTA À APLICAÇÃO	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se concentra na análise e compreensão de algumas das peças constituintes do acervo do Museu de Arte da Pampulha – MAP. A compreensão da coleção parte dos eventos responsáveis pelo delineamento de sua genealogia sejam eles doações de mecenas ou premiações em salões de arte divididos nas seguintes temporalidades: *Salão Municipal de Belas Artes* (1946-1968), *Salão Nacional de Arte Contemporânea* (1969-1970), *Salão Nacional de Arte* (1971-1997) e *Bolsa Pampulha* (2003-2004, 2005-2006 e 2007-2008): O caminho projetado segue por dois percursos de apreensão: o museu – através de seu próprio discurso institucional e a forma de inserção dos objetos na coleção, pontos esses convergentes para a composição do acervo.

A obra aqui selecionada como objeto de trabalho intitula-se *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)*, do artista Boaventura Côrrea Andrade. Premiada na categoria pintura tem sua integração à coleção do MAP vinculada ao *III Salão Nacional de Arte* ocorrido no ano de 1971 e representa mais um dos momentos de transição e reformulação do evento que renuncia ao termo contemporâneo presente na anterior denominação – *Salão Nacional de Arte Contemporânea*. O quadro feito em óleo sobre tela possui dimensão de 80,5 x 99,5 cm.

A instituição localizada em Belo Horizonte tem sua construção relacionada às ações empreendidas por Juscelino Kubitscheck quando na posição de prefeito da cidade. Possui um acervo com mais de 1400 peças que ainda não foram estudadas em sua totalidade ou sequer fazem parte do conhecimento público. Foi primeiro pensado como um cassino, o que de fato ocorreu no período de 1943 a 1946, essa última indica a data na qual o jogo foi proibido no Brasil, recebendo nova destinação somente no ano de 1953 e passando enfim, a se identificar como Museu de Arte. No ano de 1957 passou a abrigar os Salões Municipais de Belas-Artes¹ da cidade de Belo Horizonte, sempre realizados no mês de dezembro, com abertura no dia 12, data de comemoração da inauguração da capital. Demarca-se aí a importância de tal evento no cenário artístico da

¹ Anterior à transferência ao MAP, os *Salões de Belas-Artes* foram realizados com essa mesma nomenclatura no saguão da Prefeitura de Belo Horizonte no período compreendido entre 1937 e 1943 e, depois, em 1945. Substituído posteriormente pelo *Salão Municipal de Belas Artes* com a primeira realização em 1946.

sociedade belorizontina. A extensão de sua relevância deve-se à participação de artistas de outros estados (1959) e pela presença de críticos de arte de todo o país.

Neste mesmo percurso, serão analisados aspectos capazes de revelar os artistas participantes da coleção do MAP associados aos salões no período de 1969 a 1971 e qual a sua relação com o circuito artístico mineiro. Esta etapa se configura como um dos momentos desenvolvidos como metodologia de análise de objetos artísticos, que visa, sobretudo, o entendimento da obra artística por meio de sua materialidade e visualidade². É também parte do processo de pesquisa, o abarcamento do duplo registro representado pela obra de arte, considerada em si mesma e somente por suas singularidades, bem como em sua capacidade de pertencimento a uma coleção e/ou exposição e, consequentemente, ao mundo da arte.³ Isto posto, pretende-se traçar uma perspectiva capaz de congregar os fundamentos da História da Arte com os conhecimentos adquiridos pela prática da Conservação e Restauração. Como ressalva final aponta-se a não existência de uma exposição permanente do acervo do Museu, fato esse que demanda novas alternativas para a pesquisa e a disponibilidade da equipe da instituição para auxílio ao trabalho.

Algumas das análises das obras aqui realizadas somente foram possíveis pelas coincidentes aberturas das exposições: *Minas Território das Artes* (Palácio das Artes) e *O olhar: do íntimo ao relacional* (Museu de Arte da Pampulha), de curadoria do pesquisador Fernando Pedro e de Rodrigo Vivas respectivamente. É importante esclarecer sobre o acesso às obras no MAP especificamente, que tal processo não se encontra impossibilitado ao pesquisador, apenas possui certos procedimentos institucionais capazes de dotá-lo de certas dificuldades, dificuldades essas inexistentes em casos de museus dotados de exposições permanentes do próprio acervo que atingiriam também, o público não especializado.

² Sobre a abordagem de obras artísticas feitas a partir de sua visualidade e materialidade conferir os artigos: VIVAS, Rodrigo. A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 3, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Vol. 1. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010. VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil? In: R.Cient./FAP, Curitiba, v.8, p.94-114, jul./dez.2011.

³ O termo "mundo da arte", ou no original em inglês - "Artworld" foi proposto pelo filósofo Arthur Danto em 1964 e comprehende o tempo de criação da obra, seu espaço, alcança seu circuito e contexto. Aponta para a análise ao objeto artístico de forma associada ao lugar por ela ocupada, mapeando o seu entorno através de suas possibilidades de fruição e aspectos de realização, interligando suas várias épocas como realidade artística. Tal definição foi desenvolvida a partir do artigo traduzido e publicado na revista ArteFilosofia, Ouro Preto, 2006: DANTO, Arthur. O mundo da arte. ArteFilosofia. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <http://www.raffifac.ufop.br/pdf/arte.filosofia_01/arte.filosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf>. Acessado em 08 ago. 2014.

O MAP é uma das principais instituições de artes visuais do Brasil. Apesar dessa importância, a coleção de aproximadamente mil e quatrocentas (1400) obras não tem recebido a atenção merecida de pesquisadores, fato apontado e gradativamente revisto em publicações como “A Curadoria como História da Arte: aspectos da escrita da História da Arte em Belo Horizonte” (2012), “Os salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha” (2012) e ainda, do mesmo ano, o livro “Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições”, todos de autoria do historiador da arte Rodrigo Vivas. Tais trabalhos visam o estudo individual de obras artísticas de modo a convertê-los de “objeto-testemunho” a “objeto-diálogo”.

Nos últimos anos, o Museu não tem poupar esforços para mudar esse quadro, realizando publicações e exposições do acervo, como o livro “Inventário” e o intitulado “Entre Salões”. Cabe destacar as pesquisas universitárias que se propuseram a analisar as obras do acervo do Museu, como a tese de doutorado defendida em 2008 na Unicamp: “Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969” que, posteriormente, efetivou-se na publicação do livro já mencionado: “Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições”, ambos do pesquisador Rodrigo Vivas, além de 12 artigos também elencados ao tema⁴. Com relação à realização de exposições, destaca-se a intitulada *O olhar: do íntimo ao relacional* inaugurada nesse ano de 2014 com a curadoria do mesmo

⁴ 1) VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. Arte Neoclássica e Arte Moderna: um confronto além dos conceitos. Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, número 1, março de 2014. 2) VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. *Estamos Condenados ao Moderno: Arte Neoclássica e Arte Moderna nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte*. Revista Eletrônica Cadernos de História. 3) VIVAS, Rodrigo; GUEDES, G. . Situações-Limite: Entre a ação e a contemplação. In: 23 Encontro da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. 23 Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP, 2014. v. 1. p. 3721-3737. 4) VIVAS, Rodrigo; ALVES, Joana D'Arc de Jesus. Objeto e participação, do corpo à terra e os salões: Paralelo na década de 1970. In: 23 Encontro da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. 23 Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP, 2014. v. 1. p. 173-189. 5) VIVAS, Rodrigo; ASSIS, Márcia Georgina de. A Academia Imperial de Belas Artes no Museu Mineiro. 19&20 (Rio de Janeiro), v. VIII, p. 1, 2013. 6) VIVAS, Rodrigo. Arte e Vanguardas na cidade moderna. Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 1, p. 114-128, 2013. 7) VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte. 19&20 (Rio de Janeiro), v. VI, p. 1, 2011. 8) VIVAS, Rodrigo. Quando existe arte? Os Salões de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte. 1956-1971. Anais do XXIV Colóquio Cbha, v. 1, p. 20, 2005. 9) VIVAS, Rodrigo. Artes Plásticas em Belo Horizonte 1920-1980. Asa-Palavra (Brumadinho), Belo Horizonte, v. 01, n.01, p. 85-92, 2004. 10) VIVAS, Rodrigo. Museu Revelado: o fardo da história não revelada. In: Museu de Arte da Pampulha. (Org.). Museu Revelado -. 1ed. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2013, v. 1, p. 26-53. 11) VIVAS, Rodrigo. Análise da produção do pintor Aníbal Mattos em Belo Horizonte - 1917-1944. In: III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007, Campinas. Anais do III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007. 12) VIVAS, Rodrigo. Os salões municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. In: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília: UNB, 2012.

pesquisador e ainda, a exposição *Museu Revelado* do ano de 2012, essa última em curadoria compartilhada de Rodrigo Vivas e de Sérgio Rodrigo Reis.

Considerando as pesquisas anteriormente elencadas, essa proposta se insere na mesma tentativa de congregação de esforços de modo a atender à complexa dinâmica de aproximação entre o público e o acervo ao promover a sua visibilidade. Assim, é necessário um compromisso de “educação do olhar” para que a coleção reunida ao longo da história da instituição deixe de pertencer exclusivamente às reservas técnicas e passe a fazer parte da cultura geral da população. Esse impulso é resultante da urgência em produzir estudos sobre o Museu e suas obras, valorizando, por conseguinte, as artes plásticas na capital mineira. Não existem justificativas plausíveis para retenção no plano do esquecimento todo um conjunto de obras sem ao menos conhecê-la, o silêncio é, assim como a fala, uma opção.

O recurso à História da Arte associa-se à necessidade de compreensão da proposta do artista – no caso do presente trabalho, Boaventura Côrrea Andrade e da forma visível organizada sobre o suporte escolhido, pois permite a percepção da obra em consonância ao lugar por ela ocupado no “mundo da arte”, delineando a feitura característica do artista e as marcas causadas por degradações empreendidas pelas várias tipologias de danos. Auxilia no processo de separação e conciliação entre as interfaces de atuação, entre o domínio do artista e o domínio do conservador-restaurador.

O estudo inaugural sobre os salões de arte foi realizado pela pesquisadora Ângela Ancora da Luz, que destaca a relevância do tema ao conferir meios para a construção da narrativa em história da arte. “A história dos salões se confunde com a história da arte” (LUZ, 2005, p. 19) ao marcar os vários centros urbanos do Brasil e do mundo sendo propagadores dos principais conceitos e tendências artísticas, instaurando a valorização – bem como seu oposto, de grandes nomes das artes plásticas. Os salões possuíam a capacidade “de concentrar a produção artística de um período, emoldurar valores que se materializam em obras, de fazer surgir do nada nomes ainda desconhecidos e levá-los à consagração com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados. (LUZ, 2005, p. 19). Entretanto, “apesar do grande interesse no assunto, não temos conhecimento de qualquer publicação brasileira que narre a história dos salões de arte, como, por exemplo, encontramos na Europa”. (LUZ, 2005, p. 20).

A par desse atravessamento, o foco nas obras adquiridas nos salões se deve ao fato de terem sido esses eventos, os principais motivadores do colecionismo e

aquisição de acervo no MAP tal qual evidenciado por Nelyane Gonçalves em “Revisitando Polêmicas da História da Arte em Belo Horizonte nos Salões Municipais de Belas Artes de 1964 a 1968”.⁵

Com base no acima exposto e em prosseguimento ao trabalho realizado durante a iniciação científica a respeito dos Salões Nacionais de Arte, *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)* encontra seu lugar perspectivada pela História da Arte. Seu atual estado de conservação é também justificativa para a seleção, o quadro encontra-se marcado nas quatro laterais por sujidades provocadas pelo manuseio inadequado – como relatado pela conservadora e restauradora do Museu, Luciana Bonadio, indicativo do sentido das intervenções a serem efetuadas, que estarão direcionadas à eliminação de elementos interferentes na comunicação do objeto. Conferindo também, uma notável oportunidade para se colocarem em prática, técnicas de limpeza estudadas em sala com a Professora Maria Alice Sanna Castello Branco. O interesse é promover e incorporar materiais não usuais nos procedimentos de limpezas realizados a seco. Exemplo são as esponjas utilizadas para aplicação de maquiagem, que têm alcançado bons resultados quando avaliadas por suas propriedades específicas e seus efeitos em relação à integridade física e óptica das tintas em obras de superfícies não envernizadas.⁶

Vale frisar, que os procedimentos que serão desenvolvidos como projeto de restauração do objeto estarão em constante processo de reflexão e avaliação, uma vez que, por mais “seguro” que um planejamento de restauração possa parecer, sempre existirão pequenas decisões que só poderão de fato serem tomadas em momentos práticos e de verdadeiro contato com o objeto.

A análise das obras artísticas segue os seguintes procedimentos desenvolvidos junto ao grupo de pesquisa em história da Arte: *Memória das Artes Visuais*.⁷

1) Formal: descrição física e espacial; **2)** Aspectos narrativos: a iconografia e a iconologia; ou **3)** Aspectos descritivos: Motivos artísticos, arte não figurativa e experimentação; **4)** Mundo da Arte: Valoração, Inserção e Veiculação. Entretanto, este não é um processo fixo, as etapas são adequadas conforme a necessidade dos objetos em

⁵ Dissertação (Mestrado em Artes) defendida em 2014 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, EBA-UFMG sob orientação do Prof. Dr.: Rodrigo Vivas.

⁶ Conforme pesquisa apresentada no congresso da área ocorrido em Valencia em 2011 – *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces* pelo grupo de estudiosos holandeses Maude Daudin-Schotte, Madeleine Bisschoff, Ineke Joosten, Henk van Keulen e Klaas Jan van den Berg.

⁷ Link do grupo *Memória das Artes Visuais*:<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4176830120741602>.

questão. Para a elaboração do método, realizou-se um diálogo entre autores como Giulio Carlo Argan, Erwin Panofsky e Yve-Alain Bois. Estes foram trazidos ao quadro da arte mineira em consonância a pesquisas anteriormente realizadas pelo professor orientador, na busca por um quadro referencial capaz de abranger uma história da arte, por nós denominada, como fora do eixo. Esse termo, que será desenvolvido no decorrer do trabalho de conclusão de curso, busca designar a ideia compartilhada pela atual historiografia da arte mineira que apenas referencia as produções artísticas aqui observadas, pelo viés da ressonância procedente de pólos como São Paulo e Rio de Janeiro. A concepção da possibilidade de comunicação entre os objetos participantes do “mundo da arte” não deve ser realizada somente no que diz respeito à sobreposição de relações ou no caso, de obras artísticas e sim, na possibilidade de comunicação entre estas.

Para a etapa que precede as intervenções sobre a pintura, as reflexões empreendidas por Salvador Muñoz Vinás foram à linhagem central de direcionamento, principalmente por colocar em questão a natureza subjetiva do restauro, que, não com pouca frequência, não parte das necessidades apresentadas pelo objeto que é colocado em segundo plano, produzindo restaurações *a priori* e condicionadas por conceitos moldados tão somente por si, e não a partir do objeto, que é simplesmente encaixado em algo anteriormente constituído.

Objetivos

- Localizar no Museu de Arte da Pampulha as obras premiadas nos SNA que fazem parte do acervo;
 - Coletar as matérias jornalísticas que discutem as premiações dos SNA;
- Analizar obras artísticas participantes do III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (1971) segundo seus aspectos materiais e visuais;
- Aplicar e aprimorar a metodologia de análise de obras artísticas;
 - Discutir a adoção de critérios para a intervenção a partir do objeto de trabalho;
 - Realizar a limpeza da obra *SIC-IM-I (Solidão, Inspiração na Idade da Máquina)* do artista Boaventura Côrrea Andrade através de sua compreensão histórico artística;
 - Realizar processo de limpeza a seco com novos materiais testados e pesquisados no campo da Restauração e Conservação.

1 – METODOLOGIA E PRECEITOS TEÓRICOS

A questão central com relação à metodologia de análise de obras artísticas aqui empreendida é sua consideração a partir de sua visualidade e materialidade, sem recusar a sua historicidade. Busca-se a inclusão dos conceitos relativos à “função”, a “destinação” e “problema artístico” no termo inicial de “autenticidade”. Indicando-nos assim, como uma obra de arte se desdobra em vários níveis de compreensão e nos atentando para a conversão de questões sociais ou nacionais em questões artísticas:

O historiador da arte não nega que os artistas enfrentem problemas de controle social, mas prefere entender quais as “estratégias” formuladas artisticamente foram capazes de “negociar” com os sistemas coercitivos vigentes. Aceitar que a obra de um artista pode ser explicada pelo mecenato é desconsiderar as “estratégias” e “astúcias” que uma determinada delimitação comporta. (VIVAS, 2011, p. 108.).

A proposta minimamente citada na introdução foi desenvolvida junto ao grupo de Pesquisa em História da Arte – *Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte* (coordenado pelo professor doutor Rodrigo Vivas) e disponibilizada na internet como material didático. O objetivo do método é instituir-se como uma possibilidade de modo a facilitar o embate do pesquisador junto ao objeto artístico, não visa, contudo, a limitação das perspectivas de trabalho, pois há sempre que se considerarem as exigências apresentadas pelo objeto em consonância ao escopo de interesses do próprio pesquisador.

Tal enfoque partilha do objetivo fundamental da História da Arte em compreender em tempo e espaço obras consideradas como artísticas, sem o tratamento ao objeto em seu aspecto “informativo ou informacional” responsável pela negação de “um conjunto de elementos formais que caracterizam a especificidade da imagem artística”. (*Ibidem*, p. 100). A questão primordial é ser capaz em “congregar os conhecimentos que caracterizam a formação histórica sem perder a especificidade do campo” e/ou “cair em um reducionismo técnico”. (*Ibidem*, p. 102).

Perpassando, portanto, estudos anteriores de nomes como Erwin Panofsky e Giulio Carlo Argan, até trabalhos mais recentes como os empreendidos por Yve-Alain Bois, o interesse é não delimitar o objeto de pesquisa através de datações ou teorizações que apenas aumentam o distanciamento entre sujeito e objeto e intensificam a produção de “argumentos circulares”, disposição na qual o historiador [da arte] lê nos documentos

figurados “o que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende ‘demonstrar’” (GINZBURG, 1989, p. 63). Diferentemente do procedimento que visa a compreensão, a circularidade dos argumentos apenas repete informações anteriormente concebidas transformando a obra artística em ilustração e confirmação muda de um quadro teórico a priori.

O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é [...] a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis sem mediações (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota. (Ibidem. p. 63).

Consciente de tais impasses à construção do conhecimento sobre obras artísticas, a metodologia se direciona por momentos que têm como enfoque a forma, o conteúdo e o entorno artístico.

A forma está diretamente associada ao seu valor artístico, pois se evidencia em sua “configuração visível” sendo “conseguida mediante a percepção e a representação”. Independente da “sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção”. (ARGAN, 1992, p. 14). Define-se, portanto, como uma etapa descritiva e de identificação de como os elementos se organizam sobre o suporte tri ou bidimensional e se estende aos materiais utilizados e às técnicas empreendidas.

O conteúdo, como proposto por Panofsky indica o instante de conexão entre texto e imagem, foi utilizado no trabalho do pesquisador alemão com obras artísticas até o século XIX em vista de suas respectivas associações a textos de teor bíblico ou mitológico. No que se refere ao contexto da presente pesquisa, ainda se faz útil no que visa à compreensão da forma visível inserida em uma dada cultura temporalmente estabelecida e ao não verificar na forma um simples complemento como pontuado por Bois ao discorrer sobre o método iconológico. (BOIS, 2009, p. 33-40). A difícil relação entre forma e conteúdo e os limites de sobreposição de um pelo outro, se apresentam também no momento de identificação de implicações de teor político ou social em obras de arte. Contudo, a forma é justamente o meio pelo qual tal conteúdo se torna visível e seu reconhecimento, desde que não assumido como única justificativa para a composição, é também parte do processo de análise. Não se deve tentar “entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico” (ARGAN, 1994, p. 18).

Para o século XX, há um deslocamento dos lugares de significado, o artista cessa em aceitar a fixação de técnicas e materiais únicos e “corretos” no fazer artístico promovendo uma arte não figurativa. A arte moderna dialoga com os motivos artísticos e pode selecionar um objeto, ou recorte da natureza para exercício de experimentação como ocorreu com Paul Cézanne, Pablo Picasso, dentre outros. Verifica-se a ausência de temas e o tensionamento das categorias consensuais de pintura, escultura ou desenho.

O entorno se faz como um prolongamento dos dois passos anteriormente enumerados ao promover a reunião dos dados obtidos sobre o objeto em comparação a outras obras produzidas, visa traçar as possibilidades de diálogo entre obras artísticas em diferentes instituições e cenários e recuperar os discursos produzidos sobre os mesmos. Importante ressaltar na análise comparativa, os perigos derivados do “pseudormorfismo” que pode conduzir a associações precipitadas entre obras artísticas apenas similares em sua aparência, e não em seu processo de realização. Definiu-o Panofsky citado por Alain Bois em uma conferência acerca do assunto: “O surgimento de uma forma A, morfologicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético.” (BOIS, 2006 p.13).

Proposta metodológica para a análise de obras artísticas

A análise das obras artísticas segue os seguintes procedimentos:

- 1) Formal: descrição física e espacial;
- 2) Aspectos narrativos: a iconografia e a iconologia;
ou
- 3) Aspectos descritivos: Motivos artísticos, arte não figurativa e experimentação;
- 4) Mundo da Arte: Valoração, Inserção e Veiculação.

Há que se considerar ainda, algumas variações a respeito das aplicações do método, que poderá englobar todas as etapas acima expostas, ou se restringir a somente algumas delas, processo que será definido de acordo com as necessidades apresentadas pelo objeto de análise. Quando este se caracterizar como uma obra não figurativa, abstrata ou voltada para a representação de alguns dos motivos artísticos, a etapa em que se trata da análise formal e visa à descrição da materialidade e visualidade do objeto, será suficiente. Isso porque obras inseridas na concepção referida anteriormente (não figurativa) não possibilitam filiações a textos anteriores nem requerem a

construção de narrativas. Outra questão a ser ressaltada é o duplo registro do objeto analisado, que poderá ser tratado em sua individualidade, com base em seus aspectos formais, bem como em sua participação no mundo da arte que demarca seu pertencimento a uma exposição, evento, coleção e acervo. Permite a consideração aos aspectos responsáveis por sua valoração construída gradativamente a partir de sua leitura formal.

Outra importante questão, que se refere não à metodologia, mas aos preceitos teóricos e aspectos definidores do circuito artístico em Belo Horizonte, é sua carência por estudos capazes de revelarem as coleções localizadas na capital mineira, o que acaba por conferir a essa um aspecto característico que pode ser denominado como “História da Arte fora do eixo”. Tal denominação indica mais um estado de ausência – resultante da falta de escritos e pesquisas, do que propriamente uma exclusão ou inexistência de uma história a ser contada. Compreende-se que a falta de interesse e o baixo número de pesquisas direcionadas são os responsáveis pelo posicionamento do circuito artístico em Minas em tal condição.

Um último, mas não menos importante aspecto referente à metodologia de trabalho, reside na necessidade da busca e sistematização de fontes de pesquisa sobre os salões de arte na capital. Raras são as instituições que possuem dados organizados e disponíveis para consulta, o que, de forma associada à ausência de uma exposição permanente do museu, dificulta, em grande parte, o trabalho do historiador da arte que depende diretamente do contato com as obras pesquisadas. O acesso às fontes jornalísticas e catálogos dos salões em análise comparada ao acervo da instituição, permite a reconstrução parcial dos eventos artísticos e de seus reflexos na composição do acervo como um todo. Principalmente no que trata da identificação correta das obras inscritas e premiadas, uma vez que várias possuem nomenclaturas genéricas como *paisagem* ou *sem título*. Deficiência que pode ser combatida por uma descrição detalhada das obras pesquisadas.

1.2 – HISTÓRIA DA ARTE FORA DO EIXO

"Centro", "periferia", "inovação", "atraso", "irradiação", a multiplicidade de termos de definição para as relações existentes entre os pontos de produção são enormes. Termos amplamente disponíveis apesar de minimamente esclarecedores ao restaurarem os limites da redundância. "Mas qual é o peso que corresponde a cada um destes elementos? Em que sistema se inserem de cada vez os dois membros, mais complementares do que antitéticos, centro/periferia?". (GINZBURG, 1989, p. 05).

As análises feitas da História da Arte em Belo Horizonte foram fundamentalmente edificadas a partir de uma relação de dependência e sobreposição das histórias dos referenciados centros, inicialmente contada a partir da correlação européia – França/Brasil para posteriormente assumir o território brasileiro através de São Paulo e Rio de Janeiro.

Dessa forma, verifica-se a necessidade de se encontrar nas terras mineiras os representantes de cada movimento artístico, uma vez que se observa a falta de valorização da produção local por seus próprios critérios. Nessa perspectiva, Genesco Murta é considerado o "nossa quase impressionista" e Aníbal Mattos "nossa acadêmico". (VIVAS, 2014, p. 13).

Os exemplos acima colocados encontram seu contexto maior de existência – para o segundo caso, no texto de Ivone Luzia Vieira "*O modernismo em Minas: O Salão de 1936*"⁸ onde o "atraso" verificado nas artes plásticas da capital mineira, possui sua justificativa na atuação hegemônica e conservadora do artista Aníbal Mattos. Para a autora seria inaceitável a manutenção de produções de paisagens mineiras no decorrer da década de 1920 quando São Paulo já se apresentaria por movimentos modernistas.

Aracy Amaral em texto publicado em 1990 por razão do simpósio internacional "*Encuentros e Desencuentros en las Artes*" realizado em Vera Cruz no México, problematiza as questões envolvendo o contato centro-periferia:

Na América Latina, vemos duas instâncias para a abordagem cêntrica e ex-cêntrica de nossas culturas: uma, aquela que nos coloca desde o período colonial como periféricos em relação à cultura das metrópoles ibéricas – que, por sua vez, também eram ex-cêntricas em relação à Itália até o século XVIII, Áustria ou Flandres, do ponto de vista

⁸ VIEIRA, Ivone Luzia. *O modernismo em Minas: O Salão de 1936*. Belo Horizonte: catálogo da exposição, Museu de Arte de Belo Horizonte, 1986.

artístico – ou a Paris no século XIX e parte do século XX; outra, que apresenta o caráter ex-cêntrico no interior mesmo de nossos países, pelo aspecto cosmopolita e/ou regional de nossa cultura, conforme o meio em que se desenvolve. (AMARAL, 2006, p. 87).

Ginzburg coloca a questão mais como um “atraso de método” por parte do próprio pesquisador do que necessariamente como um atraso intelectual da assim colocada periferia. A compreensão das questões relacionadas à ideia de difusão não podem ser aceitas como um fenômeno natural, o conflito se apresenta não somente como realidade, quanto como uma necessidade. A exigência pela composição de uma visão linear e progressista esgarça qualquer probabilidade de reconhecimento de características tidas como diversas daquelas propostas pelo centro inovador, responsável por instituir um padrão estético, que nesse caso, deveria se impor à periferia como uma tendência a ser totalmente seguida. Neste sentido, as avaliações da periferia são feitas conforme sua adequação ou não à padronização colocada.

Deste modo acaba-se por procurar na arte da periferia aqueles elementos, aqueles cânones, aqueles valores que são estabelecidos tendo precisamente como base os caracteres das obras produzidas no centro; e no caso de se reconhecer a existência de cânones diferentes, esses são examinados só em relação paradigmática dominante, com um procedimento que leva facilmente a juízos de decadência, de corrupção, de baixa qualidade, de rudeza, etc. (GINZBURG, 1989, p. 53).

A definição do termo “História da Arte fora do eixo” para designar o caso do circuito artístico de Belo Horizonte parte da associação de três aspectos básicos: invisibilidade, coleção e comunicação, focalizando, principalmente, a relação de interdependência entre os três. Nessa direção, o objetivo é propor uma abordagem para a arte em minas não como algo avulso e flutuante ou simplesmente, pela busca de redundantes vinculações externas. O termo visa atingir as especificidades do meio mineiro sem resumi-lo ao atraso ou a ressonância dentro das manifestações escalonadas de determinada capacidade criativa, que pode ser também tratada, como o “mito da irradiação” ou “ressonância”. Sintomático deste objetivo está a compreensão das coleções das instituições aqui localizadas, desde sua concepção e formação até os moldes narrativos selecionados por essas, o que quer dizer, a compreensão dos discursos realizados sobre os objetos uma vez conduzidos ao exterior das reservas técnicas. Neste sentido, o uso empreendido da palavra “invisibilidade” está muito mais voltado para a ausência de visibilidade desses acervos, que uma vez ocultos aos olhos públicos, são consequentemente, impedidos de ativarem a comunicação, sendo

igualmente impedidos de transformarem-se em conhecimento. O ato de colecionar distante ao ato de expor, empreende sobre a coleção, o véu da invisibilidade, que só pode resultar, na anulação das possibilidades comunicativas dos objetos.

Após as devidas elucidações sobre a fisionomia da história da arte mineira e a explicitação a respeito da matriz principal de pensamento seguida neste texto, bem como em outros também reunidos em torno do propósito de revelar coleções localizadas em Belo Horizonte, voltamos nossa atenção à discussão aludida no princípio que inter-relaciona a história da arte, os salões de arte contemporânea e o Museu de Arte da Pampulha. O mapeamento das três exposições reunidas nesse trabalho foi feito através da busca de catálogos, críticas publicadas pela imprensa da época e mais importante, pelo contato com as obras. Esta sistematização de informações se torna imprescindível para a (re)construção do cenário de cada uma destas mostras.

2 – SALÕES DE ARTE E MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

O contexto de realização dos Salões de Arte na capital mineira tem o início de sua ocorrência vinculado à repercussão favorável da Exposição Bar Brasil de 1936, fazendo com que no ano de 1937, os Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte fossem oficializados. A oficialização se deu por um decreto assinado pelo então prefeito Otacílio Negrão de Lima, sendo “firmada a Resolução nº6 da Câmara Municipal, que ‘institui uma exposição anual de arte’ mais tarde regulamentada pelo Decreto nº130, de 23 de agosto de 1937”. (VIVAS, 2012, p. 119-120). Naquele momento, as mostras deveriam acontecer no mês de setembro de cada ano, não se filiando às comemorações do aniversário da cidade – o que viria a ocorrer a partir de 1952.

Entre o ano de oficialização das mostras anuais de arte e o ambiente de inserção dos objetos de pesquisa aqui recortados, há um longo período que já comporta em si, indícios das mudanças que seriam posteriormente efetivadas. Vale ressaltar que os marcos institucionais moldados pela história da arte narrada em Minas por autoras como Cristina Ávila, Marília Andrés Ribeiro e Ivone Luzia Vieira⁹ são correspondentes à “primeira narrativa sobre o tema”, dividida em “três marcos conceituais e estilísticos”: Arte Acadêmica – 1918-1936, Arte Moderna – 1936-1963 e Arte Contemporânea – neovanguarda – 1964-1970 que, apesar de importantes e didaticamente úteis, requerem revisões, fundamentando-se na presente proposta a “tentativa de conciliar as relações entre marcos institucionais e uma análise efetiva das obras produzidas”. (VIVAS, 2012, p. 38).

Fundado no ano de 1957, o espaço hoje ocupado pelo Museu de Arte da Pampulha foi inicialmente concebido como Cassino e construído como parte integrante do Complexo Arquitetônico da Pampulha – Igreja São Francisco de Assis, Casa do Baile e Iate Clube, a partir de ações empreendidas pelo então prefeito, Juscelino Kubitschek no período de 1940-1945. A estrutura do prédio nunca foi pensada para abrigar uma coleção, convertendo todo o acervo, em um conjunto de peças em função do espaço.

⁹ A referência é feita aos trabalhos compilados em Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte publicado em 1997 pela editora C/Arte e ainda, do mesmo ano, o livro *Neovanguardas* de Marília Andrés Ribeiro, também de publicação da C/Arte.

É sintomática, portanto, a autonomia do prédio com relação ao acervo que comporta, o que representa de forma recorrente, impedimentos para que a coleção seja vista e comunicada. Contrariando uma das básicas premissas ao funcionamento do Museu, ou seja, sua capacidade em correlacionar conhecimentos distintos em uma articulação temporal apta a converter o ato de armazenar em ação de revelar. Tal exigência fica latente a partir dos anos 1960 nos quais “as práticas de comunicação” dos “acervos passaram a exigir que eles fossem ‘mostrados’ cotidianamente para que esse passado pudesse, paradoxalmente, refutar e autorizar a sua própria existência”. (DIONÍSIO, 2010, p. 22). O processo de comunicação é inerente a todas as obras de arte, somente através da união de juízos elaborados historicamente torna-se legítimo a construção do valor artístico, capaz de diferenciar uma superfície cromática de outra igualmente preparada. Se a situação observada no MAP fosse repetida em outros museus de caráter nacional ou estrangeiro, parte das grandes obras hoje participantes da cultura artística mundial não seriam sequer conhecidas.

O início do processo de aquisição de obras ao MAP através dos salões de arte está demarcado no regulamento do *XIV SMBA* realizado em 1959, no qual tem se apresentado pelo crítico de arte Frederico Moraes, três fatores característicos da evolução do evento, ressaltando-se principalmente, a instituição dos prêmios de teor aquisitivo: “(1) sua colocação em térmos (sic) nacionais, dêle (sic) podendo participar com as mesmas possibilidades e igualdade de tratamento artistas de todos os Estados; (2) A nomeação, igualmente, de um júri nacional; (3) **O aumento substancial dos prêmios e a instituição de recursos para aquisições**”. Medidas responsáveis pela eliminação do “caráter provinciano e bairrista do Salão”, detentor, portanto, de “categoria idêntica, em qualidade e quantidade de obras, aos outros salões do Rio, São Paulo ou Bahia”, fazendo de Minas, “ponto de atração e referência da arte e dos artistas nacionais”. (MORAIS, 1959. Catálogo do XIV Salão Municipal de Belas Artes).

Nesse sentido, o estudo dos Salões se apresenta como um percurso “profícuo capaz de relacionar os mais variados componentes da produção artística, sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações, a valorização dos artistas)”. (VIVAS, 2012, p. 118).

Uma vez realizado no MAP, o evento passa por modificações nominais que visam relação com a arte exposta, no período 1937 a 1945 (excetuando-se o ano de 1943 no qual o evento não foi realizado): *Salão Municipal de Belas Artes* - com a primeira

ocorrência em 1946 e a última em 1968 e em 1969: *Salão Nacional de Arte Contemporânea* (SNAC) – denominação mantida por dois anos até a adoção somente por *Salão Nacional de Arte* em 1971. Partindo portanto, de tais alterações, várias perguntas podem ser formuladas, dentre elas: Qual a forma selecionada pela instituição Museu de Arte da Pampulha para comunicar a sua coleção? A narrativa feita em torno de si foi criada baseada em qual aspecto?

São duas as publicações do MAP, o primeiro é o inventário datado do ano de 2010, nele está o levantamento do acervo do museu com informações referentes à data, técnica e a justificativa para a participação do objeto na coleção, se doação ou premiação. São informações não processadas, dados ausentes de reflexão. Outra publicação, do ano anterior, é o livro *Entre Salões*, que traz uma pequena introdução com referência ao percurso dos salões até sua conversão em *Salão Nacional de Arte Contemporânea* em 1969. É curioso que toda a trajetória anterior como *Salão Municipal de Belas Artes* (SMBA) tenha sido resumida em apenas sete páginas e todo o restante seja dedicado a narrativa a partir de 1969, quando o autor – Márcio Sampaio assume a posição de conservador-chefe do Museu e inicia uma série de reformulações. Seriam as obras agregadas à coleção a partir desse ano, mais importantes que as anteriores?

A dificuldade de confecção de uma narrativa reside na própria heterogeneidade da coleção do Museu, que chegou a receber trinta e três (33) obras no ano de 1969, trinta e quatro (34) no ano seguinte e trinta e oito (38) em 1971. Obras que passaram a fazer parte da instituição pelo mesmo evento, mas dificilmente pelo mesmo critério de escolha e seleção. Depreende-se desse fato, que a simples ampliação do acervo, não é condição para afirmação da instituição como Museu e para o cumprimento de sua função. É contraditório reconhecer que o grande contingente de obras recebidas – fato que poderia ser presumido como uma vantagem – acabe se consubstanciando em uma dificuldade maior em viabilizar meios para recolher e difundir essa mesma produção artística.

As duas marcas observáveis na constituição do acervo são doações e premiações, as doações estão separadas entre as iniciais efetuadas por Assis Chateaubriand e/ou por seu intermédio (17 obras), responsáveis diretamente pelo próprio processo de fundação do museu. Além das realizadas posteriormente, seja por artistas, quando participantes do salão – mas não premiados, ou mesmo por terceiros e demais associações. Para o segundo momento, referente às premiações, essas se encontram ramificadas entre *Salões Municipais de Belas Artes* (105 obras); *Salões*

Nacionais de Arte Contemporânea (65 obras), *Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte* (73 obras) e finalmente, o modelo iniciado em 2003 e ainda seguido atualmente, *Bolsa Pampulha* (7 obras). Nessa somatória não foram consideradas as obras que ingressaram na instituição através de doação após a participação no respectivo evento.

Um interessante contraponto é oferecido por Aracy Amaral no texto “*Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus?*”. Nele tem-se a enumeração de três aspectos que, na visão da autora, se colocam como empecilhos à conciliação entre as obras recebidas dos Salões de Arte e uma formação coerente do acervo das instituições. “Há muito que prêmios de aquisição em diversas capitais e cidades, em salões anuais, são destinados a ‘enriquecer coleções’ de entidades museológicas locais. Mas até que ponto é verídico esse ‘enriquecimento’?” (AMARAL, 2006, p. 222).

O primeiro elemento de questionamento por parte de Aracy refere-se à condição de passividade do Museu frente às obras recebidas – independentes das possíveis conceituações das linhas de formação dos acervos. Colocando o Museu como um receptor “por decreto ou tradição, de obras de salões regulares”, produzindo neste, um estado de acomodação, no qual limita-se

a guardar as peças recebidas, catalogá-las e exibi-las, quando o faz, sem indagar-se da pertinência ou não de estarem em suas coleções. Assim, sem um planejamento realizado *a priori*, o museu não prepara núcleos expositivos para exposições alternadas de acervo, ou publicações, e nem tem a preocupação, que, a nosso ver, deveria ser prioritária, de “pensar” a direção de sua coleção em função de um projeto cultural definido. (*Idem*, 2006, p. 222).

Entretanto, como evidenciado por Dionísio (2010), “mesmo quando são os próprios museus que concebem e administraram seus próprios eventos, os resultados não são menos decepcionantes”, citando particularmente, o caso do Salão dos Novos realizado pelo Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MACPE) cujas obras do acervo provenientes do evento, estão completamente esquecidas em vista da inexistência de pesquisas direcionadas. A chave para a discussão é justamente a capacidade por parte da instituição em aceitar os Salões de Arte, prolongando a ampliando o interesse pela coleção anteriormente formada. Quando o inverso é verdadeiro:

O resultado é perceptível: não realiza exposições com as obras, não publica as obras e não se preocupa em produzir arquivos sobre os eventos; enfim, não se narra por meio deles. Quando o contrário

ocorre, as obras adquiridas pelos salões passam a ser celebradas pela rememoração do evento. (DIONÍSIO, 2010, p. 116).

Mas, há que se ressaltar, em uma via positiva, que os prêmios de aquisição são também responsáveis pelo favorecimento da “heterogeneidade qualitativa dos acervos brasileiros, em geral formados de maneira aleatória” e calcados na “subjetividade inevitável dos membros dos júris dos salões”. E por mais que tal subjetividade não possa de pronto ser reconhecida, “cada peça que entra na coleção significa uma responsabilidade, em vários níveis, por parte do museu. Essa obra deve ser alvo de catalogação, pesquisa, conservação e divulgação”. (AMARAL, 2006, p. 223).

O terceiro e mais importante dado para o debate aqui realizado, situa-se na oportunidade oferecida aos artistas jovens pelos Salões, como forma de acesso ou afirmação no meio artístico:

Assim, os prêmios de aquisição freqüentemente contemplam “promessas” que se apresentam pela primeira vez ao público. Uma pequena parte destes jovens prossegue na carreira profissional com um desenvolvimento apreciável, com trajetória comprovada ao longo dos anos. A maior parte, infelizmente, permanece no limbo dos artistas cometas ou como promessas de talento sem sequência. Daí por que são freqüentes nas coleções de nossos museus de arte contemporânea os nomes desconhecidos, e também a dificuldade, por parte das equipes técnicas, em localizar um artista, cuja carreira por vezes termina em seu início. (*Idem*, 2006, p. 223).

A emulação entre artistas jovens e artistas consagrados converge nos próprios moldes de atuação do júri ao lidar com a dualidade corrente entre uma “arte jovem” e aquela já notabilizada no circuito. Há que se considerarem algumas dimensões, uma inscrita no risco de produção de uma coleção de epifenômenos, formada por artistas que não ultrapassaram os primeiros estágios de carreira e desapareceram com a mesma velocidade com a qual surgiram; a segunda redunda no desgaste, pois os artistas são solicitados mais pelo prestígio alcançado, do que pela pesquisa submetida, o nome escrito por sua trajetória entra como uma vela dura que se interpõe ao julgamento, mascarando, ressaltando e projetando elementos inexistentes na obra; e por fim, resultado da conjunção entre as anteriores propostas, refere-se à condenação do cenário artístico ao ostracismo, seja qual for sua esfera de inscrição.

Analisando especificamente o caso do MAP, o que se verifica é exatamente um alto número de peças nas quais o estudo completo se encontra praticamente impossibilitado, uma vez que o artista não somente é desconhecido como não possui qualquer outra indicação de localização, obras e/ou trajetória que permita um maior

abarcamento de sua produção¹⁰. Concluindo-se desse fato que, ou o artista não obteve meios para a continuidade do trabalho ou simplesmente, não tinha na carreira artística seu objetivo maior. As duas alternativas são igualmente resultantes na caracterização de tais personagens como epifenômenos¹¹, o que significa dizer que esses artistas assumem um papel secundário ou acessório no circuito artístico, acompanhando os demais fenômenos e incapazes de reagir sobre eles ou promoverem qualquer tipo de alteração. Tais artistas constroem um percurso lacunar demarcado tanto pela inexistência de produção artística subsequente quanto pela ausência de participação em exposições.

Como possibilidade de conciliação entre o complicado relacionamento dos Salões de Arte e os museus, Aracy indica que as obras contempladas deveriam ser submetidas a um processo de análise por parte dos museus locais e só depois agregadas ao acervo com base no comum acordo entre a direção e os conselhos dos respectivos museus.

Porque premiação em dinheiro, convenhamos, sempre interessou ao artista, em especial o jovem, pois no período de afirmação profissional as dificuldades são enormes. Porém o museu tem um caráter científico, mesmo aquele destinado às artes. E, como tal, tem sua metodologia de trabalho, de apresentação de sua coleção ao público, e de didática em função de seus visitantes. (AMARAL, 2006, p. 224).

O posicionamento da autora não deixa de ser verdade, uma vez que a premiação monetária evitaria o problema previamente elencado que ilustra uma coleção não comunicável e permeada por epifenômenos, além de fornecer ao artista ainda em fase de formação, meios para o prosseguimento da pesquisa. Na mesma condição estão as obras do artista Boaventura Côrrea Andrade presentes no acervo do MAP, além da pintura à óleo *SIC-IMC-I*, está também a xilogravura sobre papel *Tema Ouro Preto – aurora* dada pelo autor no mesmo ano de 1970. A pintura será analisada mais a frente dentro dos Salões Nacionais de Arte.

A pintora Diva Rolla valida-se como outro exemplo da situação anteriormente pontuada ao ser premiada no *XVI SMBA* de 1961:

¹⁰ Tal questão, apesar de não abordada de forma direta, pode ser encontrada nos estudos realizados sobre os Salões na década de 1950, exemplo de Israel Cândido de Oliveira e José de Souza Estevão, premiados no VII (1952) e IX (1954) SMBA respectivamente, mas não tratados em detalhe diante das improbabilidades de pesquisa.

¹¹ Mesma característica foi anteriormente identificada por Vivas (2012) no trabalho do artista Fernando Pierucetti participante do *Salão Bar Brasil* em 1936, quando o artista apresentou dois desenhos feitos em papel de pão intitulados: *Miséria e Jornaleiros*. Altamente questionadores quando analisados no contexto de produção tradicional observado em Belo Horizonte. Entretanto, a ausência de continuidade por parte de Pierucetti na carreira artística, o coloca na mesma posição de epifenômeno.

A premiação obtida na exposição é uma verdadeira surpresa, principalmente em virtude de a crítica ignorá-la ou referir-se a ela como jovem senhora, casada com um ‘conhecido homem de negócios Joaquim Rolla’. É classificada como pintora abstrata, mas ‘com ligeiros toques figurativos’, tendência comum na Europa. (VIVAS, 2012, p. 136).

A explicação para a surpresa construída se faz pela “carreira” de Diva, pois de acordo com publicações dos jornais da época, “essa jovem senhora [...] não vivia para a pintura”. (*Ibidem*, p. 136). Em depoimento ao autor, a pintora relata que sua incursão na pintura “se deveu ao interesse pessoal, mas não possuía o interesse de viver de sua arte. Decidiu enviar seu trabalho para o SMBA, apesar de receber a recomendação de seu professor José Gamarra de que não o fizesse”. A pintura *Reflexo IV* é tida como uma resposta ao debate da época entre o figurativismo e abstracionismo, discussão completamente ignorada por parte da artista, que justifica seu trabalho no interesse em representar vitrais durante as freqüentes visitas ao Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro. “O convívio com obras de arte é capaz de ensinar que qualquer juízo é provisório, por isso é necessário buscar na obra as respostas formuladas e não tentar entender uma possível intenção do artista como resposta”. (*Ibidem*, p. 137). Sendo que “a produção não implica necessariamente um caminho consciente”. (*Ibidem*, p. 137).

3 – SALÕES NACIONAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A década de 1960 se apresenta como um momento de questionamento das tradicionais categorias artísticas, as obras passam a indicar impossibilidades de separação entre as modalidades usuais como pintura, escultura, gravura e desenho – em questionamento direto ao duopólio pintura e escultura. A fissura entre as antigas limitações existentes através da experimentação é alcançada pela incorporação de técnicas, materiais e elementos que tornam o processo de categorização notadamente complexo. O objetivo era distanciar-se de um jeito “correto” de se fazer arte e da determinação de materiais específicos ao fazer artístico. O tensionamento entre os limites da linguagem artística ocorre justamente no momento onde se verifica o esvaziamento de definições precisas do que pode ou não ser considerado como arte.

Depois de 1960 houve uma decomposição quanto a esse sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas essas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001, p. 01).

Acompanhando-se o próprio percurso traçado pelo livro *Entre Salões*, nos deparamos, portanto, com o *I Salão Nacional de Arte Contemporânea* realizado no ano de 1969 no qual a alteração do regulamento foi o aspecto principal. Sua abertura foi noticiada em uma série de periódicos da época¹², recebendo atenção do *Jornal do Brasil* ao *Diário da Tarde*, alguns lançam notas sobre a inauguração e o número de visitantes, tratando a passagem pela exposição como obrigatória, já outros, veiculam análises mais específicas através das palavras dos críticos Márcio Sampaio e Morgan Motta.

As modificações associadas à década de 1960 e analisadas dentro do escopo dos Salões nacionais, são manifestas primeiramente pela alteração da nomenclatura, o anterior *Salão Municipal de Belas Artes* assume a configuração de *Salão Nacional de Arte Contemporânea*. Os termos de definição “municipal” e “belas artes” deixam de prevalecer cedendo lugar ao “nacional” e à “arte contemporânea”. No regulamento do certame, a reformulação é evidenciada pelo abandono à seleção de obras, pela seleção de trabalhos, justificada pelo crítico e conservador chefe do Museu Márcio Sampaio pelo “caráter interdisciplinar das artes”, pelo interesse em tornar “possível a participação de artistas que trabalham em diferentes áreas, e incentivando as

¹² Vale ressaltar a importância desses jornais que têm-se mostrado como significativas fontes alternativas ao proporcionarem uma sistematização de informações básicas, suprindo em parte a ausência de fichas técnicas e catálogos que deveriam encontrar-se nas instituições.

manifestações de vanguarda” que é também reconhecida no catálogo do Salão como “arte jovem”. (SAMPAIO, Márcio, O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). Suplemento Literário do Minas Gerais, 24 de jan. de 1970, p. 11).

“Seria a tentativa de estimular a experimentação [...]. Quanto à premiação, também se aboliu a divisão por categoria. Estabeleceu-se um ‘Grande Prêmio’ e outros prêmios de caráter aquisitivo sem hierarquização”. (SAMPAIO, 2011, p. 32). Era a tomada de consciência por parte do Salão, da inexistência de restrição ao lugar ocupado pela “obra de arte”, que liberta de etiquetas, transitaria por tendências e linguagens, mesmo ou principalmente, quando ainda não catalogadas.

Constata-se no júri formado pelos críticos Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Morgan Motta, Márcio Sampaio e Roberto Pontual, certo posicionamento didático ao buscar na exposição das obras selecionadas o caráter "informacional", pois o Salão, mesmo aberto às variadas vertentes da arte contemporânea, deveria com a premiação, ser capaz de “enfatizar certas tendências e determinados aspectos da arte de vanguarda”. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). Suplemento Literário do Minas Gerais, 24 de jan. de 1970, p.11).

A defesa pela assim considerada “arte jovem” se faz de forma simultânea a necessidade de proclamar a reformulação e renovação do evento, contrariando os discursos do momento que apontavam para a falência dos salões enquanto evento-instituição. Apropriando-se da “arte jovem” como forma de promoção à abertura e renovação do Salão – o diretor do Museu:

Nesta hora de renovação, também o Museu de Arte, como o novo Salão, se renova e se atualiza, abrindo-se às manifestações jovens, sem preconceitos contra quaisquer correntes da legítima vanguarda, pois consciente está de que não pode deixar-se ficar amarrado a valores que a própria sociedade já repudia. (Renato Falcí – catálogo).

Como proposta para a compreensão do I SAC e no intuito de tentar reconstruir o que teria sido uma visita ao Salão em 1969, estão aqui elencadas as obras, os artistas e os comentários produzidos sobre os mesmos. Será uma visita, um passeio, uma tentativa de retorno à experiência tida pelo observador ao entrar pelas portas do MAP.

Proposta semelhante mas em maior escala foi anteriormente executada por Paulo Sérgio Duarte no livro *Anos 60 transformações da arte no Brasil* publicado em 1998. Duarte concebe a produção artística mundial realizada a partir da década de 1960 através de uma distribuição em salas, “essas salas poderiam estar numa exposição em

qualquer museu de arte nos Estados Unidos, na Europa, ou numa Bienal Internacional.” São obras variadas que permeiam e envolvem os anos 60 como um todo, e apesar de múltiplas em seus processos de pesquisa, para o autor possuem algo mais forte em comum que permite relacioná-las, pois “pertencem ao mesmo momento em que se opõem ao/ou desdobram o movimento anterior de modo mais original o meio de arte do pós-guerra: o expressionismo abstrato.” (DUARTE, 1998, p. 14).

Duarte inicia seu percurso chamado “Um contato imaginário” colocando lado a lado em uma primeira ala, artistas como Claes Oldenburg, Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e George Segal, seguidos na próxima sala por manifestações que vão desde a minimal art, arte conceitual a fotografias de land art. A arte brasileira também encontra sua distribuição:

de um lado, estaria o retorno à figuração habitada por ícones da sociedade industrial, sejam tipos humanos, sejam cenas, ou mercadorias. De outro estariam trabalhos que desdobrariam as experiências construtivas dos anos 50 – particularmente o concretismo e o neoconcretismo junto a outras que rompem e inauguram novos campos com intervenções mais radicais sobre o ambiente e com o engajamento do corpo. (DUARTE, 1998, p. 14).

O “contato imaginário” indicado por Duarte, parte do pressuposto de “circulação das linguagens”, o que significa que qualquer artista, em qualquer país, “com acesso a informações básicas sobre o mundo da arte, tinha conhecimento da existência das mais diversas manifestações e de alguma forma, estabelecia um diálogo ou um debate com aquelas questões através de sua obra”. (DUARTE, 1998, p. 14-15).

Desse modo, a associação e interação entre as várias obras e artistas é buscada em seu viés histórico através da relação entre os movimentos, seus antecedentes e desdobramentos. Entretanto, o que os critérios utilizados para tal seleção parecem desconsiderar são as especificidades de cada obra artística e os processos particulares de produção de cada trabalho. Delimita-se, portanto, o ponto de divergência entre a concepção de Duarte e essa aqui trabalhada, as obras participantes do I SAC compartilham do mesmo mote participativo, não estando próximas apenas em uma perspectiva cronológica.

Reunidos no espaço expositivo do MAP, estão as obras dos premiados José Ronaldo Lima, Lothar Charoux Abelardo Zaluar, Jarbas Juarez, Humberto Espíndola, Gilberto Loureiro, Equipe: Luciano Gusmão, Lótus Lobo, Dilton Araújo, Anamélia Lopes de Moura Rangel, Dileny Campos, Sérgio de Paula, Raimundo Collares, Décio

Noviello, José Alberto Nemer, Maria do Carmo Vivacqua, Pompéia Brito da Rocha, José Avelino de Paula, Márcia Barroso do Amaral, João Sérgio de Souza Lima e Zama. Há ainda, a presença de Chanina, artista não premiado, mas merecedor de menção e, Sara Ávila, ocupando Sala Especial. Quanto aos membros do júri, temos novamente Morgan Motta e Márcio Sampaio, além de Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício e Roberto Pontual.

Atualmente compõem o acervo do Museu através do I SAC as seguintes obras: *Gibi I, II e III* de Raymundo Collares, *Máquina de ninar criança* de Jarbas Juarez, de Pompéia Britto, *Encontro e Desencontro*, de Maria do Carmo Vivacqua Martins (MADU) e realizada em tinta sobre vidro *Eu disse... Era morte certa*; as litografias não nomeadas de Lotus Lobo; *Forma I, II e III* de Márcia Barroso do Amaral; três diferentes quadros de Humberto Espíndola mas igualmente intitulados como *Bovinocultura e/ou Circunstância*; a caixa de alumínio, acrílico e tinta de José Alberto Nemer *É proibido amar em tempos de Guerra*; três trabalhos feitos em guache sobre papel aderido a suporte tipo Eucatex de Lothar Charoux de título *Equilíbrio restabelecido*; *Híbridos I, II e III* de Abelardo Zaluar; *Gastrópodes IX, X e XI* de Sérgio de Paula; Sem título de Décio Noviello, os desenhos 28, 29 e 30 de José Ronaldo Lima, além de suas *Caixas Olfativas* pertencentes à série *Caixas Sensoriais* e as três xilogravuras de Anamélia Rangel da série *Cartas de Oposição*.

Em 1969, o Salão se apresentou – segundo seus organizadores pelo desejo de experimentação, “a tônica deste certame são as várias obras que solicitam a participação direta do público, para que sejam realizadas integralmente; são as que têm suscitado maiores polêmicas e maior interesse por parte do público” (MOTTA, Morgan. Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda. Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, 2 fev. de 1970. Não paginado). Inseridas nessa perspectiva, estão as *Caixas táteis, visuais e olfativas* de José Ronaldo Lima, a *Máquina de ninar criança* de Jarbas Juarez, o jogo *Marelinha A, B e C* de Carlos Wolney, os *Gibis* de Raimundo Collares e as *Formas 1, 2 e 3* de Márcia Barroso Amaral.

Localizando Jarbas Juarez como o fio condutor nesse labirinto participativo, sua maquinaria seria sucedida pelos objetos táteis-sensoriais de José Ronaldo, depois, pelas formas de Márcia Barroso, na sequência encontrariamos os livros-pintura de Collares até, finalmente, nos chocarmos com a “brincadeira” de Carlos Wolney. A justificativa para o caminho traçado está como aludido, nos graus de participação, na

dependência da presença do sujeito para realização da obra e também, no efeito produzido após o diálogo, no caso, se a estrutura inicial do objeto é ou não alterada.

A Máquina de ninar criança de Juarez, feita em sucata de ferro, foi capaz de ocupar 2,73 m² do espaço expositivo do Salão e envolver o visitante em uma mórbida cantiga de ranger de engrenagens e cingir de roldanas, onde as crianças poderiam ser “delicadamente” conduzidas a um sono eterno. A estrutura é formada pela junção de quatro outras estruturas metálicas que parecem setorizar a tarefa de fazer adormecer, executada em um tempo mecânico. Apesar do movimento feito pelo espectador, que deveria contorná-la de modo a alcançar todas as suas configurações e sonoridades, ainda não há a exigência por parte do objeto dessa participação efetiva, considerando que este se movimenta por si próprio.

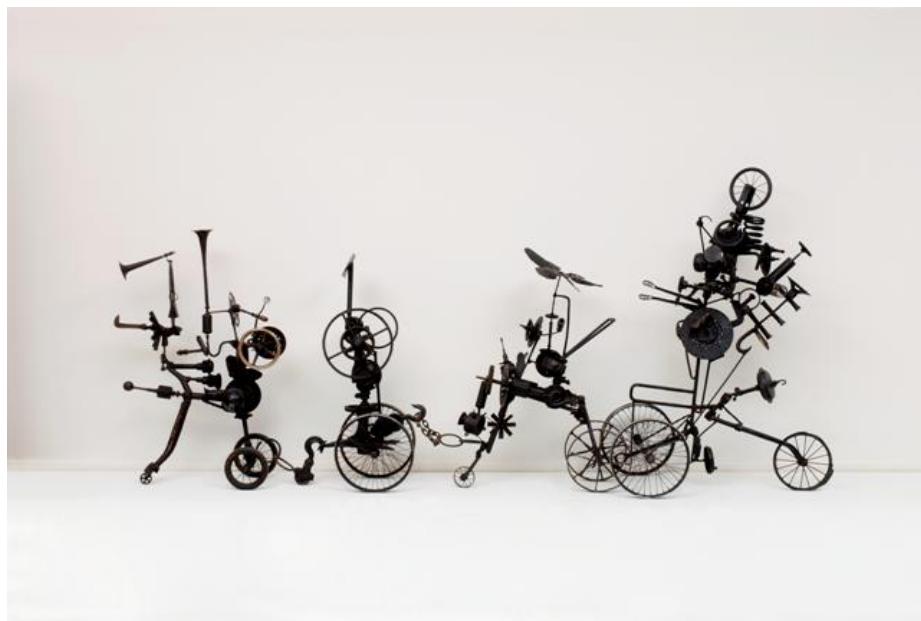


Figura 1 - JARBAS JUAREZ. JUAREZ. *Máquina de ninar criança*. s.d. Sucata de ferro. 2,73 m². Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea 1969. Acervo MAP.



Figura 2 - Detalhe da imagem do trabalho de Jarbas Juarez publicada dia 10 dez. de 1976 no jornal *Diário da Tarde* em matéria intitulada Salão Nacional hoje no MAM.

Com as Caixas sensoriais de José Ronaldo, o diálogo acontece entre os sentidos tático, olfativo e visual. Cada uma das caixas comporta em seu interior, um acionador para esses sentidos, que se revela à medida que o sujeito dela se aproxima. José Ronaldo parece propor uma divisão para a percepção, oferecendo a integração dos sentidos através da fragmentação. Essa integração se estabelece por etapas, primeiro por meio haptico, depois pelo olfato, avança pelo óptico, até retornar ao tato, mas sem a criação ou alteração da forma inicial do objeto, mesma condição das máquinas de Juarez. Nesse momento o espectador abandona esse lugar e se assume como figura participante da estrutura ausente no objeto, mas indispensável para o processo de realização deste.



Figura 3 - JOSÉ RONALDO LIMA. *Caixas Olfativa* da Série *Caixas Sensoriais* 1969. MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição *Neovanguardas*. Foto: Rodrigo Vivas.



Figura 4 - JOSÉ RONALDO LIMA. *Caixas Olfativa* da Série *Caixas Sensoriais* 1969. MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição *Neovanguardas*. Foto: Rodrigo Vivas.

Compondo com suas caixas verdadeira sinfonia sensorial, José Ronaldo desperta o interesse de Morgan Motta, que o caracteriza como o “líder da vanguarda mineira” ao assegurar que:

O quadro na parede perdeu o sentido e envelheceu rapidamente – está perdendo aquela idade caracterizada pelo “pede-se não tocar” – o artista hoje aceita ser um mero intermediário da criação, ele propõe o objeto e essa obra só tem sentido, só toma corpo com a participação do espectador, pois sem êle (sic), ela permanece estática, apenas um estado virtual. O artista cria para o espectador recriar, onde se conclui que a obra só existe no ato da participação. (MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). Diário da Tarde, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado).

Partilhando da opinião de Motta, Márcio Sampaio apresenta as suas justificativas para o prêmio máximo conferido a José Ronaldo Lima, que como evidenciado pela passagem abaixo, tem certa proximidade com aqueles apresentados por Hélio Oiticica e Lygia Clark:

O prêmio maior do Salão foi dado ao mineiro José Ronaldo Lima que apresentou desenhos e um conjunto de caixas tátteis e visuais. Estas caixas podem ser tomadas como um desenvolvimento de propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e de alguns dos integrantes do Movimento de Poema/Processo (exposição de dezembro de 1967, no Rio). (MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). Diário da Tarde, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado).

A associação é feita em seu sentido mais básico, pelo simples fato dos dois artistas moldarem seus trabalhos por exigências sensoriais. Entretanto, a palavra utilizada: “desenvolvimento”, recusa os processos singulares que levaram o artista mineiro a construir suas nove janelas para os sentidos. O desenvolvimento, se existe, está, na verdade, associado aos desenhos do próprio José Ronaldo, como uma necessidade do artista em invadir o espaço tridimensional. Desse modo, coloca-se em questão se a associação não foi feita, apenas como forma de obtenção da chancela de nomes tão reconhecidos quanto os de Clark e Oiticica, que por muitas vezes, são tomados mais como teóricos, do que propriamente como artistas, ou seja, a fala dos mesmos acaba por legitimar seus trabalhos, mesmo ou principalmente quando estes não são dela representativos.

A fala assume, portanto, o primeiro plano, relegando o trabalho artístico a um degrau abaixo na escala de análise. Esse deslocamento ou o trânsito entre objeto e os discursos sobre ele produzidos têm se mostrado bastante comuns. Não que essa etapa possa ser identificada como um problema, contudo, as dúvidas se apresentam quando se constata a substituição do objeto pelo discurso. A materialidade do objeto é

transformada na materialidade do narrador que promove experiências conduzidas por palavras e não mais por ações guiadas pela experiência. O que passa a valer é aquilo que foi dito sobre o objeto e não mais o objeto em si.

Nesse sentido, três níveis de associação entre objeto e discurso são estabelecidos: um primeiro no qual o objeto possui existência autônoma, não exigindo qualquer tipo de explicação e podendo ser considerado como autosuficiente; o segundo nível, em que se percebe uma relação de dependência entre os dois com a recorrência a um discurso explicativo sendo inserido como uma espécie de complementação. E o terceiro, sintomático do segundo, demonstra que o discurso se potencializa e torna-se capaz de suprir a própria existência do objeto que para de ser solicitado como forma de legitimação à experiência.

No que se refere ao terceiro nível de associação, temos a sua causa vinculada a um problema de método, como nos explica Hans Belting:

O comentário sobre arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário como arte. A tentação intensificou-se à medida que a obra de arte perdia a sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão-somente por um comentário, o qual rivalizava com si mesma. (BELTING, 2006, p. 35).

A substituição induz à cristalização do objeto em uma versão “correta” que assume a condição de verdade. A imagem convertida em texto se apresenta como experiência primeira reduzindo a experiência física a algo informacional. E se essa situação acontece com artistas de forma individual, acontece também quando estes são agrupados em exposições. Os significados são forjados de acordo com as pretensões de museus e curadores que escolhem formas mais compatíveis de divulgação a artistas e coleções. Os casos são inúmeros, os riscos infinitos e os produtos historiográficos simulados.

Com Márcia Barroso do Amaral temos a constituição de uma nova situação baseada na criação. Nesse momento não mais existe uma posição definida para as peças que dependem da opção do participante em dispô-las arquitetando novas combinações diferentes do estado inicial, o que curiosamente parece ter acontecido sem o conhecimento da artista. Foi Sampaio o responsável por deixá-las soltas no chão “para que o público jogasse com elas”, não as fixando na parede conforme solicitação da artista, “não sabemos se a artista está consciente das ricas possibilidades de seu trabalho: basta que ela jogue as formas no espaço e com um pequeno esforço, chegará ao ambiente”. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo

Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan de 1970. Não paginado).



Figura 5 - MÁRCIA BARROSO DO AMARAL. *Forma I, II e III*. s.d. Tinta vinílica sobre suporte tipo Eucatex. Tríptico com dimensão total de 120 x 213 x 4 cm. Prêmio Jornal do Brasil, I Salão Nacional de Arte Contemporânea. Foto da exposição *O Olhar: do íntimo ao relacional* realizada em 2014 no MAP. Acervo MAP.

Além do comentário acima colocado, Márcio Sampaio ressalta também, a proximidade das pesquisas de Márcia Barroso com o minimalismo, uma vez que é característica do trabalho o aspecto não composicional dos módulos e sua impossibilidade de visualização não relacionada. A primeira forma nada mais é do que a relação com a segunda, que por sua vez, só pode ser em relação à terceira forma, um verdadeiro continente à percepção em tons de rosa, vermelho, laranja e amarelo. Territórios e oceanos não mais situados em um ambiente separado e reservado esteticamente à contemplação, as peças tomam o chão e invadem o espaço preenchido pelo espectador.

Prosseguindo as investigações das propostas do Salão, chega-se ao artista Raymundo Collares. A criação se faz no ato de virar à página sobrepondo as superfícies cromáticas, a transformação ocorre e escapa por entre os dedos do “leitor” que promove incessantes conformações para o plano, sendo deslocado para o interior dessa história protagonizada por cores e contada em formas. Collares investiga com seu trabalho as possibilidades de mutação da superfície bidimensional, de seriação “bem como da

participação do público”, chegando ao “livro-objeto”. “Encadernou fôlhas (sic) de papel recortado, em várias cores (sic), recriando sua pintura, enriquecendo-a, conseguindo o movimento que a pintura sugeria. É uma das mais importantes presenças no Salão”. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p.11). Apesar de permitir associações com o Livro-obra (1964) de Lygia Clark, ou ainda, com o Livro da criação (1960) de Lygia Pape, diferente do primeiro exemplo, Collares não faz uso de palavras ou textos para conceituar seu próprio trabalho. As formas coloridas assumem o papel central, não são apenas ilustrações manipuláveis. Quanto ao segundo exemplo, a diferença está na presença da narrativa linear e pré-determinada por Pape sobre a criação do mundo, o jogo entre as estruturas possui uma única finalidade, admite o manuseio, mas não a variação.

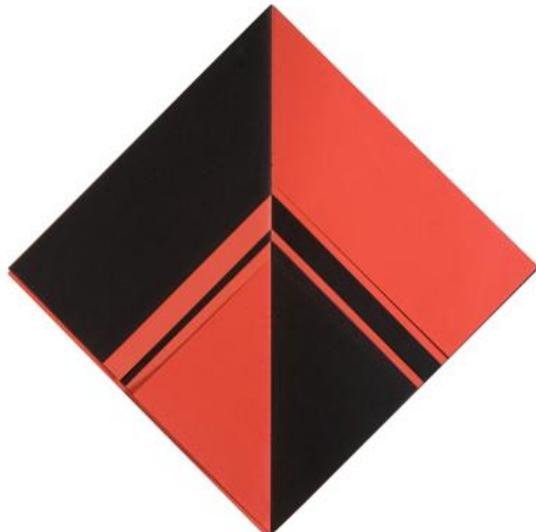


Figura 6 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi I*. 1969. Papel, recorte e dobraduras. 44,8 x 44,5 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP.

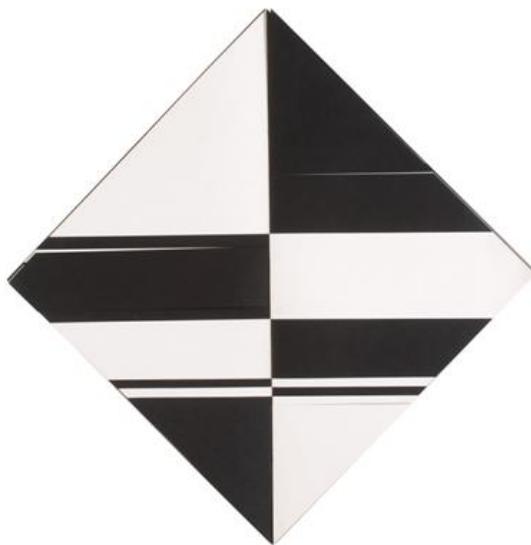


Figura 7 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi II*. 1969. Papel, recorte e dobraduras. 45,8 x 44,5 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP.



Figura 8 - RAYMUNDO COLARES. *Gibi III*. s.d. Papel, recorte e dobraduras. 44,4 x 44,8 cm (aberto). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. Acervo MAP.

Finalizando a apresentação dessas propostas participativas e operando possivelmente na esfera mais próxima ao público, temos Carlos Wolney com seu diálogo da ação, no qual o corpo é reivindicado como motor, como o causador da ação. Há entre a proposição e o corpo uma total identificação, os dois só existem em contato.

Uma interessante e comovente proposta a de Carlos Wolney, que nos remete à infância, para jogar sua “Marelinha”. O aspecto lúdico dêste

seu “brinquedo”, três peças desenhadas no chão, e as diferentes conotações do trabalho mereceram a atenção dos julgadores e principalmente do público que não se furtou ao jôgo, no dia da inauguração, comprovando a eficiência e comunicabilidade da proposta do artista. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970).

A descrição do “jogo” de Wolney fornece uma maior acepção do que teria sido a proposta do artista. Eram três apropriações diversas da conhecida brincadeira infantil, entretanto, em via contrária, essas não permitiam a finalização do jogo, uma vez que os números e as casas encontravam-se alternados. Uma delas, talvez a de maior curiosidade, foi fixada ao chão com tinta branca e giz, se estendendo às paredes de vidro do MAP. De forma simples e util a brincadeira vai além do cruzar de casas, possibilita a interação, mas não permite efetiva integralização da ação, nessa brincadeira, só se admite a conquista de determinado ponto do trajeto, o restante não passa de um traço intransitável.

É importante destacar o objetivo dessas observações, o intuito é recuperar as origens dos processos de seleção e premiação do evento de modo a compreender o possível papel desempenhado por tais objetos dentro da coleção. Marcado pela seleção de obras e não artistas, tal alteração permite um esboço da postura do júri frente ao processo de seleção. Selecionar obras e não mais artistas representa a não consideração pela trajetória do participante, nesse sentido, não haveria diferenciação entre um artista reconhecido e outro não detentor da mesma publicidade, apenas o que estaria sendo considerado seriam os caracteres formais dos trabalhos, inexistindo aspecto de diferenciação entre Raymundo Colares e artista X que apresentasse os mesmos livros-objetos por exemplo. Tal processo acaba por intensificar os já instáveis critérios de seleção e premiação esvaziando-os até o ponto em que de fato deixariam de existir. Se por um lado coloca em paridade artistas separados pela trajetória ao fornecer iguais possibilidades de concorrência a outro em estágio inicial de produção, permite na mesma medida, que no ano seguinte sejam inscritos no salão, abajures vendidos por engano no museu de arte. A alternativa por tal critério também pode ser identificada como uma “ausência de critérios”, selecionar tudo o que estaria sendo submetido, em um estado de abertura total, sem o delineamento de uma linha coerente para as obras expostas, e mais ainda, para a sua integração à coleção.

No ano de realização do II SAC em 1970 as questões referentes à burocracia do evento assumem o primeiro plano de importância, ressaltando a renúncia do então

diretor Renato Falcí e a demora na publicação dos nomes componentes do júri de seleção e premiação. De forma vaga e indefinida Márcio Sampaio – um dos membros do juri, “explica” o posicionamento dos mesmos, que teria inicialmente passado pela aceitação total dos trabalhos que seriam posteriormente montados “numa linha crítica”, mas como resultado do curto prazo entre a montagem e a inauguração do salão, “o júri decidiu-se pela aceitação somente de trabalhos que apresentassem características de máxima contemporaneidade e que definissem o comportamento da arte brasileira atual” (Salão abre amanhã 11 dez. 1970). Todavia, como bem ressaltado por Wilson Frade – mesmo ocupando o lugar de “colunista social” – os possíveis critérios foram tratados como um problema à parte ao não serem citados ou debatidos. “Aliás, é mania de certas pessoas que não entendem [...] aprofundar-se na dialética de vanguarda, engolindo gato por lebre. Acham que, empregando-a, iludem os leigos. Patinam na mesma tecla e com os mesmos chavões”. (Notas de um repórter. Wilson Frade. Estado de Minas. 13 dez. 1970).

O papel ocupado por Sampaio na organização do Salão e do Museu é bastante questionado pela imprensa, que passa a chamá-lo de “conservador-chefe-tarefeiro” colocando-o como motivo para a gradativa perda de valor do certame que associada às escolhas para a formação do júri, fizeram com que o Salão quase desaparecesse. “O juri passou a ser formado por pessoas sem condição, a fim de ‘nadar de braçadas’ e repartir o bôlo (sic) entre parentes, amigos e agregados” que não teriam votado “considerando o interesse de melhorar e aumentar o acervo (sic) do M.A” e sim para agradar ao “tarefeiro”. (Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*. 21 dez. de 1970).

Não teve "happy-end", mas serviu de advertência. O número de inscritos era tão pequeno que um vendedor de "abajour-escultura", ao tentar vendê-los no M.A. terminou por se inscrever durante os trabalhos. E por incrível que pareça, acabou ficando entre os selecionados e por pouco ficava entre o que obtiveram prêmios aquisitivos. Foi quase o fim do certame. (Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*. 21 dez. de 1970).

Um resumo sobre o II SAC comporta a Sala Especial dedicada aos artistas Eduardo de Paula e Mário Silésio, a premiação dos audiovisuais de Frederico Morais “*A nova crítica*” e a “ausência de grandes nomes”. A listagem das obras premiadas e inseridas no MAP em 1970 inicia-se pela seção de desenho através de Guita Charifker com *Desenho nº13; Migrações* de Luiz Eduardo Fonseca; dois desenhos de Terezinha Veloso Sem título da série *O Homem; Relacionamento II* composta por três partes de

Maria de Lourdes Villares Rabello; *Arame Azul, Mar Farpado* de Sérgio de Paula, o díptico *Homenagem a Ana Bela* de Manuel Augusto Serpa de Andrade; o diapositivo em cores de Ivens da Fontoura *Burro: Forma e Contra forma*; outros 81 diapositivos em cores de Frederico Morais da série *A nova crítica*; *BR-MG-3* de Antônio Henrique Amaral; em tinta a óleo sobre tela de Pietrina Chaccacci intitulada *Evaterra II*; o díptico de dimensão total 103 x 71,5 cm: 51,5 x 71,5 cm de MADU *Modo/Minas/Montanhoso II*; *Envolvimento I* de Wanda Pimentel de Carvalho; duas pinturas realizadas com tinta plástica sobre Duratex de Inácio Rodrigues de Olivera *Multicosmos* e *Unirvana*; *Horizonte 551* de Cibele Varela; a escultura de Maria Nazareth Filizzola *Pluviações Espaciais Giratórias*, a estruturação em madeira de Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O) *Prisioneiros de Argola*, três obras em papel Kraft da série *Armagens* de Paulo Roberto Leal e por fim, *OP "B"* de Hudla Pérola

Colocando em evidência como as narrativas são antes construídas por suas várias fissurações, frestas e ranhuras, interessantes contrapontos ao período de experimentações e tensionamento dos limites entre as categorias artísticas são sinalizados na pintura premiada de Antônio Henrique Amaral “*BR-MG 3*” e em “*Prisioneiros de Argola*” de Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O).

Colocando primeiramente em perspectiva o trabalho de Amaral, a composição apresentada no *II SNA* possui com o gênero de natureza-morta¹³ sutil associação, uma vez que estão unidos pelo tipo de elemento selecionado como centro de representação – em uma definição genérica, objetos inanimados. São frutas circulares diferenciadas pelo uso do verde e do laranja que permitem a identificação como laranjas e limões dispostos no interior de uma cesta de cor marrom. Na parte externa, recostada na parede centralizada fruteira presente na imagem, um cacho incompleto de cinco bananas e outra já solta da penca. A fruteira recortada pelo artista parece continuar, ainda que exista o término dos quatro extremos do quadro. As linhas horizontais alternadas por entre o rosa - claro e o branco, apontam possíveis localizações para os frutos, que estariam ou sobre a mesa ou mesmo, sobre o chão, não em contato direto, uma vez que essas mesmas linhas horizontais parecem articular algo como um tecido, que recobriria a superfície do móvel ou estaria ao nível do solo, de constituição desconhecida.

¹³ Natureza-morta: “composição pictórica que representa flores, frutos, objetos variados, difundida especialmente no século XVII.” (ARGAN, 2003, P. 448).

Entretanto, a separação ocorre no momento no qual as cores de forte intensidade e vibração, a ausência de graduação luminosa e a cena restrita à percepção bidimensional realizam seus respectivos movimentos combinatórios de materialização da cena. Atuante já na década de 1950, época do firmamento da *pop art* nos Estados Unidos, Amaral não sucumbe ao ato de apropriação do ambiente urbano e de consumo praticado pelos norte-americanos, demarcando seu interesse por partes de um todo possivelmente característicos do ambiente brasileiro, ironizando a conveniência da tropicalidade da banana, “metáforas sobre o trivial” que o tornaram conhecido. (AYALA, 1986, p. 18).

Sua pintura, em caminho inverso à simples acomodação do real no plano bidimensional é o resultado de sua fascinação pela prática pictórica, resposta direta àqueles que questionavam a pintura enquanto condição confinante do fazer artístico. São amplas as áreas do suporte adotadas por Amaral e inúmeras as combinações cromáticas de parâmetro essencialmente plástico concomitante à temática oferecida. É de Olívio Tavares a crítica abaixo transcrita e datada de 1981:

Tão importantes quanto a lembrança eventual de objetos fossem eles a própria fruta ou a parafernália simbólica depois acrescentada: garfos, facas, pratos e cordas eram igualmente os problemas de concepção, técnica com a linguagem que desafiam qualquer pintor. Para mim, cada quadro de bananas sempre existiu como um fenômeno pictórico em si. (TAVARES, Olívio *apud* AYALA, 1986, p. 18).

Mesmo engendrar vinculado aos moldes tradicionais artísticos podem ser encontrados em G.T.O, mas agora, sobre o prisma da tridimensionalidade escultórica. As peças por ele produzidas vão além da compreensão, são condições humanas conjugadas, agentes e difusoras de profundo paradoxo, como um universo tão complexo pode ser configurado em um gesto tão aparentemente singelo? A madeira delicadamente talhada, ganha presença e conquista o espaço, construído a cada remover de lascas. A figura humana alternada em sua estrutura elabora a própria conformação e circunstância de aprisionamento, os indivíduos são peças e grades de um vazio que lhes pertence, exemplo do trabalho premiado “*Prisioneiros de Argola*”. A escultura se constitui verticalmente de forma esquemática e repetida e possui na extremidade superior, dois círculos onde o primeiro corresponde ao contato entre duas figuras e parece edificar o esforço conjunto de sustentação interna à estrutura na qual estão inseridos. O instante de junção entre os dois é também o diâmetro da forma geométrica, é a consubstanciação do elo repressor. Abaixo, o círculo de menor tamanho, onde o vazio central personifica o

espaço que as figuras desejam e empenham-se em ocupar. É a proximidade e os contatos fugidios entre os indivíduos que produzem o movimento por entre as criaturas, oscilantes em sua rotação compartilhada. G.T.O atinge a conversão entre conteúdo e continente, dota suas figuras com traços regionais e característicos mas representantes de sentimentos e aflições universais.

G.T.O. é reconhecido no circuito artístico no final da década de 1960, justamente quando as categorias consensuais para definir uma obra de arte entraram em crise e estão exemplificadas na série *Armagens* premiadas no mesmo ano de consagração do artista G.T.O. Os três trabalhos de Paulo Roberto Leal definem as possibilidades de exploração dos caracteres formais do papel, enquanto elemento detentor de diferentes configurações. Através do papel kraft concebe estruturas posicionadas no trânsito entre dobras e deformações. Os papéis se encontram articulados e enrolados sinuosamente no interior de caixas acrílicas transparentes. As primeiras experimentações de Paulo Roberto Leal remontam ao ano de 1970 e são parcialmente resultantes do trabalho no Banco Central com bobinas de papel.

Da abertura completa às "novas (e quaisquer) tendências que refletissem o atual comportamento da arte brasileira", o III Salão trouxe modificações responsáveis por uma moldagem "menos incisivamente vanguardista, já presente na eliminação do termo *Contemporâneo*", fazendo com que o evento passasse a denominar-se Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. O cargo de coordenação também foi modificado, sendo a partir do ano de 1971 ocupado pela artista Conceição Piló. A exclusão do termo Contemporâneo associada ao primeiro artigo do regulamento são indícios de uma reformulação que é também, em parte, a redução das anteriores aberturas:

Art. 1º - O 3º Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, organizado e dirigido pelo Museu de Arte da Secretaria Municipal de Educação e Cultura será realizado de 12 de dezembro de 1971 a 12 de fevereiro de 1972, reunindo trabalhos representativos da arte ou de novas concepções construtivistas da atualidade. (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte. Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte 18 dez. 1971)

O que poderia, portanto, ser concluído de tal inferência? "É arte geométrica? Concreto? Ótica? Realmente não dá para entender. E as tendências não-construtivas - surrealismo, pop-art, erotismo, etc. - não terão vez?". (MORAIS, Frederico. Salões, presépio e loteria. *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 23 nov. 1971). É de autoria do crítico Márcio Sampaio, a tentativa de amenizar as incertezas e incoerências: "Ao

contrário do que se poderia entender, o Salão não foi aberto unicamente às tendências construtivistas, mas a tôdas (sic) as tendências". (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte. Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte 18 dez. 1971). Então porquê modificar o regulamento logo no Primeiro Artigo? Qual a necessidade da mudança se esse não foi um critério adotado de forma unilateral com relação a todo o conjunto de seleção e premiação?

Outra questão de igual importância é a estratégia instituída pelo Museu para a expansão do acervo que passou a realizar "convites a artistas consagrados para participarem do Salão concorrendo à premiação com garantia de aquisição." (SAMPAIO, 2011, p. 54). Tal modalidade seria sustentada até o ano de 1977 com a reserva de recursos da própria Prefeitura e, ainda, da Funarte, possibilitando "a ampliação significativa do acervo com obras daqueles artistas de expressão nacional, principalmente os gravadores." (SAMPAIO, 2011, p. 55). O trabalho de seleção foi aberto ao público que assistiu sem viabilidade de participação, sendo permitido somente, a formulação de perguntas ao júri, quanto a premiação, essa manteve-se realizada em sessão fechada.

D – Sai-5 de Sérgio Berber é uma das obras oriundas do III SNA em 1971, a seqüência da enumeração das obras e artistas premiados no mesmo ano de 1971 comporta: *Cena I, II e III* da série *Envolvendo* de Vinício Horta; *Homenagem ao personagem Jaldo* de Manoel Serpa de Andrade; *De figuras a Paisagem* de Manfredo Souzanetto; mais uma construção em sucata de ferro de Jarbas Juarez, de nome *Matadouro*; a fotografia que representa a obra de Yukio Suzuki montada *Espaço na Terra*; a serigrafia aderida ao suporte tipo Eucate de Iazid Thame intitulada *Sacrifício do Apálico*; o diptico de fotografias de Maurício Andrés Ribeiro Foto; o relevo feito através de poligofragem e gravura em polímero de Bethy Giudice; a montagem fotográfica em preto e branco sobre papel fotográfico fosco *Viagem através do Eu* de Nelly Gutmacher; *Universo Tripartido* de Sérgio de Paula; *A paz com ponto vermelho* e *Espermonauta IV* de Inácio Rodrigues de Oliveira; 84 diapositivos em cores de Beatriz Dantas de título *Terra*; *SIC-IM-I* de Boaventura Corrêa Andrade; *Além do Azul* e *Xadrez* de Walter Belizário; *Estrutura Permutacional nº 15* de João Carlos Galvão; o políptico com quatro partes de José Amâncio de Carvalho - *A invasão dos extra terrenos através das obras do Arrudas*; a escultura *Biomorfo I* de Maria Guilhermina Gonçalves; *Progressão* de Edgard Carlos Pagnano; a montagem fotográfica colorida em papel

fotográfico fosco de Sulamita Mareines nomeada como *Figura I* e a xilogravura sobre papel de Odetto Guersoni *Formas Justapostas V*.

Walmir Ayala ao comentar o catálogo e o regulamento do III Salão, coloca em perspectiva as revisões tão enfatizadas pelos organizadores, exemplo da mencionada anteriormente abertura do processo de julgamento ao público, questionando em qual aspecto tal medida seria responsável por melhorias no nível do evento ou corroboradora à dignidade dos julgadores. Contraditória “a ideia de abertura de uma das margens do Salão que avança ao ponto de permitir que o julgamento seja público” mas ainda se atém a prêmios hierárquicos” entre o Grande Prêmio e os prêmios considerados menores. “Assim o mesmo Salão que se julgou, pela abertura topográfica do trabalho crítico, o mais avançado, manteve-se bem mais acadêmico do que todos os seus congêneres, na denominação e hierarquia valorativa de seu julgamento”. (AYALA, Walmir. Um novo salão antigo em Minas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 05 de fev. de 1970).

Participaram do júri os críticos Antônio Bento, Harry Laus, Mário Silésio, Marc Berkowitz e Morgan Mota, todos, com exceção de Mário Silésio – artista mineiro, críticos de profissão e participantes de outros salões nacionais. Foram premiados no Salão: Edgar Carlos Guimarães Pagnano que obteve o Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, repartido com a escultora de Goiânia Maria Guilhermina. Outros prêmios: Amancius, Bety Giudice, Beatriz Dantas, Boaventura Correia de Andrade, Sérgio Berger, Décio Novello, Equipe José de Arimatéia Soares e Manuel Augusto Serpa de Andrade, Inácio Rodrigues, Iazid Thame, Jarbas Juarez Antunes, João Carlos Galvão, José Avelino Vieira de Paula, José Ronaldo Lima, Manfredo Sousa Neto, Márcia Barroso do Amaral, Maria do Carmo Arantes de Carvalho, Marlene Trindade, Mauricio Andrés Ribeiro, Nelly Gutmacher, Odetto Guersoni, Omar Fonseca, Sérgio de Paula, Sulaminta Mairenes, Teresinha Soares, Vinicius Horta, Válter Belisário, Yukio Suzuki.

“Os desacertos do júri, no tocante à premiação, saltam à vista de quem visitar atentamente a mostra”. Ayala inicia suas constatações pelo Grande Prêmio dividido entre a escultora Maria Guilhermina e Edgar Pagnano, colocando a obra de Pagnano em patamar superior ao de Guilhermina por seu “construtivismo transpassado de leveza, sonoro e eólio como a estrutura de uma harpa” e representaria “uma nota original no Salão”. Guilhermina não seria para o crítico, capaz de ultrapassar o “modernoso”, fazendo uso de formas convencionais movidas por engrenagens

igualmente convencionais “sem qualquer possibilidade de integração ou espírito de pesquisa”. (AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972).

O contato com a obra em 2014 em vista da exposição *O olhar: do íntimo ao relacional* conduziu a constatação de toda a suavidade e leveza presente na reprodução fotográfica. Presa apenas por fios de *nylon* transparentes, o trabalho de Edgar Pagnano foi colocado na área central do andar térreo do Museu, formando o conjunto chamado "Introspecção". A estrutura flutuante e vazada, totalmente trabalhada em tiras de alumínio, aproxima-se do observador pela sonoridade emitida, mas dele desvia-se em igual proporção ao oscilar por entre um espaço imaterial e rarefeito. Progressão contrastante que se origina no caráter denso do material utilizado e a sonoridade suave produzida pelo encontrar de placas.



Figura 9 - EDGARD PAGNANO. *Progressão*. s.d. Alumínio e fio de nylon. 110 x 200 x 13 cm. Grande Prêmio de Escultura. Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP.

Todavia, quando a atenção se volta ao trabalho executado por Maria Guilhermina inexiste o anterior tom elogioso, constata-se uma preocupação maior atribuída aos artifícios de rotação e iluminação em detrimento ao projeto de concepção formal, restringindo o alcance das estruturas trabalhadas em pedra-sabão ao movimento realizado mecanicamente por peças agregadas ao material e não trabalhadas artisticamente por Maria Guilhermina. *Biomorfo I* foi submetida ao salão juntamente a outras três peças executadas em pedra esteatite que reunidas pesavam valor quase equivalente à 10 Kg. *Biomorfo I – Unissex – Biomorfo II* foram colocadas sobre discos

de ferro que giravam através de duas rotações por minuto. Os discos foram estruturados sobre uma mesa armada em Metalon na qual as engrenagens responsáveis pela movimentação das peças ficavam totalmente visíveis, sendo eles o motor, as pulias e os rolamentos. Três refletores situados a frente das peças jogavam sobre a peça central - *Unissex* um intenso facho de luz que alternava com os refletores laterais a iluminação do conjunto.

Segundo informações presentes nos jornais da época, uma das iluminações possuía o formato específico de uma gota d'água, diferente das outras duas que assumiam formas aleatórias e por vezes se assemelhavam a figuras, que projetadas no painel do fundo, pareciam caminhar por sobre as esculturas. A montagem teria sido resultado da própria intenção da artista de associação entre a pedra e jogo de sombras e luzes produzidos pela iluminação. Tal análise não encontra eco nos jornais mineiros. Assim, a descrição interpretativa parece motivada apenas pela identificação entre a artista e o jornal – *O Popular* que compartilha com a Maria Guilhermina a procedência da cidade de Goiânia. Sua premiação segue incompreendida no circuito mineiro uma vez que suas formas não parecem desenvolver trabalhos anteriores por ela realizados, se mantendo cristalizada à própria estrutura da pedra.

Sampaio chega a ironizar as esculturas biomórficas ao reproduzir o comentário de visitantes do III SNA: “Alguém, de bom humor, comentou que a estrutura metálica, com motor e o sistema de polias, usado para fazer girar as esculturas, era tão interessante que poderia merecer um prêmio.. se retirassem as esculturas” (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte 1 jan. 1972).



Figura 10 - MARIA GUILHERMINA FERNANDES. *Biomorfo I*. 1971. Pedra sabão. 66 x 95,5 x 40 cm. Grande Prêmio, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP.

Premiações incompreensíveis foram atribuídas a Margarida Lana, Maria do Carmo de Carvalho (desenho fraco de sapos, como forma e conteúdo). Maria Cirne Lima, Boaventura Correia de Andrade, Sérgio Berger, Osmar Fonseca, todos num nível de estudantes talentosos de escola de belas artes, jamais de premiados em Salão de Arte Contemporânea. (AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972).

Esse é o único comentário realizado sobre o trabalho do artista Boaventura Andrade dentre as sessenta e três (63) matérias recolhidas no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH), e, ainda assim, é feita de forma conjunta aos outros artistas premiados. A grande maioria dos artigos resume a citá-lo como mais um dos nomes laureados no evento sem sequer nomear a obra premiada que não recebe análise ou consideração específica.

Nascido em Guarda Mor – Minas Gerais em 1937, Boaventura Andrade participa não só do evento em 1971 como também na edição de 1969 e a confirmação para sua colocação como “estudante” vem da graduação realizada na Escola de Belas Artes da UFMG no ano de 1966. Suas investidas na carreira artística são eclipsadas com o término do Salão, não sendo encontrados registros posteriores do mesmo.

SIC-IM-I de Boaventura Andrade apresenta-se pela sobreposição de formas geométricas quadradas, circulares e retangulares feitas em diversas tonalidades de marrom sobre um fundo branco, fornecendo ao observador uma visão completa. É

possível perceber uma forma retangular central na qual toda a estrutura foi construída, essa parece reter sobre si o sistema que se estende para cima e alcança gradativamente um espaço dentro do próprio quadro.

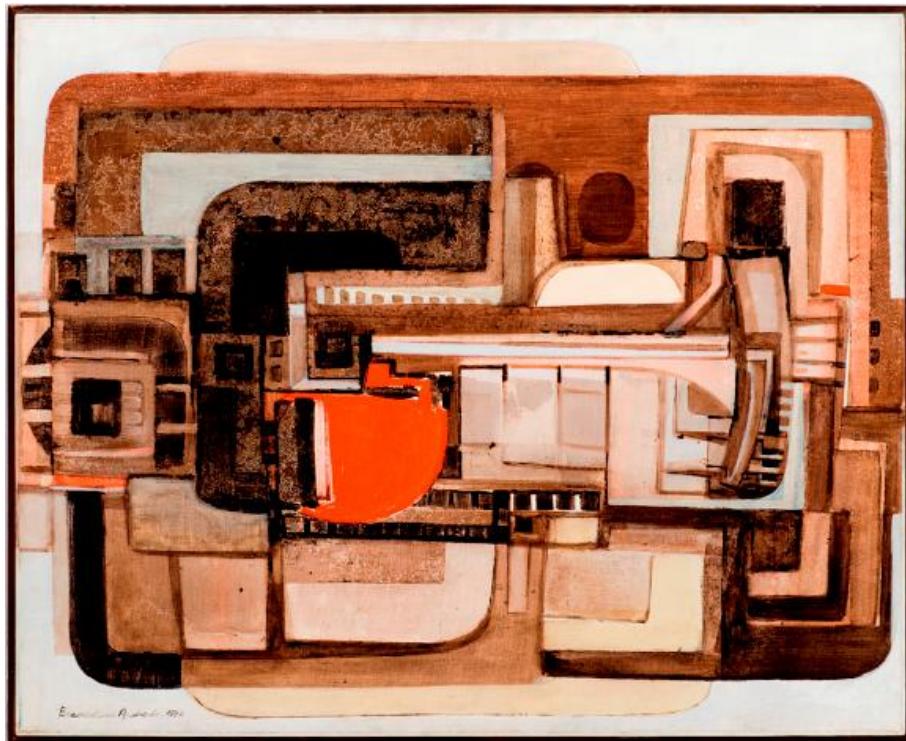


Figura 11 - BOAVENTURA CÔRREA ANDRADE. *SIC-IM-I* (*Solidão, inspiração na Idade da Máquina*). 1970. Tinta a óleo sobre tela. 80,5 x 99,5 cm. Prêmio Sociedade Amigas da Cultura, III SNA/PBH, 1971. Acervo MAP.

O movimento iniciado no interior ganha força à medida que percorre pelas estruturas geométricas, funcionando como módulos encaixados de um mesmo plano. A identificação entre as partes ocorre na aproximação cromática, aclarada e escurecida de modo a estabelecer os limites de contato entre as mesmas. A composição primordialmente geométrica referencia-se ao III Salão Nacional pelo regulamento que estipula o interesse por "tendências construtivas" e permite, apesar de não direcionado distintamente ao quadro *SIC-IM-I*, o aceite ao pontuamento de Sampaio ao questionar a montagem do Salão que teria dado realce à obras "que só podem ter importância como passado: reminiscências a arte vitoriosa há duas décadas atrás". (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Minas Gerais, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte 1 jan. 1972).

A forma criada pelo artista parece intuir em funcionar como um objeto preso à parede branca, como uma caixa tridimensional pregada à parede bidimensional, entretanto, a ausência de fluidez entre as formas, em estado de reologia inversa, quebra

a percepção da imagem como um todo, se fragmentando à medida que perpassa de um quadrado a outro. As formas, longe de materializar-se no terceiro plano, artificializam-se, dissipando-se pela superfície. Não foi possível, nesse caso, a obtenção de maiores informações sobre o artista e seu trabalho ou um abarcamento ampliado de sua produção, uma vez que Boaventura Andrade encerra sua participação no cenário artístico mineiro em momento simultâneo à sua inserção.

A ausência de premiação aos seguintes artistas seguindo as averiguações de Ayala é equitativamente ausente de justificativas, exemplo de Tuneo, “com um dos trabalhos mais sérios do Salão”, Madu com o desenho *Minas de Minas*, José Alberto Nemer e seu trabalho conceitual *O Gêlo* (sic) *de Paris* e Miriam Blank Samburski e suas formas iluminadas.

É de se perguntar, ainda, como puderam ser aceitas obras de Heider Silva (o primitivo convencional), Carmem Bardi (uma autodiluição das belas e vigorosas propostas do Salão da Eletrobrás), Betti King (a abstração que não diz nada) e Fausto. (AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972).

A montagem do Salão é conjuntamente digna de questionamento, pois teria desperdiçado a potencialidade das obras selecionadas ao espalhá-las demais pelo espaço e ao exibir obras sobretudo do setor gráfico, sujas, prejudicando artistas, caso de Marília Kranz, “cujas formas de acrílico foram literalmente amontoadas, sem a mínima compreensão do detalhado plano de montagem enviado pela artista para orientação dos organizadores do Salão”. Se as intenções de Kranz tivessem sido respeitadas, “seriam obrigatoriamente considerados para prêmio. Tal como estão não deveriam nem ser exibidos”.

Teresinha Soares recebe os elogios do crítico se apresentando segundo o mesmo, em seu momento mais maduro. “Nota-se, aliás, neste Salão, a força e unidade do grupo de vanguarda de Minas, cuja representação é a nota mais original do conjunto”.

Concluindo seu posicionamento, Ayala afirma que o *III SNA* requeria a reformulação do regulamento, maior cuidado na montagem, premiação mais analisada e um amplo corte dos trabalhos selecionados.

Vamos acabar com a ingenuidade de abrir ao público as portas do julgamento, o que não melhora o veredito (sic) nem enriquece o público curioso; acabemos com a hierarquia e deixemos o Salão premiar na base da aquisição, que não alimenta vaidade e dá a César o que César pedia que lhe fosse dado, sem degraus de casta valorativa que constrangem os premiados discutíveis, como aconteceu

visivelmente desta vez. (AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972).

É perceptível, portanto, o grande papel desempenhado pelos Salões de Arte no tocante aos processos de formação e composição do acervo do MAP. Verifica-se que as obras integradas sempre foram alvo de debates e discussões. A passagem de Salão Municipal de Belas Artes à Salão Nacional de Arte Contemporânea indica o momento de reformulação de modo a manter o interesse dos artistas em participarem do Salão e a conseqüente aquisição de obras ao Museu. Novamente com o uso de alterações iniciadas pela titulação do evento que "perde" a baliza do "contemporâneo" para reconhecer-se somente por "Nacional de Arte". Analisada essa pequena parcela do evento, é corroborada, portanto, a ausência de coerência ao não impor sobre esse acervo, visibilidade e comunicabilidade.

4 – MÉTODOS DE LIMPEZA A SECO, DA PROPOSTA À APLICAÇÃO

Nos processos de conservação e restauração inseridos no escopo das limpezas, esses podem ser classificados em processos químicos e mecânicos. Os primeiros tratam de procedimentos que envolvem a aplicação de solventes e são, geralmente, adotados em casos de remoção de sujeiras impregnadas e endurecidas, materiais excessivamente gordurosos, vernizes deteriorados, repinturas, ceras e resinas. Para o segundo caso, esses processos se voltam para retirada de sujidades mais superficiais, localizadas tanto no verso quanto na camada pictórica da obra, podendo ser identificadas como excrementos de insetos, poeiras ou mesmo manchas que, apesar de generalizadas, não estão completamente aderidas às camadas de tinta.

A definição do procedimento de limpeza mais adequado a ser adotado depende, primeiramente, das características da superfície do quadro e de exames para averiguar-se até que ponto essa superfície é capaz de suportar a natureza das intervenções a serem recebidas. Considerando que, uma vez em contato com a superfície pictórica, qualquer ferramenta pode alterar sua configuração visível e, consequentemente, sua forma de recepção; essa não pode ser tratada puramente como uma questão de ordem material. A compreensão das características dos elementos utilizados na feitura do quadro como a composição das tintas, formas de aplicação e presença ou não de verniz são igualmente determinantes no momento de tomada de decisão sobre o uso de ferramentas e outros produtos de limpeza .

Gerry Hedley, em palestras realizadas no *Canadian Conservation Institute*, aponta para a importância de um direcionamento mais humanista nas ações de conservação ou restauração empreendidas pelo profissional, evitando-se que a obra artística seja reduzida ao nível de objeto. Sua argumentação foi construída de modo a inferir as implicações de ações teoricamente simples, como a remoção do verniz – parcial, total ou seletiva, presente na camada pictórica. Ainda que as considerações de Hedley sejam empreendidas em âmbito diverso do presente trabalho, podem ser aqui abordadas por terem também como preocupação a importância de uma postura reflexiva do restaurador com relação à obra artística. (HEDLEY, 1993, p. 02).

Em função do estado de conservação da obra *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)* escolhida para este TCC, a preferência foi pela adoção de procedimentos de limpeza a seco. A obra, de autoria do artista Boaventura Andrade,

realizada em óleo sobre tela, apresentava sujidades localizadas nas quatro laterais do quadro, resultantes de manuseio inadequado e remontam à época na qual a instituição ainda não contava com uma reserva técnica fixa – segundo a responsável pelo setor de conservação do MAP, Luciana Bonadio. Constantemente deslocada dentro do próprio MAP, a superfície pictórica desta pintura adquiriu marcas gordurosas e escurecida, tornando sua superfície mais suscetível ao acúmulo de poeira.

The choice of dry cleaning material depends on the paint layers' characteristics, whether physical (porous, flaking paint, well bound, underbound) or aesthetical (monochrome, colored zones, flat, impasted, matte, glossy), and the type of dirt (impregnated, dry, fat, smooth, or grainy). (Daudin-Schotte, Bisschoff, Joosten, van Keulen, and van den Berg, 2012, p. 218).¹⁴

Assim, a justificativa para tal procedimento reside tanto na superficialidade da sujeira observada, quanto na demanda pela difusão e desenvolvimento de métodos de higienização de menor toxicidade. Tais metodologias de limpeza mecânica, de eficácia comprovada em termos de remoção, representam, ademais, a integração de novos materiais à prática de conservação. Há ainda um aspecto determinante para nossa escolha que envolve a localização da obra e suas condições institucionais.

É necessário realizar sobre o aspecto anteriormente listado uma consideração mais extensa de modo a esclarecer os motivos pela opção da limpeza efetuada a seco. Instituições como o Museu de Arte da Pampulha, detentora de expressivo número de peças (número superior a 1400), nem sempre possui em seu quadro financeiro fundo capaz de direcionar a coleção, tratamentos de conservação e restauração inseridos no plano de ações ideais. Assim sendo, quanto maior as possibilidades de adaptação e promoção de métodos mais simples, mas em igual nível de eficácia, maiores as chances da instituição de manutenção das peças em estado adequado de preservação. Reafirma-se, portanto, a não utilização por procedimentos químicos ou financeiramente inviáveis ao cotidiano de atuação do conservador restaurador pertencente determinada equipe museológica.

O processo de limpeza mecânica a seco deve ser analisado na medida em que busca a conciliação entre a maleabilidade do material utilizado e a quantidade de resíduos deixados por esse no momento de remoção das sujidades. Deste modo, a relação existente pode ser assim considerada: quanto menor a maleabilidade do material

¹⁴ “A escolha do material de limpeza a seco depende das características das camadas de tinta, sejam elas materiais (porosa, presença de craquelê, bem selada, não selada) ou estéticas (monocromática, zonas coloridas, plana, presença de empaste, fosco, brilhante) e ainda, da tipologia de sujeira (impregnada, seca, gordura, liso ou granulado)”. (tradução da autora).

empregado, menor a produção de partículas, entretanto, em proporção inversa, estão os riscos de dano à superfície por meio de abrasões e pelo atrito entre as duas superfícies.

Dry surface cleaning is an alternative that is occasionally practiced by painting conservators, employing a large range of specific materials like sponges, erasers, malleable materials, and microfiber cloths. However, since there is a strong concern about their potential damaging effects on surfaces, these materials have not yet been fully integrated into current practice. (*Ibidem*, p. 209).¹⁵

Por essa razão, poucas são as pesquisas até então realizadas com materiais de limpeza a seco. Além disso, essas são geralmente voltadas para áreas como têxteis ou para a conservação de papéis.

Entretanto, localizamos na publicação dos Anais do Congresso organizado pela Universidade Politécnica de Valencia e pelo Instituto de Conservação Smithsonian, em 2010, um artigo intitulado *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning International Conference* com os resultados de uma pesquisa de limpeza a seco de responsabilidade de um grupo de pesquisadores holandeses vinculados ao *Cultural Heritage Agency of the Netherlands* em colaboração com conservadores da área de pintura tanto da Holanda quanto do Reino Unido. Em função do Seminário na Disciplina Restauração Pictórica realizado no 7º. período e da releitura do artigo mencionado, nossa proposta de higienização da obra de Boaventura Andrade realizada nas dependências do MAP, com orientação da Professora Maria Alice Honório Sanna Castello Branco baseia-se nos resultados de tal pesquisa.

Cabe apresentarmos uma síntese da metodologia da pesquisa adotada pelo grupo do IRPA. Assim, a metodologia utilizada teve como ponto inicial a seleção de materiais mais comumente utilizados em limpezas de obras de arte que foram testados e apresentados os de melhores resultados. Nesse artigo, o grupo holandês de pesquisadores indicou, ainda, as análises químicas nos materiais testados em termos de sua composição associada às informações disponibilizadas pelos fabricantes. Tais processos de envelhecimento artificial foram efetuados para análises das alterações dos materiais em função da passagem do tempo, de modo a acessar os níveis de estabilidade apresentados pelos diversos materiais, bem como os potenciais danos provenientes à camada pictórica produzidos ao fim de cada teste de limpeza.

¹⁵ “A limpeza de superfície a seco é uma alternativa ocasionalmente praticada por conservadores de pintura, empregando uma ampla gama de materiais específicos como esponjas, borrachas, materiais maleáveis e panos de microfibra. No entanto, uma vez que existe uma forte preocupação sobre seus potenciais efeitos prejudiciais sobre as superfícies, estes materiais não foram ainda totalmente integrados à prática corrente”. (tradução da autora).

As amostras foram submetidas, por um período de quatro a seis semanas a temperaturas entre 50°C-60°C, com variações de umidade relativa de 27% a 70%-80% a cada seis horas. A exposição dos materiais a tubos de luz fluorescente com capacidade de 10.000 lux por aproximadamente 600 horas com temperatura de 23°C e umidade relativa de 44% é equivalente a 11,5 anos de envelhecimento em condições museológicas.

Os testes efetuados pelos pesquisadores foram analisados a partir de seis aspectos fundamentais: integridade da topografia e do brilho, capacidade de remoção de resíduos, poder de limpeza, estabilidade da pintura após o teste de envelhecimento artificial e (quando aplicável), mapeamento das alterações por meio do uso da luz fluorescente. O entrecruzamento de tais aspectos pode ser ainda colocado em termos comparativos entre a abrasão e polimento produzido pelo material adotado e sua eficácia de limpeza:

For all materials, except the malleable class, the mechanical action is the basic cleaning principle, which implies close contact between the cleaning material and paint surface. As a result, potential damage, such as abrasion, flattening, and polishing of the surface topography, is particularly pertinent. (*Ibidem*, p. 214).¹⁶

“The results show that the Akapad white and makeup sponges were the least abrasive polishing materials”. (*Ibidem*, p. 214).¹⁷ Ou seja, foram os materiais que não promoveram remoções dos pigmentos presentes na camada pictórica. Mostraram ainda como é indispensável o cuidado na utilização de borrachas com policloreto de vinila (PVC) pois confere rigidez ao material, dotando-o de maior poder abrasivo. Característica também reconhecida em tais borrachas e inclusa no conjunto de riscos à superfície pictórica – apesar de menos identificável a olho nu, são os resíduos deixados por essa, que “is the potential long-term detrimental action of the residue from the cleaning materials left as a sticky particulate residue or as a film of material”. (*Ibidem*, p. 214). “resta como um resíduo pegajoso de partículas ou como uma película de material, representando potencial ação prejudicial a longo prazo”. (*Ibidem*, p. 214).¹⁸

Ao final do artigo, o grupo de pesquisadores expõe sua conclusão,

¹⁶ “Para todos os materiais, exceto a classe maleável, a ação mecânica é o princípio básico de limpeza, que implica o contato direto entre o material de limpeza e a superfície da pintura. Como resultado, danos potenciais, tais como a abrasão, nivelamento e polimento da topografia da superfície, são particularmente pertinentes”. (tradução da autora).

¹⁷ “Os resultados mostraram que o Akapad branco e esponjas de maquiagem eram os materiais menos abrasivos”. (tradução da autora).

¹⁸ “resta como um resíduo pegajoso de partículas ou como uma película de material, representando potencial ação prejudicial a longo prazo”. (tradução da autora).

[...] makeup sponges, smoke sponges, and cloths left the least particulate residue while achieving a generally good cleaning level. These materials also age relatively benignly. No chemical residues are expected to be left by cloths, and none are detected analytically on the paint samples treated with smoke sponges. (*Ibidem*, p. 215).¹⁹

Isto posto, enfatizamos que é primordial que o conservador realize testes com os materiais a serem utilizados e seja capaz de perceber quais os mais indicados e representativos de melhores resultados a cada tipologia de sujeira. Por fim, deve atentar para a necessidade, posterior a cada aplicação, de aspiração da superfície e utilização de um trincha macia para remover o quanto possível os eventuais resíduos deixados.

Como adendo, os mesmos pesquisadores estabelecem linhas práticas gerais que podem ser adotadas com menores ou maiores alterações de acordo o objeto a ser trabalhado. Os materiais mais indicados, segundo os resultados da pesquisa são os seguintes “(1) polyurethane ether-based makeup sponges (rinsed with demineralized water), (2) yellow microfiber cloths, (3) Akapad white, and (4) smoke sponges (for semiglossy to glossy paint layers only)”.²⁰ Ainda assim, medidas complementares de modo a minimizar os riscos do processo de intervenção podem ser conjuntamente listadas: Em caso de sujeira granulada, recomenda-se a aplicação de uma trincha macia e da aspiração da superfície do quadro como etapa anterior ao procedimento de limpeza a seco.

Tendo em vista o exposto acima, a proposta ora apresentada parte inicialmente de realização de testes preliminares com os seguintes materiais: *pet rubber*, flanelas de algodão e esponjas diversas – feitas de poliuretano. Para as esponjas, antes dos testes realizados sobre a camada pictórica, as mesmas foram hidratadas com água desmineralizada e colocadas sobre material absorvente, como papel toalha, de modo a garantir a retirada de possíveis partículas de água presentes nas mesmas. Feitos os testes, o material que apresentou os melhores resultados em termos de eficácia de limpeza e adequação à camada pictórica foi empregado no processo conservativo da obra *SIC-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)*.

¹⁹ “esponjas de maquiagem, esponjas vulcanizadas e panos de microfibra deixaram menor concentração de resíduo particulado ao atingindo um bom nível geral de limpeza. Estes materiais também apresentam envelhecimento relativamente bom. Resíduos químicos não são esperados para serem deixados pelas microfibras de algodão, e não são detectados analiticamente sobre as amostras de pintura tratadas com esponjas de fumaça”. (tradução da autora).

²⁰ “(1) esponjas de maquiagem de poliuretano a base de éter (hidratada em água desmineralizada), (2) flanelas de micro-fibra amarela, (3) Akapad branco, e (4) esponjas vulcanizadas (para camadas semi-brilhosas e brilhosas apenas)”. (tradução da autora).

Antes de apresentar o tratamento conservativo realizado é importante dizer que na ficha de identificação da obra, encontrada no arquivo do Museu, consta a informação referente a uma única intervenção anterior. Segundo essa ficha, a obra foi fumigada com Gastoxin em nove de seis de mil novecentos e noventa e quatro (09/06/94).

A limpeza do quadro de Boaventura Côrrea Andrade foi realizada no dia seis de outubro de dois mil e quatorze (06/10/2014). Em primeiro lugar, foi feita uma avaliação do estado de Conservação do quadro em suas três instâncias, ou seja, chassi, o suporte de tecido e a camada pictórica. Quanto ao chassi verificamos a presença de papel aderido (fita gomada de papel Craft). No suporte verificamos a presença de papel aderido (fita gomada de papel Craft), deficiência no estiramento da tela no chassi e migração da tinta para o verso. Finalmente na camada pictórica, constatamos a presença de vincos laterais causados pelo chassi, pequenas perdas, craquelês distribuídos principalmente ao longo das extremidades, manchas de tinta azul no canto inferior esquerdo, pequenas ondulações (estufamento), sujidades com poeira concentrada nas quatro laterais em vista das marcas de manuseio inadequado, excrementos de insetos, gotas de líquido marrom não identificado e no canto superior, a presença de um adesivo colocado possivelmente para suturar uma ruptura existente na camada pictórica, em sentido longitudinal, conforme pode-se observar nas fotos abaixo.



Figura 12 - Detalhe da pintura *SIC-JM-C I* para visualização da possível presença de um adesivo na camada superior. Acervo MAP.

Os procedimentos iniciais concentraram-se no verso da obra, consistindo na aplicação de trincha de cerdas macias para retirada dos resíduos superficiais principalmente na região interna do chassis. Nesse momento, várias partículas de sujeira caíram sobre a mesa de trabalho, como fragmentos e excrementos de insetos e, ainda, um pequeno prego de ferro bastante enferrujado. Interessante ressaltar em relação ao prego que, antes do começo da limpeza, havia sido percebida uma protuberância na pintura provocada pelo mesmo, além da presença de diversos craquelês no seu entorno. Terminada a aplicação da trincha, todo o verso da obra foi aspirado, inclusive, o chassis de madeira.

A etapa seguinte do processo foi a remoção de fragmentos de fita gomada que, anteriormente, servira para fixar uma ficha de identificação da obra quando na submissão ao III SNA. De fato, a ficha já havia sido removida, uma vez que foi colocada apenas em função da participação no Salão, restando a fita gomada de papel Craft já completamente acidificada. Sua remoção foi facilmente, realizada utilizando-se para este procedimento a alternância de aplicação de um *swab* de algodão levemente umidificado com álcool em gel e um bisturi. A opção pelo álcool em gel residiu na rápida evaporação do mesmo e em sua consistência gelatinosa, responsáveis pela

redução das possibilidades de impregnação e penetração do material na camada pictórica. Findo o processo, o verso da obra foi novamente aspirado.



Figura 13 - Detalhe da remoção da fita gomada acidificada presente no verso da obra. Acervo MAP.

Passando à limpeza da frente da obra, seguimos o mesmo passo de aplicação de trincha de cerdas macias. Em seqüência, os excrementos de insetos localizados sobre a região de fundo branco da pintura, na parte esquerda, foram removidos com o uso de bisturi. Optou-se, também, pela remoção de uma pequena gota de coloração amarronzada feita com *swab* de algodão umedecido em aguarráz.

Dando continuidade ao trabalho, toda a extensão da camada pictórica foi limpa com a esponja selecionada por meio de movimentos circulares e delicados. À medida que a esponja foi sendo aplicada, foram perceptíveis o retorno do brilho e da tonalidade viçosa das tintas, especialmente no que diz respeito à região central, que pareceu receber novo destaque, restabelecendo a relação entre “figura” (formas geométricas) e o fundo branco.

Gradativamente a sujeira foi sendo retirada da superfície pictórica e sendo aderida à superfície da esponja, nitidamente verificável pela alteração na coloração da esponja, ganhando coloração escura de cinza, conforme se pode observar na Foto. Tais resultados alcançados contemplaram a expectativa da proposta.



Figura 14 - Materiais utilizados para limpeza da obra *SIC-IM-C I*.

O procedimento de limpeza trouxe uma nova questão. Na parte superior do quadro, bem próxima à moldura, as marcas oleosas e escurecidas de sujeira eram mais visíveis e, primordialmente, identificadas como objetivo da limpeza. Entretanto, o que havia sido anteriormente avaliado como sujeira de aspecto gorduroso, proveniente de manuseio inadequado, era, na verdade, uma área de desgaste da pintura. Além disso, constatamos que havia a sobreposição de uma camada de adesivo, possivelmente Mowiol, aplicada no intuito de consolidar a camada pictórica, evitando-se seu desprendimento.

Tais constatações verificadas durante o procedimento de limpeza foram feitas pela professora Maria Alice e pela restauradora do Museu de Arte da Pampulha, Luciana Bonadio. Portanto, a remoção das manchas que interferem na visualidade não poderia ser resolvida apenas com a limpeza mecânica, mas exigiria medidas mais amplas, como a realização de apresentação estética, o que ultrapassa os objetivos da proposta do presente trabalho. Por outro lado, a proposta de higienização foi realizada com sucesso.

É interessante registrar que essa situação comprova o posicionamento de Salvador Muñoz Viñas com relação aos momentos de micro-decisão, constantemente observados no cotidiano de trabalho do conservador-restaurador.

After the examination of the object by whatever means available (including scientific means), the conservator makes major overall decisions: in the case of painting, this could include its lining, the technique to employ for the lining, the adhesive to be used, the type of inpaintings, the replacement of an old frame and so forth. (VIÑAS, 2010, p. 133).²¹

Por meio dessa proposta, pude constatar que existem certas variáveis que só podem de fato serem percebidas no momento de contato direto entre o objeto e o restaurador, não sendo concebidas anteriormente. É desse modo que o conservador-restaurador dá início à tomada das micro-decisões, “microdecisions are decisions that are taken in real time that affect the way major (‘bigger’) decisions are implemented”. (VIÑAS, 2010, p. 133).²² O que significa dizer, e aceitar, que existem atitudes e expectativas em relação ao trabalho prático do conservador-restaurador que não podem ser quantificadas ou fixadas *a priori*. Nessas ocasiões, o profissional da conservação restauração concilia sua vivência profissional, sua experiência e as teoria aprendidas na salvaguarda do bem cultural e pode redirecionar sua proposta inicial.

To evaluate the results and take real-time microdecisions, the conservator not only has to rely on the ‘most revealing’ examination tool, the eye, but also on the other valuable tools, such as the continuous tactile feedback provided from the swab’s handle and, perhaps, the sound of the rubbing action, or even the smell of the dissolved varnish. (VIÑAS, 2010, p. 134).²³

Entretanto, como foi mencionado anteriormente, fazer a apresentação estética e a remoção do adesivo observado durante os procedimentos ultrapassaria nosso objetivo e o acordo entre o Cecor e o MAP de tratamento restrito à higienização da pintura de Boaventura Andrade. Após o tratamento realizado, a obra deverá retornar à Reserva Técnica do MAP muito satisfatoriamente higienizada por meio de processos mecânicos, conforme nossa proposta e a avaliação do setor de Conservação e Restauração do mesmo museu.

²¹ “Após o exame do objeto por todos os meios disponíveis (incluindo meios científicos), o conservador faz grandes decisões globais: no caso de pintura, pode incluir seu forro, a técnica a ser empregada para o forro, o adesivo a ser usado, o tipo de reintegração, a substituição de uma moldura antiga e assim por diante” (tradução da autora).

²² Micro-decisões são decisões que são tomadas em tempo real, que afetam a maneira como as principais (‘maiores’) decisões são implementadas”. (tradução da autora).

²³ “Para avaliar os resultados e tomar micro decisões em tempo real, o conservador não só tem de confiar em sua ‘mais reveladora’ ferramenta de exame, o olho, mas também sobre outras ferramentas valiosas, como o contínuo feedback organoléptico provido pelo manuseio do *swab* e, talvez, pelo som da ação de fricção, ou até mesmo pelo cheiro do verniz dissolvido”. (tradução da autora).

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizado o trabalho sobre a narrativa dos salões de arte em Belo Horizonte situado nos recortes feitos pelo *I Salão Nacional de Arte Contemporânea*, o *II* e *III Salão Nacional de Arte* referente aos anos de 1969, 1970 e 1971, algumas considerações finais podem ser delineadas tendo em vista o desenvolvimento da presente investigação e o ponto ao qual esta se encontra situada.

Verifica-se como ressalva inicial a dificuldade por parte do Museu de Arte da Pampulha em narrar sua coleção e colocá-la em possibilidades de diálogo e interação, afastado da interface situada entre o público e o acervo, tais objetos permanecem fixados no campo da invisibilidade. São mais de 1400 obras ausentes da visualidade artística e memorial brasileira.

Em correspondência direta ao objetivo de análise às obras artísticas premiadas nos salões de Arte através de sua materialidade e visualidade, esteve permanente o propósito de revisionar a História da Arte em Belo Horizonte, uma vez que a maioria dos estudos atualmente disponíveis, condicionam o objeto artístico a questões políticas ou pela perspectiva do "atraso" ou "ressonância" tendo em consideração o eixo Rio de Janeiro São Paulo, destituindo o circuito mineiro de qualquer perspectiva capaz de edificar sua própria autonomia.

Outra questão tornada notória com o estudo dos salões de Arte em Belo Horizonte, foi a impossibilidade de apreensão total da trajetória de determinados artistas, emoldurados na concepção de promessas artísticas usualmente não efetivadas e inscritos como epifenômenos, caso do artista Boaventura Côrrea Andrade.

Ainda, como reflexão última, demarca-se aqui, a importância do trabalho prático realizado com a obra *SI-IM-I (Solidão, inspiração na Idade da Máquina)*, a oportunidade de aplicação dos conhecimentos adquiridos durante o percurso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis foram fundamentais para o progresso da minha caminhada acadêmica e vida profissional subsequente. O respeito ao objeto enquanto forma comunicadora requer do conservador restaurador o constante processo crítico de auto-avaliação e reflexão, sempre a partir das necessidades apresentadas pelo objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios, 1980-2005. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 2.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLI DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. *Guia de história da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. 158p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte italiana: de Michelangelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac e Naif, 2003, 480 p. v.3.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1986. 2v.
- AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1972.
- AYALA, Walmir. Um novo salão antigo em Minas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 05 de fev. de 1970.
- BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.) *Anais do XXVI Colóquio do CBHA*, São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.13-27.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010. 256 p.
- DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. ArteFilosofia. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998 323p.
- GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Nelyane. *Revisitando Polêmicas da História da Arte em Belo Horizonte nos Salões Municipais de Belas Artes de 1964 a 1968*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

HEDLEY, Gerry. *Humanismo, Estética e Limpeza de Quadros*. In: *Measured Opinions*. Ukip Publications, Londres. 1993.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Calígrama Edições, 2005. 251 p.

MORAIS, Frederico. Salões, presépio e loteria. *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 23 nov. 1971.

MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado.

MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado.

MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*. 21 dez. de 1970.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference, Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010. 256 p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 358p.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas, Belo Horizonte, Anos 60*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XIV. 1959, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1959, 27 p. Catálogo geral.

SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA, I. 1969, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1959, 20 p. Catálogo geral.

SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte 1 jan. 1972.

SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte 1 jan. 1972.

SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte. *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte 18 dez. 1971.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan de 1970. Não paginado.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p.11.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de historia das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SALVADOR, Muñoz Vivas. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford Elsevier Butterworth Heinemann, 2005. 239p.

VIVAS, Rodrigo; ASSIS, Márcia Georgina de. *A Academia Imperial de Belas Artes no Museu Mineiro*. 19&20 (Rio de Janeiro), v. VIII, p. 1, 2013.

VIVAS, Rodrigo. Análise *da produção do pintor Aníbal Mattos em Belo Horizonte – 1917-1944*. In: III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007, Campinas. Anais do III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007.

VIVAS, Rodrigo. *Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte*. 19&20 (Rio de Janeiro), v. vi, p. 1, 2011.

VIVAS, Rodrigo. *Artes Plásticas em Belo Horizonte 1920-1980*. Asa-Palavra (Brumadinho), Belo Horizonte, v. 01, n.01, p. 85-92, 2004.

VIVAS, Rodrigo. *Arte e Vanguardas na cidade moderna*. Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 1, p. 114-128, 2013.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. *Arte Neoclássica e Arte Moderna: um confronto além dos conceitos*. Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, número 1, março de 2014.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. Estamos *Condenados ao Moderno: Arte Neoclássica e Arte Moderna nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte*. Revista Eletrônica Cadernos de História.

VIVAS, Rodrigo. *Museu Revelado: o fardo da história não revelada*. In: Museu de Arte da Pampulha. (Org.). *Museu Revelado* -. 1ed. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2013, v. 1, p. 26-53. 7).

VIVAS, Rodrigo; ALVES, Joana D'Arc de Jesus. *Objeto e participação*, do corpo à terra e os salões: Paralelo na década de 1970. In: 23 Encontro da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. 23 Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP, 2014. v. 1. p. 173-189.

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha*. In: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília: UNB, 2012.

VIVAS, Rodrigo. Por *uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. 1. ed. Belo Horizonte: ComArte, 2012. v. 1. 246p.

VIVAS, Rodrigo. *Quando existe arte?* Os Salões de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte. 1956-1971. Anais do Xxiv Colóquio Cbha, v. 1, p. 20, 2005.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. *Situações-Limite*: Entre a ação e a contemplação. In: 23 Encontro da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. 23 Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP, 2014. v. 1. p. 3721-3737.

Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces. Maude Daudin-Schotte, Madeleine Bisschoff, Ineke Joosten, Henk van Keulen, and Klaas Jan van den Berg.