

## COLEÇÃO COMO ARQUIVOS DE MEMÓRIA: Processo, poética e conservação.

**Tatiana Duarte Penna.**<sup>1</sup> UFMG/EBA  
Belo Horizonte –MG – Brasil. [tatianapenna60@gmail.com](mailto:tatianapenna60@gmail.com)

**Yacy-Ara Froner.**<sup>2</sup> UFMG/EBA  
Belo Horizonte –MG – Brasil. [yacyarafroner@gmail.com](mailto:yacyarafroner@gmail.com)

**Resumo:** Trata-se do estudo do acervo do artista plástico Pedro Moraleida falecido em 1999, no que diz respeito a sua poética, processo e conservação. Relatos e testemunhos, publicações e exposições e de seus próprios escritos guardados em espaços reais e imaginários possibilitaram uma nova narrativa através de um novo *corpus* e um novo significado.

**Palavra-chave:** memória, poética, arte contemporânea, conservação.

## *COLLECTION AS MEMORY FILES: Process, poetic and conservation*

**Abstract:** *It is the study of contemporary art collection and rescue of the artist memory Pedro Moraleida died in 1999, with regard to its poetic, process and conservation. Reports and testimonies, publications and exhibitions and his own writings stored in real and imaginary spaces opened up a new narrative, through a new corpus and a new meaning.*

**Keyword:** *Memory, poetic, contemporary art, conservation.*

### **Introdução**

Sabemos que a obra de arte contemporânea, tendo em vista sua complexidade material e condição conceitual, tem sido um desafio às práticas de preservação utilizadas pelo conservador/restaurador. Hoje existe uma gama de materiais na sua elaboração, muitos deles ainda pouco estudados e pesquisados, assim como inúmeras combinações que caracterizam as obras híbridas. Além dos materiais e suportes empregados, lidamos também com a questão do efêmero, a

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais /UFMG/EBA. Especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis/UFMG/EBA/CECOR. Especialista em Conservação e Restauração de Bens Móveis e Integrados ao Patrimônio, tendo realizado trabalhos em vários monumentos, como coordenadora de obras dos elementos artísticos e bens integrados ao patrimônio e restauradora/conservadora. Professora de Restauração de Pintura de Cavalete na FAOP/Ouro Preto e Professora Substituta na UFMG nas disciplinas de Cor, Reintegração Cromática e Prática em Restauração de Pintura na Graduação em Conservação e Restauo. Mestre em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais. <http://lattes.cnpq.br/6936448224712374>

<sup>2</sup> Doutora em História na USP. Especialista em Arte e Cultura Barroca na UFOP e Conservação no CECOR-EBA-UFMG. Professora da Graduação e Pós Graduação em Artes-EBA-UFMG. <http://lattes.cnpq.br/4227034481540406>

intenção do artista e sua participação em futuras intervenções. *Land Art, Site Specific*, Instalações e Arte Conceitual, entre tantas outras formas de manifestações artísticas, são sistemas complexos, conceitual e materialmente.

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

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

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

Os materiais efêmeros, os suportes geralmente frágeis e inusitados, parte preponderante dessa arte, e a intenção do artista, condição primordial para se realizar qualquer tipo de intervenção, fazem com que nosso modo de agir diante dessa nova forma de apresentação do objeto artístico seja motivo de reflexão constante e de extremo cuidado. E, para nós conservadores- restauradores, uma arte nova. Afinal, cada caso é um caso, e a conservação deve zelar pela integridade física e conceitual da obra: o paradoxo da arte contemporânea reside exatamente na concorrência dessas instâncias.

Alguns princípios norteadores de conservação/restauração clássica não se aplicam a essa arte nova. Hoje substituímos materiais empregados na elaboração de algumas obras – tais como os industrializados –, ou aqueles que se deterioram rapidamente – como os orgânicos –, cujo processo de degradação é esperado e, difícil de ser paralisado. A substituição, que por vezes precisa ser sistemática, nem sempre faz parte dos protocolos artísticos e demanda uma ação específica da curadoria, da conservação e do artista.

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

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

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

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

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

Para realizarmos intervenções nessa arte atual é imprescindível o conhecimento e o estudo aprofundado dos materiais que a compõem, das técnicas utilizadas e dos processos utilizados na sua elaboração. Uma vez que o artista já faleceu, foi necessário, por meio de depoimentos de seus pais , amigos e de colegas de curso de Belas Artes, conhecer o processo de criação de Pedro Moraleida, buscando compreender sua obra, e então definir a gestão para a conservação.

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

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

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

Optamos por nomear essa compilação de obras e documentos como acervo, uma vez que foi constituído ao acaso, tendo como objetivo manter a memória e o fazer artístico de Pedro Moraleida.

### **Coleção como Processo**

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

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

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

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

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

Desde o Paleolítico, a vida material dos homens encontrava-se projetada no visível. A única relação com o invisível se dava pela linguagem. O invisível e o visível permaneciam lado a lado, eram interpenetráveis. Porém, após o Paleolítico, essa visão muda, passando o invisível a ser projetado no visível. Do século XIV em diante se veem novas atitudes em relação ao visível e o invisível. O sagrado e o profano, até então vistos como opostos pareciam ser superados, porém percebe-se que essa aliança poderia ser apenas passageira. Volta-se então aos ideais da Antiguidade Clássica.

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

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

Um objeto, então, é valorizado quando é protegido, conservado ou reproduzido, quando fala aos ouvidos e aos olhos. Quais seriam as condições para que seja atribuído um valor ao objeto? Para

atribuir um valor a um objeto por um grupo ou por um indivíduo, é necessário que ele seja carregado de significados. Segundo Pomian, é o significado que funda o valor. O significado cultural da arte é, portanto, imaterial e material ao mesmo tempo, porém potencializado pelo sentido coletivo de perpetuação da memória e dos sentidos, ainda que gerenciado individualmente.

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

Em *El Museo de la Inocencia*, o personagem principal de Orhan Pamuk, Kemal Bey, fala da sensação que tinha quando visitava museus particulares ao redor do mundo. Foram 15 anos visitando pequenos museus, exatamente 1.743 museus em todo mundo. Dizia que se sentia em um universo completamente distinto, e que, nesse insólito e novo universo e seu ambiente alheio ao tempo, sentia-se aliviado em sua dor. Sonhava então que poderia contar sua história mediante os objetos. (PAMUK, 2009, p. 602).

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

Voltando um pouco na história, segundo Pomian (1984, p. 57) o mais famoso entre os museus da antiguidade era o Museu de Alexandria, por causa não de suas coleções de objetos, mas por sua biblioteca e pela equipe de sábios que ali viviam em comunidade. Objetos eram oferecidos aos deuses e deveriam permanecer sempre nos templos que os tinham acolhido. Eram registrados em inventários e protegidos contra ladrões.

Os despojos de guerra parecem estar na origem das coleções particulares em Roma. A grande maioria provinha de saques. Os objetos recolhidos por generais romanos faziam parte da campanha vitoriosa cujo privilégio era ostentar as riquezas que haviam conquistado. Muitos desses objetos eram oferecidos em templos, onde eram expostos. Existiam também aqueles que se acumulavam em residências dos detentores de poder. Ficavam fechados em cofres públicos ou em armários donde eram retirados somente em ocasiões especiais. (POMIAN, 1984, p. 61)

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

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

Jean Baudrillard<sup>iv</sup> (2002) atribui às coisas duas funções: serem utilizadas ou serem possuídas.

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

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

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

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

As coleções são somente um mecanismo de comunicação entre dois mundos, o visível e o invisível, e essa comunicação ocorre na compreensão das relações entre as coleções, os objetos, os monumentos e a sociedades.

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

### **Coleção como Poética**

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

*Aunque no tengamos ni una casa ni un museo, la poesia de la colección que hemos reunido será una casa para los objetos. El cuadro de Caravaggio titulado El sacrificio de Isacc, que vi en Florencia, en la galería de los Uffizi, primero me humedeció los ojos porque no había podido*

*verlo con Füsun e luego me enseñó que la moraleja de la historia del sacrificio de Abrahán era que podemos suplir lo que amamos con otra cosa y que por eso seguía estando tan unido a los objetos personales de Füsun que había ido reuniendo a lo largo de los años. (PAMUK, 2009, p. 608)<sup>v</sup>*

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

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

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

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

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

Guasch relaciona a obra de arte como arquivo, se houver efetivamente a necessidade de se vencer o esquecimento (a amnésia), através da interrogação da natureza das recordações. Isso acontece mediante as narrações, não através de uma narração linear ou irreversível, mas sim através de uma forma aberta, que evidencia uma possibilidade de uma leitura inesgotável. O arquivo é aberto na medida em que permite uma nova opção de seleção, de combinação para criar uma narrativa diferente, um novo *corpus* e um novo significado dentro de um arquivo dado.

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

Seria então a sobrevivência do arquivo, como registro do passado, enquanto ato de arquivar, como o desejo de um único, singular, indivisível espaço da memória, o único e singular do passado e do que já está morto. O que conta é o futuro. A sobrevivência do arquivo, a relação de arquivamento e sobrevivência é a maneira essencial para o funcionamento do arquivo. Seria o arquivo o repositório para o futuro, um ponto de partida, não um ponto final. O arquivo seria então um lugar para a sua própria sobrevivência, existindo como uma sobrevivência diferente de si mesmo. O verdadeiro arquivo depende do futuro, do que está por vir. Uma abertura para o

desconhecido que orienta o arquivo frente às atualizações e às inscrições que virão. É o elo que permite dentro de uma estrutura infinita e interminável receber novas contextualizações, recepções ou inscrições.

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

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

### **Coleção e Conservação**

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

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

Pedro mistura esmalte, caneta esferográfica, pastel e outros materiais sobre suportes frágeis de papel, tecido e placas de alumínio. Seus trabalhos têm dimensões variadas e são executados sem muita preocupação com o suporte.

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

Além da questão do efêmero, da fragilidade dos materiais, do uso de materiais orgânicos, encontramos outros fatores que irão determinar nossa atuação como conservadores/restauradores: a intenção do artista, os valores intangíveis das obras, o uso de materiais industrializados, o envelhecimento precoce e ainda a participação do artista nessas intervenções de restauro.

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

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

*L'uso di materiale innovativi all'arte, particolarmente deperibili, caratteristico dell'esperienza artistica del nostro secolo, ha innescato meccanismi di autodistruzione imprevedibili, abolendo quella cornice ideale di perennità e atemporalità che l'arte del passato ci aveva tramandato, conferendo all'opera contemporanea un elemento che appartiene già al nostro vissuto, cioè di essere in mutazione costante nel tempo. (RAVA, 1996, p. 79)<sup>vii</sup>*

Quando Brandi (2005) afirma: “só se restaura a matéria da obra de arte”, esse paradigma permanece com toda sua força na intervenção de uma obra de arte contemporânea, como ato de reconhecimento do significado e da importância dessa materialidade, pois a singularidade de uma obra depende de sua consistência material, sua historicidade e sua autenticidade, porém se só se deve restaurar a matéria, como preservar o gestual, a intencionalidade e a memória? Através do diálogo matéria e memória!

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

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

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

A teoria do restauro, que no passado garantiu uma avaliação da instância histórica, na eficácia operacional do artefato antigo, deve exprimir-se hoje na codificação de um limite de modo de restauro da obra de arte contemporânea, definindo assim um parâmetro de aceitabilidade das transformações que ocorrem em obras anteriores, e na necessidade de substituir um elemento deteriorado, podendo reconstruir a matéria, reconhecendo o original, documentando seu método de construção e montagem. (RAVA, 1996)

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

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

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

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

## **O Artista**

Pedro Moraleida (1977-1999) nasceu em Belo Horizonte, em 10 de Agosto de 1977. Filho de pai jornalista e mãe socióloga, professora da Universidade Federal de Minas Gerais, foi aluno do Curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais a partir de 1997. Desde pequeno, em função da militância de seus pais, conviveu com a política e a experiência da oposição à Ditadura Militar no Brasil. (Fig.1)



FIGURA 01– Pedro Moraleida - acervo da família. Fotografia: Pedro Falieri

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

Considerado tímido e solitário, querido pelos amigos, Pedro passou por momentos difíceis durante sua vida. Muito sensível e atento às coisas do mundo, “demiurgo<sup>3</sup> atormentado”, conforme Marcos Hill (2000) descreve no Catálogo do Projeto Caminhando no Lado Selvagem:

Seus alegorias revigorantes sugerem obliquamente questões compartilhadas por muitos: repugnância pela corrupção humana, necessidade de acolher e ser acolhido pelo outro, desejo de compartilhar prazer e espiritualidade, propósito de entender o tempo como morte que resgata a memória, vontade de encarar o artista como referencial transformador, reconhecimento do afeto como sentimento curativo do corpo e do espírito, utilização do lúdico e da ironia como mecanismos privilegiados para o desenvolvimento da lucidez.<sup>4</sup>

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

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

Suas pinturas e desenhos são fortes, com conteúdos predominantemente eróticos, com muitas figuras nuas, em posições desconcertantes com grande firmeza gestual e coloridos vibrantes: uma obra de impacto. Na maioria, na urgência de fazer, dão a impressão de estarem inacabados. Porém, são de uma força interna capaz de mobilizar sentimentos variados: estranhamento, encantamento, curiosidade, aversão. Uma obra visceral, cujo corpo torna-se objeto de expressão. (fig.02)

<sup>3</sup> Timeu define o demiurgo como um Deus bom, e absolutamente livre da inveja, a melhor das causas; daí o que produza seja o mais belo. O estatuto divino do demiurgo não coincide de forma alguma com o das divindades do Olimpo Grego. O demiurgo é todo ele bom, e, após ter criado sua obra, retira-se, não interferindo mais. (TIMEU – Crítias, 2011)

<sup>4</sup> Marcos Hill em 2001 escreve um texto sobre Pedro Moraleida com o título *Um demiurgo atormentado ou comentários sobre a obra de Pedro Moraleida*, que pode ser lido na íntegra no site [www.cave.cave.nom.br](http://www.cave.cave.nom.br).



Figura 02 – Série Sacra – *Faça você mesmo sua Capela Sistina*. Acervo da família

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

Atualmente o acervo de Pedro encontra-se em um ateliê-casa, situado no Bairro Cidade Jardim em Belo Horizonte, mantido pela família, em um apartamento térreo, com janelas voltadas para a rua.

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

### Processo e Poética

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

Uma das obras mais complexas de Pedro é *Faça você mesmo sua Capela Sistina*. A montagem da Capela Sistina seria uma série de pinturas e um poema de dez cantos, sendo apresentados em sete salas, em formato de cruz, formando um hexágono, com títulos como: *Quem e que devemos louvar; De onde viemos... de que somos feitos; os 18 livros proféticos; sete livros sapienciais; e 16 livros históricos da escrita*. Somente o primeiro foi escrito. A trilha sonora pensada por Pedro teria composições de Roberto Carlos, do grupo de rock *Velvet Underground*, de uma banda alemã chamada *Faust* e composições de *Ligheiti*, compositor erudito.(fig.3)

A série *Escatologia* era constituída de várias obras que juntas formavam um todo e abrangiam os dois sentidos da palavra: o sentido do senso comum, como tratado dos excrementos, ou melhor,

dos fluidos corporais, e também no sentido culto e original, como doutrina do fim dos tempos. Esse todo se dividia em três temas: série sacra, série germânica e série histórica. A série germânica consiste em três obras criadas a partir de frases tomadas de obras da cultura germânica; série sacra, duas obras relacionadas com a religião católica; e a série histórica consiste de duas obras, uma reinterpretando obras de arte do passado e outra reinterpretando personagens históricos famosos. Cada série é composta de subséries. A série germânica seriam as obras: *Sentindo um cansaço mortal* (cinco quadros); *Liebe ist kalter als der tods* (seis quadros); *Ich will doch nur das ihr rich liebt* (cinco quadros). A série sacra: *Cave, cave, deus videt* (oito quadros) e *Os sete pecados capitais* (quatro quadros). A série histórica: *Versões sobre grandes obras do passado* (oito quadros), *Presidentes americanos e líderes comunistas fazem anúncios pornográficos* (cinco quadros). Sendo assim, seriam três séries divididas em sete obras que se subdividiriam em 41 quadros.

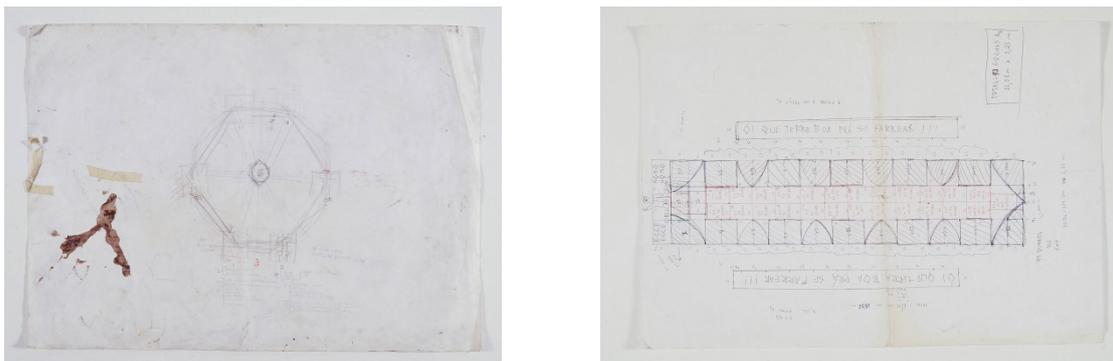


FIGURA 03 – esboço da *Capela Sistina* – acervo da família

O número de obras catalogadas na época da exposição chegava a 295 desenhos e 289 pinturas sobre suportes de tecido, papel, gesso, madeira, placa de alumínio, eucatex, acetato e papelão. Pedro produziu croquis, estudos e desenhos em papel canson, sulfite, papel kraft, cartolina e cartão. As técnicas empregadas por Pedro vão desde bico de pena a pastel oleoso e seco, giz de cera, caneta hidrocor, grafite, lápis de cor, nanquim com pincel e tinta guache.

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

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

Os textos produzidos por Pedro, que também compõem o acervo. São textos escritos em folhas de papel sulfite e anotações feitas em livros. Além disso, Pedro criou vinhetas musicais que estão armazenadas em compact-disc e algumas delas podem ser escutadas no *site* [www.cave.cave.nom.br](http://www.cave.cave.nom.br).

Um acervo que contempla vários tipos de material e é definido por seus amigos e colegas como um acervo cujo conjunto de coisas feitas – em volume e compulsividade – traziam muito mais urgência do que virtuosismo. O estudo e a documentação desse acervo passaram a ser condição primordial para a manutenção de sua memória e a preservação de sua obra e nos permitiu, em certa medida, fazer um resgate da história desse artista enquanto representante da geração dos anos 90, em Belo Horizonte.

### Conservação

Desde 2005 até meados de 2013, as obras permaneceram acondicionadas da seguinte forma: em uma mapoteca em madeira onde estão os desenhos e pinturas de dimensões menores envoltos

em plástico espesso, separados por tamanho e empilhados uns sobre os outros. Algumas obras foram colocadas em pastas de madeira. As outras obras confeccionadas sobre suportes de gesso, chapas de raio X, alumínio e madeira também permaneceram dentro da mapoteca, a maioria embaladas em plástico bolha.

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

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

Os desenhos de pequena dimensão e as histórias em quadrinhos estão arquivados em pastas de plástico. Algumas obras estão sem proteção. Outras foram colocadas em molduras e penduradas nas paredes do apartamento, a maioria protegidas com vidro.

Algumas pinturas feitas sobre tecido e colocadas em chassis estão guardadas dentro das gavetas da mapoteca enroladas em plástico-bolha. Livros e CD's continuam guardados dentro de uma estante de madeira em um quarto nos fundos da casa. Textos e escritos de Pedro permanecem em caixas à espera de digitalização e armazenagem adequada.

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



FIGURA 04 – planta de sala

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

Os principais fatores relativos à conservação das obras do Acervo Pedro Moraleida estão relacionados ao manuseio inadequado, à utilização de materiais que se comportam de forma diferenciada em uma mesma obra, à fragilidade do suporte e às formas de acondicionamento e embalagem. Como o acervo é quase em sua totalidade feito sobre papel, durante esse período em que ficou armazenado, ocorreram vários danos, que, com o passar do tempo, foram se agravando. A tipologia e o suporte escolhidos, no que diz respeito ao material e ao formato, geraram deformações e danos nas obras.

Algumas obras foram enviadas a exposições e tiveram coladas em seu verso tiras de adesivo para serem fixadas na parede, provocando rompimento do suporte e acúmulo de cola no verso. Várias obras estão rasgadas e amassadas. A armazenagem em plástico grosso e transparente deu a impressão de proteção, porém insuficiente, pois o plástico não forneceu a sustentação necessária a obras tão frágeis, gerando danos mecânicos, como rasgos, amassados, descolamento de objetos e materiais e quebra de empastes de tinta.

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

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

Nas gavetas da mapoteca de madeira, as obras foram acondicionadas uma a uma, em plástico grosso, empilhadas, e por vezes duas ao mesmo tempo, uma de costas para a outra. Como não havia nenhuma barreira para separar as obras, ao serem manuseadas encostaram-se no fundo da gaveta, provocando outras deformações. Além disso, o contato do plástico sobre as obras com diversos materiais vem demonstrando a urgência da remoção desse plástico e substituição da embalagem. Verificamos aderência de tinta a óleo no plástico, migração de materiais dentro dos invólucros e perda de empastes por rigidez do suporte. A tonalidade do plástico também já está alterada, mostrando-se opaco.

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

Obras com materiais orgânicos estão com ataques de fungos e ressecadas. As que possuem palha de aço aderida apresentam oxidação, ferrugem e esfarelamento. Obras em acetato<sup>5</sup>, devido ao manuseio e acondicionamento inadequados, apresentam deformações graves, tais como dobras, descolamento do suporte e manchas de gordura.

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

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

Outro aspecto relacionado aos problemas de armazenagem e acondicionamento do Acervo Pedro Moraleida são as dimensões de algumas obras. A maior obra de Pedro é uma pintura sobre

---

<sup>5</sup> Acetato é um material transparente que serve de base de filmes fotográficos, compostos de sais orgânicos ou ésteres de ácido acético.

papel (acrílico e óleo) com 3,90 cm de altura para 2,65 cm de largura, hoje em péssimo estado de conservação. Além da questão das dimensões das obras, a grande quantidade de trabalhos e o pequeno espaço físico para o acondicionamento e armazenamento das obras nos trouxeram um desafio ainda maior.

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

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

### **Considerações**

Tratar de um acervo que carrega em si arquivos de memória e que através de seu resgate permitiu uma associação do passado com o futuro, capaz de receber novas inscrições, foi tarefa sensível e instigante.

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

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

O olhar sensível sobre a obra permitiu que o visível e o invisível que percorrem esses objetos fossem desvelados. E é através dos esboços em desenhos que conseguimos pistas sobre seu fazer artístico.

Através de seus amigos resgatamos sua história com outro olhar, após 12 anos. E através dela realizar outras inscrições. Amigo, colega, estudante de Belas Artes e artista plástico representante de uma geração ligada ao experimentalismo, ao novo, ao que está à margem, ao que precisava e deveria ser dito.

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

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

Reiteramos que a conservação da Arte Contemporânea passa por questões ligadas a sua manutenção, ao conhecimento do material constitutivo, ao conhecimento da técnica de execução

própria de cada artista e das condições ambientais a que a obra está sujeita. Para que isso seja possível, a documentação da obra é imprescindível como condição primordial para sua sobrevivência, e muitas vezes tornar-se a única.

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

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

Diante de uma arte considerada efêmera, que necessita de intervenções que respeitem a intenção do artista e que possibilitem a sua sobrevivência, a definição de novos paradigmas e o estabelecimento de diretrizes para essa arte continuam sendo necessários.

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

---

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

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

<sup>iii</sup> Artigo publicado no 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP, em setembro de 2007, em Florianópolis.

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

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

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

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

---

## Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krung. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 5.ed.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kull. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005;
- Catálogo da exposição *Coisa para fazer hoje*, intitulado *Pano de Chão se arrastando no Chão* parte do integrante do Projeto *Caminhando pelo lado Selvagem*, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, sob o nº 374/2000. Elaboração: Marilá Dardot.
- CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antônio. *Conservare l'arte contemporanea*. Milão: Electa Editora, 2005.
- CRONENBERG, David. *Crash*. Canadá/Reino Unido, 1996.
- FASSBINDER, Reiner. *Ich Wiil doch nur, daß ihr mich liebt*. Munique. Alemanha, 1969.
- FRONER, Yacy-Ara. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista no campo da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. 2001, 487 f. Tese. Faculdades de Filosofia e Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2001.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo. 1920-2010: Genealogias, tipologias y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- GUASCH, Anna Maria. *Autobiografias visuales: entre el archivo y el índice*. Madrid: Sinuela, 2009.
- PAMUK, Orhan. *El museo de la inocencia*. Traducción de Rafael Carpintero. Barcelona: Mondadori, 2009.
- POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI, vol. 1, Memória - História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.
- RAVA, Antônio. *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milão: Electa Editora, 2005.
- RIBEIRO, Marília; FERNANDINO, Fabrício; QUEIROZ, Moema. *Acervo Artístico da UFMG*: Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- HILL, Marcos. Um demiurgo atormentado ou comentários sobre a obra de Pedro Moraleida > disponível em [www.cave.cave.nom.br](http://www.cave.cave.nom.br)