

Camilla Ayla Oliveira dos Anjos

"Conflito de Raças" – restauro de uma obra contemporânea e suas implicações

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
Fevereiro de 2013

Camilla Ayla Oliveira dos Anjos

"Conflito de Raças" – restauro de uma obra contemporânea e suas implicações

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Conservação – 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 – Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Rosado

Co-orientadora: Prof^ª. Ms. Luciana Bonadio

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
Fevereiro de 2013

RESUMO

Uma análise prévia do contexto histórico com foco nas expressões artísticas datadas do final da década de '60 é apresentada com objetivo de configurar as tipologias e obra contemporâneas à "Conflito de Raças", de José Narciso Soares, com tal procedimento torna-se mais palpável a criação de campos classificatórios para melhor análise das proposições da obra.

Levando em conta a produção artística como um agrupamento de materiais, são feitos exames de tais para o norteamento na tomada de decisões. Ao conhecer a materialidade da obra de arte é possível, com mais clareza e propriedade, o direcionamento para proposições teóricas e práticas pautadas em resultados éticos e estéticos.

Como foco principal deste trabalho há a apresentação da teoria da restauração com diretrizes consagradas sendo aplicada não em materiais clássicos ou movimentos artísticos altamente abordados em trabalhos de restauração no Brasil; mas sim a aplicação da mesma em um segmento artístico pouco explorado e com materiais diferenciados: a Arte Contemporânea.

ABSTRACT

A previous analysis of the historical context focused on the artistic expressions of the late 60's is presented, with the intention of setting the typologies and the contemporary art piece "Conflito de Raças", by artist José Narciso Soares, on, in what way does that procedure becomes more material for the conception classificatory fields for a better analysis of the piece's propositions.

Considering the artistic production as an assembling of materials, an examination of such materials is performed as a guideline for decision making concerning its restoration. An understanding the properties of the materials that compose a piece of artwork makes it possible to, more clearly and specifically, direct oneself towards its theoretical propositions and practices based in ethical and aesthetical results.

As centre subject of this paper is the presentation of a theory of restoration with asserted guidelines applied, not to classic materials or widely discussed art movements concerning restoration on Brazil; but to a less explored art field, that deals with a different set of materials: Contemporary Art.

SUMÁRIO

1. Ficha Técnica e Identificação.....	4
2. Introdução	4
2.1. Objetivo geral	5
2.2. Objetivo específico	6
2.3. Método.....	6
3. Recorte histórico	7
3.1. Contexto Artístico.....	8
3.2. Minimalismo	9
3.3. Década de '60: Expressões artísticas no Brasil	12
3.4. Vanguardas em Belo Horizonte.....	13
3.5. O artista: José Narciso Soares	16
4. Análise Material.....	17
4.1. Descrição	18
5. Tecnologia.....	19
6. Estado de Conservação	22
7. Proposta de Tratamento	30
8. Tratamento Realizado	31
9. Discussão.....	43
10. Considerações Finais.....	44
11. Referências.....	46
12. Anexos:.....	48
12.1. Anexo 01	48
12.2. Anexo 02	50
12.3. Anexo 03	54
12.4. Anexo 04.....	58
12.5. Anexo 05	62
12.6. Anexo 06	65
12.7. Anexo 07	69

1. Ficha Técnica e Identificação

Tipo de obra: escultura em ferro esmaltado

Título/Tema: “*Conflito de Raças*”

Autor: José Narciso Soares

Nascimento: 1923

Morte: 1970

Dimensões: 178 cm; 126 cm; 25 cm

Data: 1968

Técnica: Ferro soldado com aplicação de camada protetora (Zarcão®) e posteriormente esmaltado

Origem: Belo Horizonte

Proprietário: Museu de Arte da Pampulha



FIGURA 01: “*Conflito de Raças*”.

Foto: Natália Turcheti Fonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010

2. Introdução

Este estudo contempla prática e pesquisa teórica desenvolvidas a partir da obra “*Conflito de Raças*”, de 1968, da autoria de José Narciso Soares (1923-1970). A esfera prática inicia-se juntamente à restauração da obra. O processo de restauração será previamente analisado, através de exames,

testes e experimentos, para que se conheçamos os materiais e procedimentos mais adequados a serem aplicados.

A esfera teórica do procedimento não derivará somente do relatório referente ao processo de restauro, mas também de uma pesquisa sobre o artista, desenvolvida prévia e simultaneamente ao processo de restauração. A partir dessa abordagem histórica, será apresentado o que há na obra para além de sua materialidade, a saber, sua identidade histórica e seus processos criativo e construtivo.

[...] a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro. (BRANDI, 2004, p. 30).

2.1. Objetivo geral

O objetivo primeiro do presente trabalho é explicitar a capacitação adquirida durante o curso de bacharelado em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis. Além da capacitação técnica, a análise teórica referente à tomada de decisão: a habilidade de selecionar critérios que orientem e justifiquem os procedimentos a serem aplicados na restauração material de uma escultura, tendo sempre em vista as situações de condições materiais e o uso de conceitos impostos pela própria obra de arte. Além disso, o estudo de um objeto que não é considerado fruto de um movimento clássico possibilita novas abordagens acerca de outra tipologia: a Arte Contemporânea, reflexo do tempo que vivemos, e que vem habitando, cada vez mais, nosso cotidiano. O objeto também propicia uma análise de materiais e técnicas de construção não usuais, agregando novos conceitos e conhecimentos técnicos, históricos e até mesmo estéticos aos já adquiridos no decorrer do curso.

A concepção da obra possui elementos que vão além da simples fruição estética e beleza canônica ou Clássica e, portanto, deve ser analisada como um todo. Por se tratar de uma obra Contemporânea, faz-se necessário contextualizar sua conceituação e execução a fim de alcançar plena legibilidade e evitar anacronismos. Deste modo, uma das finalidades desta pesquisa é conciliar o estudo de autoria e processos do trabalho técnico de restauro, criando uma unidade de ideias e conceitos para que a obra não seja somente tratada como um objeto avulso, desvinculada de um contexto. Assim, esses dois pontos, pesquisa, proposição e aplicação de técnicas, expostos

acima se unem para que o objetivo principal, também apresentado anteriormente, seja alcançado plenamente. Como máxima para o processo considera-se:

[... O] próprio início do ato de restauração, apresentam-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão na recíproca contemporização, nortear aquilo que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a construir um falso histórico ou a perpetuar uma ofensa estética. (BRANDI, 2004, p. 47).

2.2. Objetivo específico

A restauração e a conservação de bens culturais promovem o resguardo de modos de expressão artística e também a historicidade de um povo ou de um segmento da população e assim, são indispensáveis para a preservação do patrimônio artístico, histórico e cultural da sociedade.

Todo objeto deteriora-se com o passar do tempo, processo que pode ser acelerado ou retardado em função de fatores variados, como a natureza dos materiais constituintes, as condições climáticas dos locais de acondicionamento, dentre tantos outros. O processo de restauro tem como principal objetivo mitigar os danos decorrentes da deterioração, uma vez é impossível estacioná-la ou revertê-la inteiramente.

Especificamente na obra em estudo a legibilidade é comprometida por diversas razões: a obra não se sustenta na posição original, há degradações do suporte e manchas na pintura. O processo de restauro, portanto, coloca-se como medida de restituição da peça: à medida em que permite que a mesma seja exposta no formato e posição originais cumpre-se sua função artístico social. Portanto, um dos destinos da pesquisa e sua aplicação é proporcionar legibilidade e fruição estética perdidas em decorrência do estado de conservação atual da obra. Através desta restituição, é promovido o resgate de suas formas e materialidade da maneira mais próxima possível daquelas do estado original:

[...] a *restauração* deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2004, p. 33).

2.3. Método

O prazer estético proveniente da contemplação de um monumento não se esgota na constatação de sua vestudez, de seu aspecto antigo, mas se completa com o conhecimento, ainda que superficial, do estilo empregado, da época em que foi construído, o que implica um conhecimento de história da arte e, portanto, o prazer

proveniente, ao contrário, é reflexivo e científico, extrapola o valor de antiguidade e caracteriza o valor histórico. [...] um determinado monumento representa um estado particular e único no desenvolvimento de um domínio da criação humana, ou seja, o monumento passa a ser identificado como documento histórico e, por esta razão, deve ser mantido o mais fiel possível ao estado original, como no momento preciso de sua criação, implicação direta no método de conservação adotado, que deve, por oposição ao postulado pelo valor de antiguidade, buscar a paralisação do processo de degradação sofrido pela obra, ainda que admita as transformações já impostas pelo tempo como parte da história do próprio monumento. (CUNHA, 2006, p. 7).

A partir das premissas e constatações apresentadas no trecho acima se toma como norteadoras duas afirmações:

Inicialmente a de que é de suma importância o conhecimento da obra, em instância histórica, para que isto resulte no desenvolvimento de averiguações, soluções e modos de raciocínio, os quais devem estar em unidade com a estética da obra e de acordo com a intencionalidade do artista, historicidade do material e inserção da escultura em sua função social;

Em seguida, deve sempre ser levada em consideração a inerência de alguns materiais às tipologias específicas de deterioração, deste modo, algumas alterações na aparência não são passíveis de tratamento, pois podem ser mantidas, se estáveis, já que fazem parte da historicidade do bem cultural pelo fato de não prejudicarem a sua fruição total e também não criarem um falso histórico, como já anteriormente citado.

3. Recorte histórico

O estudo preliminar deve sempre ser executado quando há uma intenção e/ou proposta da intervenção para um trabalho além do empirismo. Tais constatações de composição material devem agregar-se a uma pesquisa histórica, na qual tem de haver a delimitação de um período estético, de modo que seja possível uma análise formalista de classificação.

[...] seja pelo próprio conceito da obra de arte como um *unicum*, seja pela singularidade não repetível da vicissitude histórica, todo caso de restauração será um caso à parte e não um elemento de uma série partidária; será possível, no entanto, delimitar alguns vastos agrupamentos de obras de arte, exatamente com base no sistema de referência pelo qual uma obra de arte é uma obra de arte, como monumento histórico e como forma. Na passagem da norma para aplicação, esses agrupamentos devem servir como ponto de referência, do mesmo modo que o instrumento para a atuação na norma jurídica é dada pelo regulamento. Além do mais, esses pontos de referência reagruparão um número indefinido de casos singulares baseados em características o mais generalizadas possível, e servirão não mais como norma, mas como subsídio hermenêutico à aplicação da verdadeira norma. Nesse sentido, é necessário iniciar a

exposição partindo da instância histórica relativa à obra de arte como objeto suscetível de restauração. (BRANDI, 2004, p. 63-64).

Deste modo, a forma, ou uma análise comparativa, que delimite expressões semelhantes às propostas pela escultura em questão, é norteadora para uma análise de construção formal de influências. Tal análise tem de ser contextualizada a partir do momento vivido pelo artista, para que assim não existam colocações anacrônicas.

3.1. Contexto Artístico

Inicialmente, para a compreensão da obra como algo maior, mais complexo do que uma simples expressão estética, faz-se necessária sua contextualização: conhecer as influências a que esteve sujeita e os modos de produção da época à qual pertence. Produzida em 1968, os movimentos de vanguarda estrangeiros e nacionais influenciaram a produção de “*Conflito de Raças*”, tanto em sua forma, quanto em sua abordagem temática.

Como ponto de partida, será analisado um tipo de produção artística, de meados dos anos '60, posteriormente denominada como arte Minimalista. David Batchelor, porém, contesta tal “movimento” não como uma expressão feita em unidade, mas sim como um agrupamento classificatório denominado pelos críticos:

Há um problema com a arte minimal: ela nunca existiu. Pelo menos para maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob este rótulo, ela foi, na melhor das hipóteses, sem sentido e, na pior, um termo frustrante e enganoso. No entanto, entre 1963 e 1965, vários artistas estabelecidos em Nova York começaram a expor independentemente trabalhos tridimensionais que, para muitos comentadores, tinham o suficiente em comum para serem discutidos, expostos, e assim tornados públicos, como algo parecido com um movimento. Alguns nomes foram cunhados para este novo trabalho – incluindo “*ABC art*”, “*rejectiveart*” e “*literalism*” – mas “arte minimal” ou “minimalismo” foi o rótulo que pegou. E se o ensaio de Richard Wollheim, “*Minimalart*”, publicado no começo de 1965, batizou realmente o movimento cuja existência é negada pelos artistas associados a ele, é uma ironia apropriada, pois o texto de Wollheim não discute nenhum dos artistas cujo trabalho subsequentemente veio a ser rotulado “minimal”.

Desde meados dos anos 60, o adjetivo minimalista tem sido estirado em todas as direções para cobrir um conjunto tão amplo de escultura e pintura (e outras formas de arte) que perdeu quaisquer limites a que alguma vez possa (ou não) ter se proposto. Quase todo trabalho aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de minimal num ou noutro momento. E, inversamente, quase qualquer coisa rotulada de minimal será automaticamente vista por alguns como austera, monocromática, abstrata, e assim por diante, independente de sua aparência efetiva. Além disso, nomes de grupo como minimalismo não só servem para homogeneizar corpos de trabalho que seriam apenas superficialmente semelhantes, como

também, ao mesmo tempo, separam este trabalho de outro material que pode ser apenas superficialmente diferente. (BATCHELOR, 2001, p. 6-7)

A desmaterialização da forma clássica da escultura era proposta desde o início do último século, porém, nos anos '60 ela surge, não como uma apropriação de objetos, mas sim uma representação desmembrada do conceito clássico de forma e composição. “Nomes classificatórios são esquemáticos; e isso é tanto um valor quanto uma limitação. Não é meu objetivo [...] propor uma definição mais verdadeira, acurada ou duradoura da arte minimal” (BATCHELOR, 2001, p. 7).

A partir do desenvolvimento de agrupamento por aproximação, através de semelhanças principalmente de forma e material, é possível criar uma unidade classificatória, mas tal enquadramento não é estático e de modo algum absoluto.

A partir da premissa apresentada, agruparemos a obra “*Conflito de Raças*” como uma vertente deste recorte classificatório, a partir de análise comparativa.

3.2. Minimalismo

Por volta dos anos 50, a categoria “pintura” tinha se expandido – ou contraído – para incluir trabalhos feitos a partir de um campo de cor único, uniforme, inteiriço e sem modulações aplicado sobre uma superfície retangular plana. A categoria “escultura”, por aquela época, havia tempo tinha incluído – ou sido assaltada – por uma gama de objetos do mundo não-arte, aos quais nada tinha sido adicionado ou retirado. O “monocromo” e o “*readymade*” tinham se tornado fatos estabelecidos da arte, e, mesmo que não fossem universalmente admirados, eram fatos que no entanto traziam profundas implicações para arte. Naquela época, assim como hoje, uma discussão séria sobre arte não podia ir longe sem reconhecer a presença ou a possibilidade de tais trabalhos. E, se os limites externos da pintura e da escultura pareciam ter sido tocados por certas obras, também algumas outras fronteiras conhecidas foram ameaçadas.

Particularmente, a própria linha divisória entre a pintura e escultura tinha ficado muito pouco clara. Para vários artistas e críticos, essa era uma incerteza dinâmica e criativa; para outros, representava quase uma negação da arte.

[...] Foi um desvio da ideia de pintura como ilusão de espaço atrás do plano literal da tela para o “plano *flatbed* da pintura”, em que a tela se torna uma superfície mais parecida com tampo de uma mesa ou com um quadro de avisos. Quase todo tipo de material podia ser depositado ou espalhado sobre uma superfície dura, de um modo que a tornava “o análogo não mais de uma experiência visual, mas de processos operacionais”. Para Steinberg, essa superfície era marcada pela opacidade mais do que a transparência, pela literalidade do que pela ilusão, e estava implicada num mundo que é feito mais do que visto e remetia à experiência assentada na cultura urbana mais do que na natureza. Um efeito lógico dessa reorientação do plano do quadro foi que as distinções entre pintura e escultura

começaram a desmoronar. Ao abandonar a ilusão de três dimensões, a pintura afeiçoou-se literalmente à tridimensionalidade. E, nesse processo, tornou-se outra coisa. (BATCHELOR, 2001, p. 14-15).

As mutações no conceito do que pode ser ou não considerado uma expressão artística estavam em pleno desenvolvimento e as ideias clássicas de espaço e representação do mesmo estavam em desuso na contemplação crítica e no fazer artístico.

[...] no início dos anos 60, a ideia de disjunção tornou-se um poderoso instrumento gerador. [...] tendiam (os escultores) a tratar a escultura como um volume irracional: um conjunto de elementos periféricos privados de lógica de um núcleo construtivista. (KRAUSS, 2007, p. 212).

A representatividade dos elementos e o modo de fazer artístico quebram o conceito clássico não compactuando com o modelo de uma representatividade copista, na qual a arte é o veículo para expressar um simulacro de realidade, uma herança do Renascimento. Movimento cujas obras perpetuam como modelo de beleza perfeito, e tendo sua estética valorizada por várias gerações, sendo tal conceito perpetuado até os dias de hoje. A valorização da estética da representação de imitação e elevação de dotes artísticos, majoritariamente técnicos, são utilizados por muitos para ainda separar o que pode ou não ser considerado arte até a presente data.

A quebra com tal paradigma perpetuado pelo academicismo faz surgir uma representação plural, na qual nem sempre o que se vê é a realidade imediata. Acher atribui essa ruptura pela “invasão” da pintura no campo escultural: “O Minimalismo, um movimento usualmente mais identificado com a atividade escultural, pode então ser entendido, pelo menos em parte, como uma continuação da pintura por outros meios” (ACHER, 2001, p. 42).

Tal fato, também está diretamente ligado ao desenvolvimento cada vez mais rápido da indústria, de um modo geral, nas décadas de '50 e '60 e o acesso mais facilitado a novos materiais. Batchelor exalta a importância de tal acontecimento:

Os materiais da escultura são uma parte do seu tema. Desde que Picasso e Tatlin montaram pequenos relevos a partir de pedaços de madeira, papelão, barbante, arame e vários objetos, os artistas que trabalhavam em três dimensões, ou no espaço literal não-ilusionista, tiveram um mundo, ou mais que um mundo, para realizar suas obras. A modernidade não precisa ser mais descrita: pode ser exemplificada pelos desenvolvimentos da indústria ou os refugos da vida cotidiana. [...] Neste tipo de trabalho construído a partir de materiais estruturais e industriais da vida urbana moderna, termos como “abstrato” e “figurativo” começam a perder o sentido. [...] Materiais modernos são apenas metade da história; o *desdobramento* deles é outra metade.

[...] Para Morris, não eram apenas os novos materiais ou a “estruturação não-hierárquica e não-compositiva” o que torna seu trabalho moderno, embora isso fosse evidentemente importante, era a aplicação do conceito de “formar” (BACHELOR, 2001, p. 38-39).

A relação entre os elementos esculturais denominados “objetos”¹, e a pintura, que adquiriu uma participação na tridimensionalidade, é de suma importância para definição das expressões artísticas desenvolvidas a partir de 1960.

Já citado anteriormente, a fala de Archer é complementada por Amy Dempsey parafraseando Judd, uma das maiores mentes do minimalismo:

O espaço real é intrinsecamente mais vigoroso e específico do que a tinta sobre tela [...]. A nova criação assemelha-se obviamente mais à escultura do que à pintura, porém está mais próxima da pintura [...]. A cor jamais deixa de ter importância, o que não costuma acontecer na escultura. (DEMPSEY, 2004, p. 237).

Krauss ainda aponta:

O tipo de verticalidade [da escultura minimal] a que me refiro – e que difere muito daquele obtido com sistemas de pesos e sustentações físicas – é a verticalidade da pintura. Pois o que observamos em uma pintura é um sistema de expressão gráfica, segundo o qual *todos* os elementos do espaço real, incluindo os horizontais, são convertidos em formas sustentadas pela superfície vertical da tela. [...] O trabalho se torna uma composição vertical e, portanto, seu espaço deixa de ser ocupado pelo observador. (KRAUSS, 2007, p. 227-228).

A pintura em questão remete diretamente ao plano bidimensional, porém ocupado por estruturas em três dimensões que evocam linearidades e julgamentos críticos e teóricos que remetem diretamente às composições em telas.

A estrutura da forma diretamente ligada a uma expressividade não de domínio de técnicas artísticas, mas da inserção de conceitos estéticos e ideais aplicados à arte.

Rosalind Krauss descreve o momento como:

[...] os escultores estavam vindo à público propor como obra sua objetos em que o processo de transformação formal não havia se dado de nenhuma maneira evidente. Ao caracterizar esses trabalhos como “arte minimalista”, Richard Wollheim afirmara acerca desses objetos “que eles têm um conteúdo artístico mínimo, no sentido que ou são indiferenciados em si mesmos a um grau extremo e, portanto, possuem um conteúdo ínfimo, seja este de que espécie for, ou a diferenciação que exibem, a qual pode ser bastante considerável em

¹ A presença do objeto na arte começa nas “assemblages” cubistas de Picasso, nas invenções de Marcel Duchamp e nos “objets trouvés” (objetos encontrados) surrealistas. Em 1913, Duchamp instalou uma roda de bicicleta sobre uma banqueta de cozinha, abrindo a rota para o desenvolvimento dessa nova categoria das artes plásticas. Hoje em dia, os “ready-mades” — obras que se utilizam de objetos prontos — já se tornaram clássicos na arte contemporânea. Por aqui, essas experiências começaram a ser realizadas somente nos anos 60, com os neoconcretos e neofigurativos.

alguns casos, não provém do artista e sim de uma fonte não-artística, como a natureza e a indústria”. (KRAUSS, 2007, p. 237).

Batchelor complementa esse raciocínio indicando com mais clareza a práxis desse artista minimalista:

Os trabalhos são reunidos e ordenados em vez de construídos e compostos. Não são esculpidos ou modelados, mas soldados, parafusados, colados, cavilhados ou simplesmente empilhados. O traço autográfico do artista expressivo é eliminado. Os materiais que cada um dos artistas usou são mais industriais do que artísticos num sentido tradicional; adquiridos em lojas de material de construção e outros estabelecimentos semelhantes em vez de numa loja de material de pintura ou artesanato: aço, tijolo, madeira compensada, alumínio, cobre, luz fluorescente, espelho.

Portanto: materiais industriais, unidades modulares, arranjos regulares, simétricos ou em grade, uso e apresentação diretos dos materiais, ausência de artesanato, ornamentação ou composição ornamental; [...]. (BATCHELOR, 2001, p. 12-13).

Nos trechos acima são delimitadas por Batchelor semelhanças formais que também são apontadas por Krauss: a aproximação com a pintura e o uso de materiais industriais como parte da integração de identidade para tais expressões artísticas.

Ainda de acordo com Batchelor, a interpretação da obra de arte só é possível com a inserção da mesma em um contexto específico, pois assim desenvolve-se uma análise a nível comparativo, criando uma classificação.

3.3. Década de '60: Expressões artísticas no Brasil

É possível ver como ocorreu a articulação dessa nova geração de artistas plásticos percorrendo os acontecimentos mais significativos dos principais centros urbanos do Brasil desde o ano de 1963, marco inicial da emergência de uma nova vanguarda, até a virada da década de 60, quando as ações coletivas de caráter político tenderam a desaparecer. (RIBEIRO, 1997, p. 70).

A chegada de informações, ideias e ideais, materiais, fazeres artísticos, dentre outros, importados das vanguardas estrangeiras, inseriam-se dentro da realidade brasileira com apropriações e influências, havendo uma quebra, embora não de forma generalizada, com a Academia.

Grupos artísticos e críticos nas principais capitais brasileiras definiam os temas e até mesmo a visibilidade artística e de influência no restante da produção nacional.

No início da década de '60, aponta RIBEIRO (1997), há a emergência de uma nova geração artística. O pioneirismo do grupo “*Realismo Mágico*” estava na proposição de transfiguração do cotidiano, e conseqüentemente, da arte.

De outro modo, o *Grupo Austral*, vertente de um movimento internacional: o *Phases*; tinha como principal pesquisa o uso do neo-surrealismo, propondo uma nova figuração em seu debate.

Na última metade da década foram propostas novas visões e aplicabilidade, confecção e pensamentos da obra de arte por um grupo de artistas da nova vanguarda denominados *A Nova Objetividade Brasileira*. Tal denominação deriva de uma exposição realizada por artistas do eixo Rio-São Paulo, em abril 1967 no MAM o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* foi proposto por Hélio Oiticica, organizador da exposição. O documento contemplava a quebra com o método clássico da obra de arte e a tendência ao objeto. Além disso, é proposta uma ruptura com a estética formalista para que a arte seja analisada também em suas proposições e ideais. (RIBEIRO, 1997).

As vertentes desta nova arte pós-moderna declinam cada vez mais para uma quebra geral com a representatividade clássica da forma.

Apesar de toda a discussão ideológica em torno da *Pop Art*, é evidente a assimilação crítica de seu código por artistas brasileiros como Cláudio Tozzi, Décio Noviello e Lotus Lobo, entre outros. Observa-se também a influência do Novo Realismo e das tendências de desmaterialização artística – happenings, Arte Ambiental, Arte Ecológica, *Land Art*, *BodyArt* e Arte Conceitual – no trabalho dos artistas brasileiros da época, apontando para sua capacidade de se inserir no contexto internacional. Porém, essa assimilação se deu de forma crítica, voltada para as questões artísticas próprias da situação cultural brasileira. (RIBEIRO, 1997, p. 81-82).

3.4. Vanguardas em Belo Horizonte

O único museu existente até 1957, em Belo Horizonte, O Museu Histórico de Belo Horizonte, hoje denominado Museu Histórico Abílio Barreto (M.H.A.B.), foi fundado em 1943. O museu possuía um acervo plural, que passavam por aquisições através de prêmios até doações de artistas, embaixadas, dentre outros. (BONADIO, 2009).

Em vista das mudanças temáticas e abordagem diferenciada das vanguardas, o espaço do então Museu Belo Horizonte não comportava tais expressões artísticas. Então, renomeado, prossegue com a temática referente à história da cidade de Belo Horizonte, tendo como foco principal a história da fundação da cidade.

Com a diferenciação de temáticas e a necessidade de um novo espaço, foi criado o Museu de Arte da Pampulha. O Museu de Arte da Pampulha recebeu parte do acervo do Museu Belo Horizonte, obras as quais eram

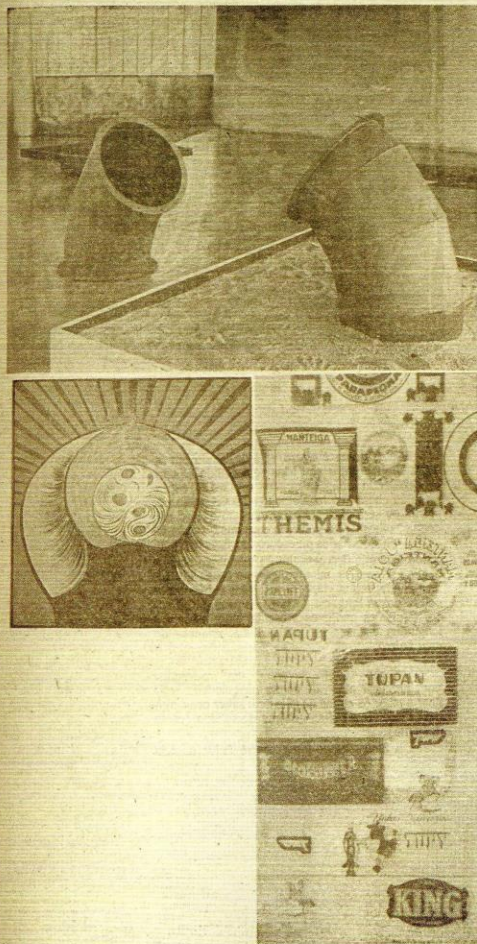
consideradas expressões artísticas inovadoras. O local escolhido como espaço do museu foi o antigo Cassino da Pampulha e aberto às vanguardas de Belo Horizonte, mineiras e de todo o Brasil. (**BONADIO**, 2009).

No final da década de '60, "Encerrava-se então o primeiro ciclo dos Salões do Museu, [...]. Inicia-se uma nova fase com regulamentação aberta a novas linguagens e tendências. Aboliu-se a divisão por categoria, permitindo com isso a inscrição de trabalhos em linguagens ainda não catalogadas, [...]", (**SAMPAIO**, 2009, p. 32). Uma representatividade da nova arte, decorrência da transferência da expressividade artística de uma geração jovem e com novas influências. **SAMPAIO** (2009) destaca a fala de Renato Falci: "O Museu de Arte, com o novo salão, se atualiza, abrindo-se às manifestações jovens, sem preconceitos contra quaisquer correntes da legítima vanguarda" (**SAMPAIO**, 2009, p. 34).

ARTES PLÁSTICAS / MÁRCIO SAMPAIO

O I SALÃO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

(III)



A pintura de cavalete, com o suporte tradicional que é a tela, ainda não morreu, informam Armando Santina, André Vasquez, Pedro Moszczy, Vera Ilie e Chamusca. No Salão, estes artistas são as únicas boas presenças como pintores de cavalete. Se a técnica e o material são tradicionais, as propostas não o são tanto. Eles procuram, cada um a seu modo, dizer coisas novas, e realmente o conseguem. Pedro Moszczy fala, como nas histórias em quadrinhos, da guerra no Vietnã; André Vasquez, por sua vez, fala de uma guerra mais íntima, o amor, o homem perdido e trançado nas calças, as crianças; Armando Santina, um pintor que conhece realmente a técnica de pintar, aproxima-se de uma pintura metafísica, abstrai-se para as especulações em torno do estar, do ser e do fazer no mundo. Vera Ilie faz uma pintura mais científica: o tema, um instante do cotidiano, um close da vida doméstica. Os três quadros que apresentam mostram justamente isto: instantes. O primeiro quadro traz as três cores básicas; o segundo, a mesma cena, sem uma das cores; e o terceiro, ainda a mesma cena só com o amarelo, um certo desespero, uma certa angústia por causa do fugir das horas, do se perder para sempre. Chamusca, melhor representado com sua pintura-escultura, comparece também com pintura de cavalete, seus monstros já conhecidos, mas que mostram o virtuosismo do artista em usar as tintas e as cores — fazer pintura.

MINAS PRESENTE — Neste Salão, Minas Gerais está presente. Não simplesmente pelos inúmeros artistas mineiros que compareceram ao certame com uma arte vigorosa e atual. Mas alguns destes artistas apresentaram trabalhos que podem ser considerados como documentos da vida mineira, os representativos de uma "mineiridade". A Biografia de Lótus Lobo, de que falamos no artigo anterior, é a mais importante manifestação dessa "arte mineira" nascente. Ela apropria-se das marcas de indústrias de Minas, elevou-as ao nível de arte, sincronizou-as com a arte de hoje. Por outro lado, há a pintura de José Narciso que usa as formas de uma arte popular para fazer a sua própria arte. E ainda Decio Mauro com seus ready-mades capzais. Há ainda a presença de GTO, Geraldo Teles de Oliveira, artista de Divinópolis, uma das mais interessantes manifestações da escultura popular de que temos notícia no Brasil. Seu trabalho, misto, tem uma força extraordinária, e talvez seja esta qualidade que lhe deu o direito de participar de um salão que é predominantemente de vanguarda. Com ele, a alma popular de Minas está presente, mas não como representação; é ele próprio, seu coração e sua alma, ali dentro, provocando uma tensão quase insuperável, mas revivificante, e que nos aproxima, sem pecado, da verdadeira arte sem mistificação; a própria verdade do homem e da vida.

A GRAVURA AGONIZANTE — O Salão mostra, infelizmente, que está no fim um capítulo da história da arte brasileira. Este capítulo se refere à gravura, dita brasileira, e que teria como representantes incipientes, os alunos de Friedlander e dos "mestres" do ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Três destes artistas, que participam do certame, sabemos mostram bem a triste realidade de nossa tão falhada gravura. Vera Mindlin, Ruth Corvovalier e Theresza Miranda, apesar de seu esforço quase titânico para sobreviverem, não o conseguem. Sua gravura baseada no fecundismo, na cozinha do metal, nos insetos, acabou por perder sua força; realmente não é bem força que esta gravura tinha, era simplesmente a surpresa do conteúdo. Estes artistas não conseguiram fugir daquele virtuosismo que o mestre Friedlander lhes legou. E se mostram agonizantes, nadando sem rumo, à espera de uma tábua de salvação.

Justamente diante deste quadro triste que nos apresentam os gravadores caridosos, e da qualidade superior da gravura da mineira Lótus Lobo e Anamélia, cada uma explorando um campo novo e próprio, e a do gaúcho Leo Falero, que nos convencemos de que a arte, finalmente, está deixando de ter seu centro principal no Rio, e ganhando novas fontes e nova força, em áreas até há pouco virgens.

Criticando justamente a gravura de virtuosismo, o jovem artista mineiro, George Holt, apresentou três gravuras de estampagem litográfica cujo material é o seu próprio corpo, o artista sentido. O humor e a crítica e o sarcasmo estão bem patentes neste trabalho, que pode representar até mesmo um golpe de mineiridade numa arte agonizante, representada por estes mestres cujas línguas de beirra não mais nos interessam aprender.

Figura 02: O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte

Fonte: SAMPAIO, 2009, p. 33

De acordo com **BONADIO** (2009), em 1969 os salões são realizados em um novo formato, recebendo uma nova denominação: Salão Nacional de Arte Contemporânea (SNAC). Deste modo, a temática dos salões é modificada e há uma abrangência maior quanto ao tipo das expressões presentes. Com o acadêmico e o tradicional ainda muito enraizados, o novo ainda era visto com desconfiança e descrença. Porém tal reformulação possibilitou uma maior visibilidade à arte contemporânea mineira e do Brasil.

O regulamento para participação no XXIII SNAC (**ANEXO 01**) evidencia o interesse em artes plurais e novas abordagens estéticas. Na imagem do catálogo do mesmo salão, feito posteriormente às exposições, consta o nome do autor da obra que está sendo analisada no estudo presente. No ano de 1968, José Narciso Soares apresentou a escultura “*Conflito de Raças*” e recebeu o segundo prêmio de escultura (**ANEXO 02**).

3.5. O artista: José Narciso Soares

José Narciso Soares é natural de Montes Claros, Minas Gerais, nascido em 1923. Foi participante das neo-vanguardas de Belo Horizonte.

As informações bibliográficas a respeito do artista, como seu histórico de produção e/ou de vida, são muito rasas e limitadas, não possibilitando a produção de uma análise fidedigna da obra e de sua historicidade.

Deste modo, com a impossibilidade de uma entrevista com o próprio artista devido ao seu falecimento no ano de 1970, realizou-se uma entrevista com José Ronaldo Lima, artista contemporâneo e amigo de José Narciso.

Segundo José Ronaldo, a produção de Narciso foi mais extensa quando havia necessidade da obra servir como meio de sobrevivência, enfatizando que tal produção ocorreu mais no fim de sua vida. Já doente, possuía ainda mais gastos e assim intensificou sua produção para ganho econômico.

José Ronaldo ainda frisa que Narciso tinha um acesso a grupos plurais, transitando entre movimentos diferenciados e até mesmo aglutinando alguns grupos. Tal fato é creditado à sua simpatia e senso de humor. O entrevistado insere sua vivência de acordo com a produção artística contemporânea a ele, o modo como começou a produzir e como agregou Narciso ao seu "grupo" artístico, ou, pode-se dizer, ateliê, tanto na divisão do espaço físico quanto na troca de influências.

O Narciso é de Montes Claros e ele tinha um traço muito marcante daquela arte alí (sic) do interior de Minas (Gerais) [...] Um dia o Narciso tava (sic) conversando com o Mário Silésio, e o Mário Silésio sugeriu ele, fez muito desenho daquelas coisas folclóricas lá de Montes Claros e do Rio São Francisco, aquelas carrancas; o Mário Silésio virou e falou assim: “Escuta, né, isso tá muito bom (os desenhos com influência do norte de Minas Gerais), mas por quê você não geometriza isso?”. Ai o Narciso começou a fazer aquelas formas geométricas que tem aqui (nesta obra). [...] O Narciso, antes disso (do ano de 1967), ele pintava muita coisa folclórica, ele era um pintor primitivo, ele não era um pintor, assim, de vanguarda, o trabalho que mesmo ele fez que pode ser considerado de vanguarda

dentro da arte primitiva foi essas formas folclóricas que ele geometrizou.²

Antes gerente bancário, José Narciso Soares é um pintor/escultor, autodidata, que teve sua formação influenciada, sobretudo pelo contato com os artistas belorizontinos de vanguarda, que contribuíam para sua formação técnica e teórica, sugerindo modos de representatividade, materiais e até mesmo ajudando financeira e fisicamente a produção do artista. Narciso participou, principalmente, de exposições coletivas, salões e movimentos de grupos comuns nos anos '60, como já foi citado anteriormente.

Meses após a morte de José Narciso, houve uma manifestação de vanguarda, denominada como exposição: "*Do Corpo à Terra*", no ano de 1970, tendo como loco as galerias e proximidades do Palácio das Artes. Participante desta exposição, além de outros trabalhos, José Ronaldo articulou um *happening* como homenagem ao amigo.

Eu participei com vários trabalhos (na exposição) e um deles foi esse de "Homenagem à Narciso", então o que eu fiz, eu selecionei um canto do Palácio das Artes, pendurei um quadro dele lá, que eu tinha, que ele tinha me dado, e fiz um altar, como se fosse em forma dum altar, mostrando que a obra dele agora estava sacralizada, né?! Aí puxei aquelas fitinhas pro pessoal beijar igual beija santo na igreja que tinha lá pro pessoal beijar, e botei um pratinho pra bota esmola, cê (sic) entende?! Comprei cinco caixas de velas, se não me engano foram 2.000 velas, e lá, escrevemos com vela: "Homenagem à Narciso" e depois acendemos as mesmas; e depois fomos fazendo uma carreira de vela até a casa dele, onde ele morava cá na rua Rio de Janeiro.³

Com tais trechos da entrevista, é possível evidenciar dois aspectos importantes do autor: sua vertente primitivista, com essa descontínua quebra da forma herdada desses conceitos, também é acrescida de uma proposta de vanguarda, a qual aprimora as ideias e faz modificar os modos de representatividade do autor de "*Conflito de Raças*". E, em segundo lugar, a transição entre vários grupos de artistas e as diferenças dentre os mesmos, propiciam para o autor uma pluralidade de relações, influências e até mesmo promover a aglutinação dos grupos e estéticas.

4. Análise Material

Após o processo de conhecimento teórico e crítico da obra, e assim sua inserção em seu contexto, é necessário um estudo de técnicas, materiais e o

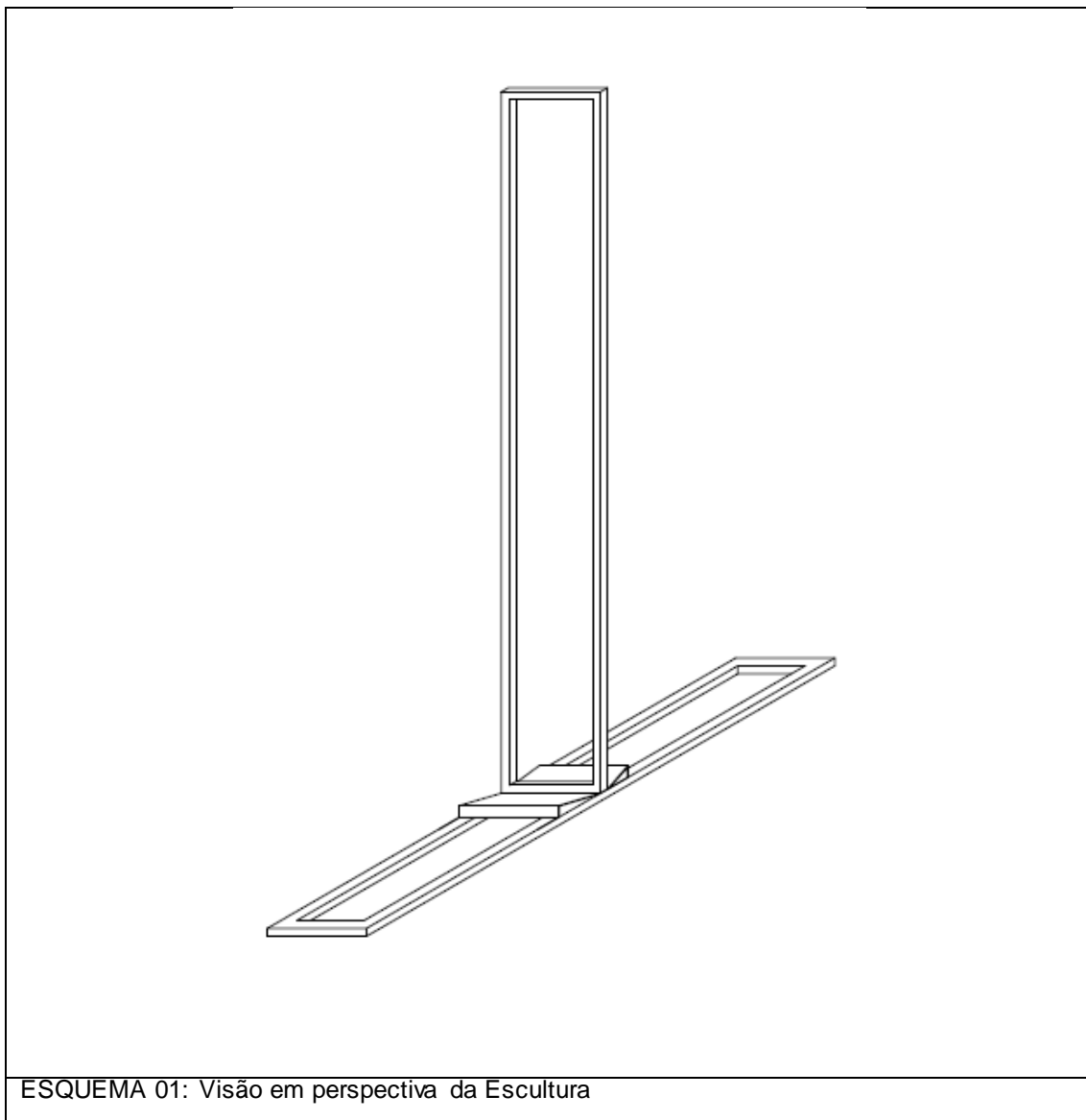
²Entrevista realizada com José Ronaldo Lima e gravada em áudio no Edifício Arcângelo Maletta, dia 22 de janeiro de 2013.

³Entrevista realizada com José Ronaldo Lima e gravada em áudio no Edifício Arcângelo Maletta, dia 22 de janeiro de 2013.

grau de deterioração da obra para a posteriori decidir-se os melhores métodos e teorias a serem aplicadas no processo de restauração da obra “*Conflito de Raças*”.

4.1. Descrição

A escultura é constituída por quatro partes. A base é um retângulo preto vazado, cujas arestas são ocas. Ao centro, sobre este retângulo, encontram-se duas chapas de metal retangulares pintadas em vermelho. Elas possuem dobra em uma de suas laterais maiores que permite seus posicionamentos ligeiramente inclinados. No intervalo entre uma estrutura vermelha e outra há a fixação de um retângulo branco semelhante ao retângulo negro, porém maior e posicionado verticalmente.



A partir de exames organolépticos, observação através de lupa de cabeça com aumento de 10x foi possível observar as camadas que compõe a escultura, desde seu suporte, passando pela camada de proteção e a pintura.

Após análises preliminares, foram retiradas amostras da camada de pintura de todas as cores e realizados exames no Laboratório de Ciência da Conservação para a identificação dos materiais constituintes da obra. A partir do conhecimento destes materiais, é possível aplicar tais dados tanto ao estado de conservação da obra, devido a tipologias de degradação inerente a algumas matérias; quanto ao momento histórico que a mesma foi confeccionada, a partir de uma contextualização de materiais contemporâneos aos que constituem a mesma. Também, com tal dado, é possível decidir com mais propriedade os métodos e substâncias a serem usadas na restauração.

Deste modo, foi elaborado o relatório presente no **ANEXO 03**.

É importante frisar que anteriormente a quaisquer testes ou intervenções, a obra foi documentada e foram realizados os exames com luz especial (Ultravioleta).

ANEXO 04: Documentação inicial por imagem

ANEXO 05: Exame com luz U.V.

No exame com luz especial, foi possível observar, somente na peça branca e em uma pequena região de um segmento da borboleta vermelha, fluorescências recorrentes da presença de sujidades. As manchas de digitais apresentam-se enegrecidas neste exame, as manchas de graxa fluorescem num tom amarelo *neon*, e outras sujidades, como a aderência de fita adesiva, fluoresceu em um tom alaranjado. A parte preta não apresentou fluorescência em sua camada de pintura, mas os papéis aderidos em seu verso fluoresceram em um tom branco azulado.

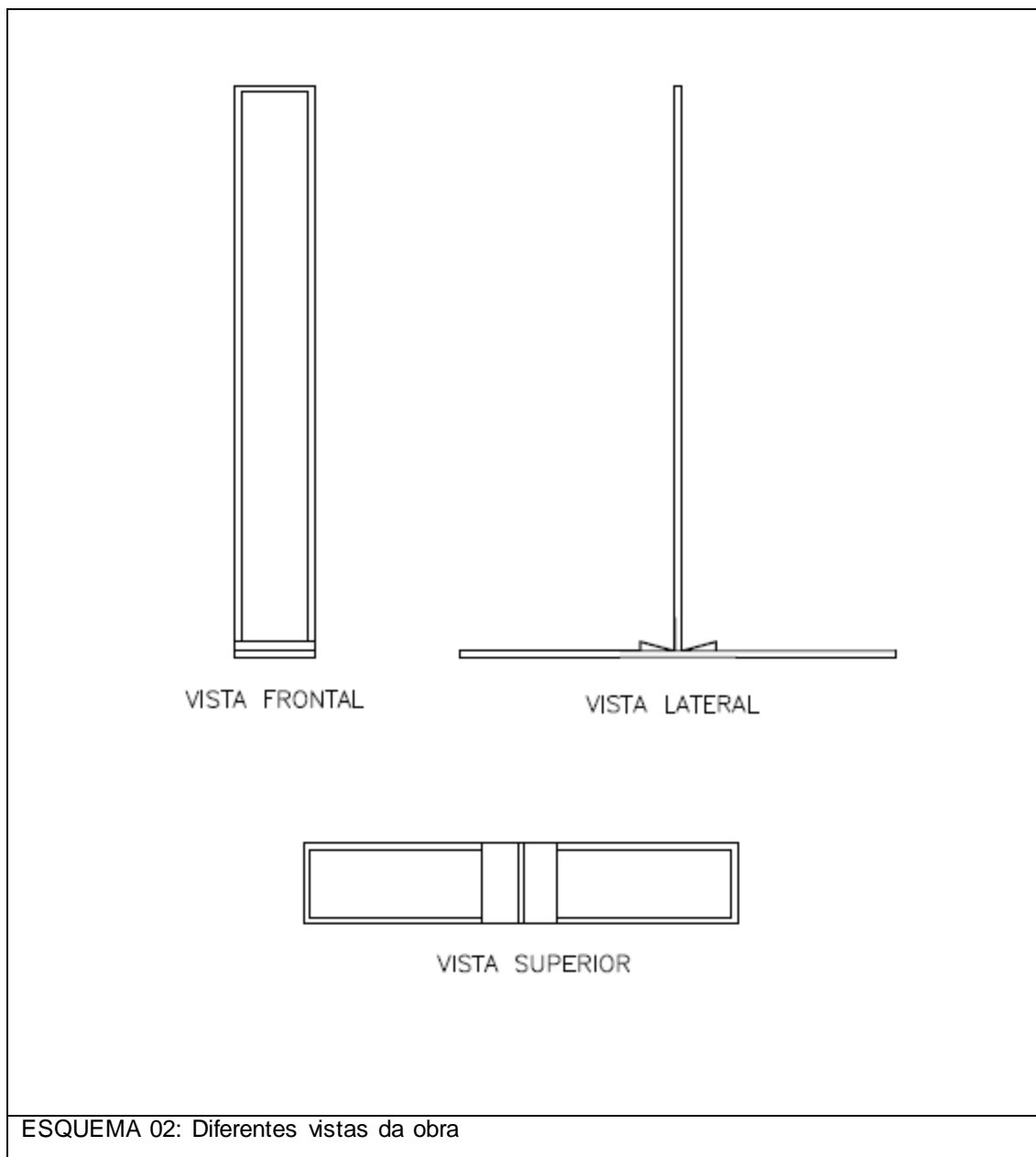
5. Tecnologia

Suporte

Suporte em metalon: tubos retangulares de ferro soldado, sendo que as partes que compõem as arestas são ocas. Esses tubos foram estruturados de forma retangular. A escultura é constituída de quatro partes: retângulo vazado, como descrito acima, maior, e outra armação retangular, porém menor; chapa de metal dobrada semelhante às asas de uma borboleta. Essas asas são divididas em duas partes, sendo uma levemente maior do que a outra

e soldadas no retângulo menor. No intervalo entre a divisão das asas está soldado o retângulo maior verticalmente. As peças foram soldadas e depois pintadas.

A estrutura pintada de branco mede, sozinha, 178x25x3cm; a peça preta tem as seguintes medidas: 136x25x2cm. Já as partes vermelhas medem: 25x13x25cm (asa A) e 25,5x13x25,5cm (asa B).

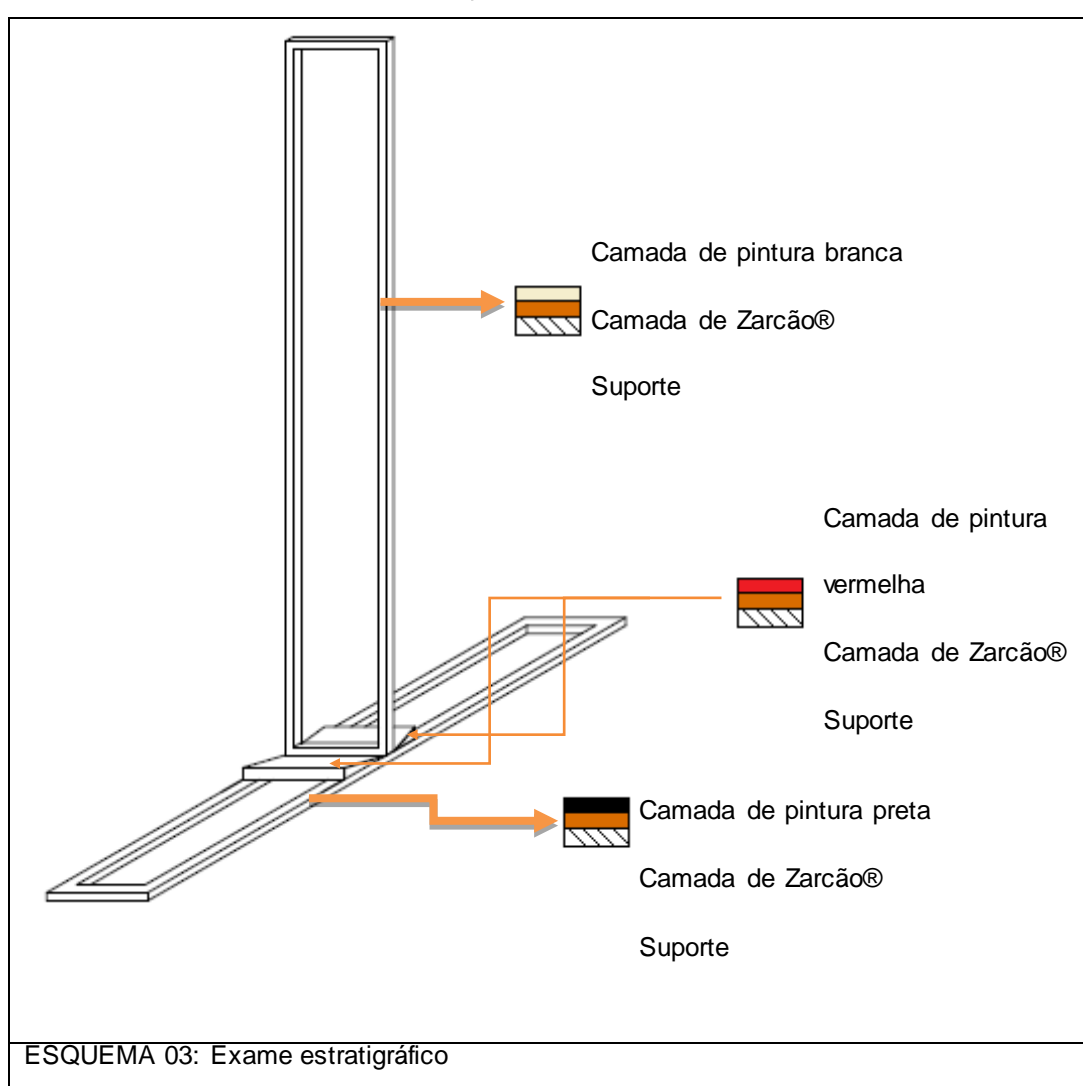


Camada de proteção intermediária

Provável uso de Zarcão®⁴ na cor vermelho terra em toda a superfície que recebe a policromia. Esta camada está entre o suporte e a camada pictórica, e tem como objetivo facilitar a pintura e promover proteção contra possíveis oxidações do metal.

Camada pictórica

Camada fina, com pouco brilho. O maior retângulo recebe uma pintura branca; o menor, uma preta e, a borboleta, uma camada de tinta vermelha. Há locais em que aparecem granulações na pintura em consequência, provavelmente, do modo de aplicação da tinta. (Esquema 03).



⁴ Determinação comercial do tetróxido de chumbo (Pb₃O₄), que é um pó vermelho, insolúvel em água e em ácidos. Este composto forma uma suspensão oleosa denominada "tinta zarcão", empregada na proteção de superfícies de ferro contra a ferrugem.

No corte estratigráfico feito da amostra da camada pictórica branca é possível observar as camadas finas de zarcão e da tinta branca e sobre ela uma camada sutil de sujidade (FIG. 3).

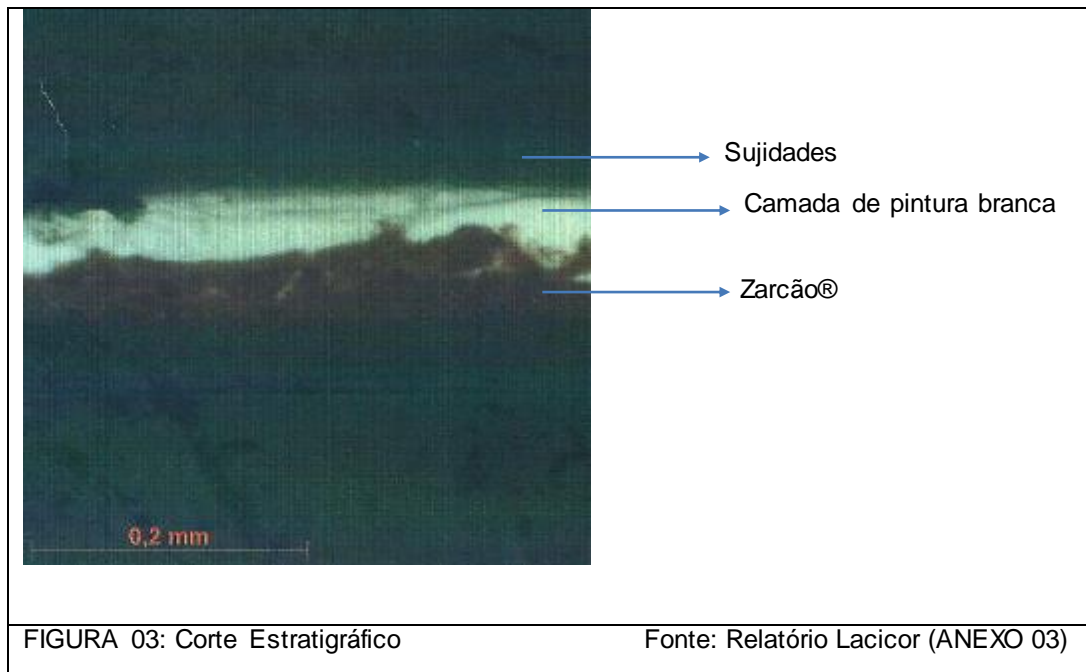


FIGURA 03: Corte Estratigráfico

Fonte: Relatório Lacicor (ANEXO 03)

6. Estado de Conservação

Suporte

Desprendimento da solda que realiza a união do retângulo maior com o restante da obra. Com isso, a escultura não se sustenta em sua forma original.

Oxidações no verso do retângulo negro menor, onde não há a aplicação de Zarcão®. Oxidações pontuais visíveis em locais com perda de policromia e/ou o Zarcão® (FIG. 04). As áreas onde havia solda também apresentam oxidações e perda de suporte.

Abaixo da borboleta vermelha há um aspecto pulverulento devido ao acúmulo de sujidades.



FIGURA 04: Foto na qual é possível ver toda extensão da corrosão no verso das partes preta e vermelhas.

De acordo com a tipologia de classificação proposta por **GENTIL** (1982), as corrosões podem ser classificadas de acordo com seus aspectos visuais e outros comportamentos como distribuição da área danificada na peça, por exemplo. De acordo com tal tipologia, as corrosões presentes no verso na parte preta e da borboleta vermelha, que não receberam uma camada de proteção e/ou de pintura e estava em contato direto com a umidade, podem ser classificadas como uniformes, pois atingem igualmente toda extensão destas partes, provocando perda de matéria nas regiões citadas de forma generalizada, não havendo sulcos pontuais ou exudações.

Há também pontos de corrosão como as soldas, por constituírem uma área de metal diferenciado, promovendo a oxidação através de um sistema de pilha, no qual o meio catódico reage com a meio anódico (**FIGUEREDO**, 2012).

Camada de proteção intermediária

Sendo considerado o Zarcão como camada de proteção e não como base para a preparação da superfície somente, este apresenta perdas pontuais nos locais em que há perda de tinta.

Camada pictórica

Retângulo branco: sujidade generalizada, manchas provenientes de manuseio incorreto, principalmente na parte mediana. Esta área especialmente

apresenta manchas gordurosas e marcas de digitais. Verifica-se também abrasões e perda de policromia pontuais; há manchas avermelhadas provavelmente derivadas pelo contato indevido com o metal pintado de vermelho. Na base desta parte há um depósito oleoso, semelhante a uma graxa sob a qual há maior acúmulo de sujidades. Na estrutura oposta a esta parte há manchas amareladas de adesivo e ao lado duas manchas circulares da mesma tonalidade.

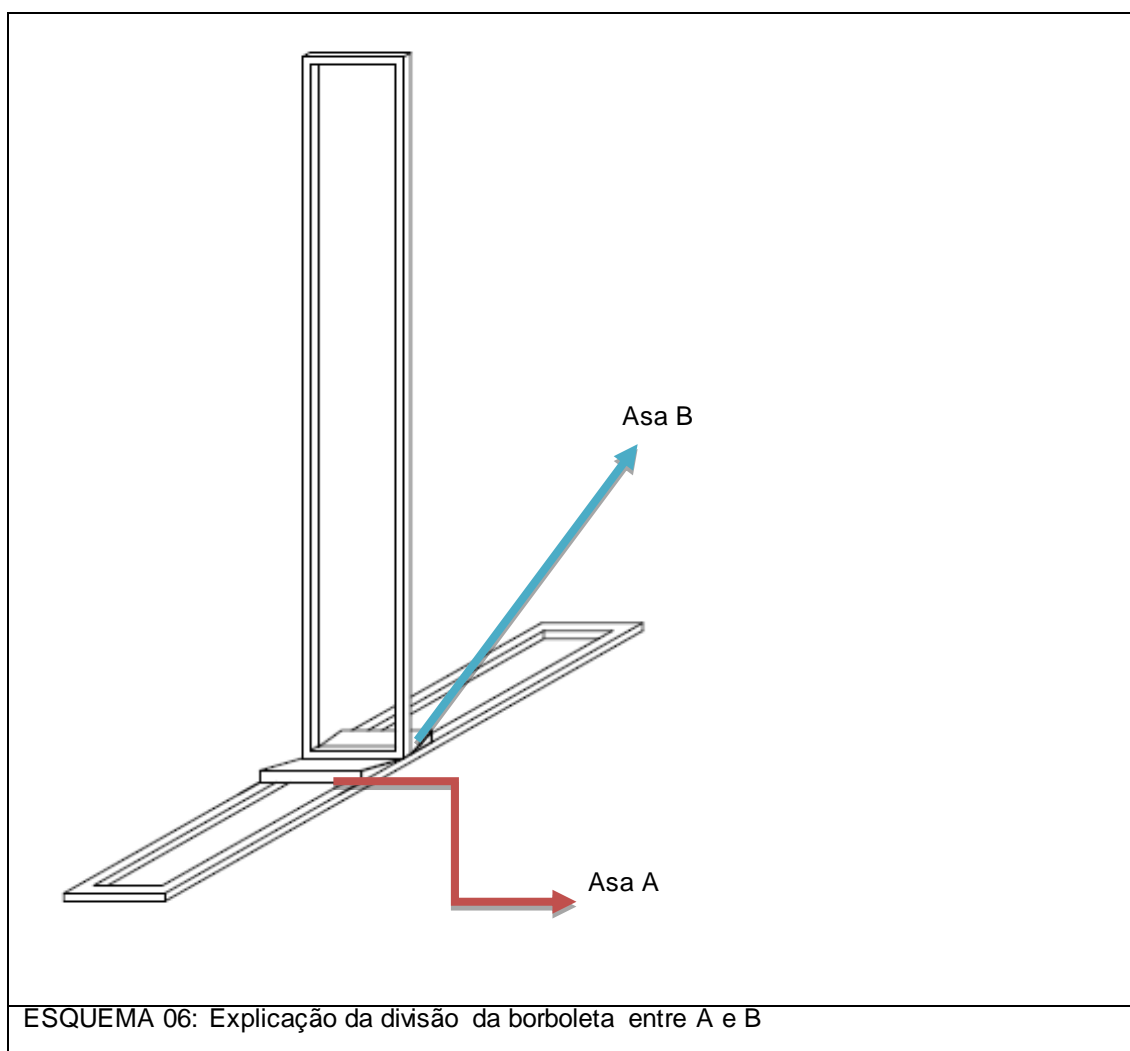


	Fita adesiva aderida
	Manchas escurecidas circulares
	Lacunhas de camada de pintura
	Mancha oleosas (Graxa)
	Manchas enegrecidas (umidade, provavelmente)
	Locais com perda de suporte e/ou aderência de materiais (solda)
	Manchas brancas (respingos de tinta de parede)
	Sujidades com aspecto pulverulento
	Manchas vermelhas (abrasão)

Mapeamento 01: Tipologia de deteriorações na camada de pintura branca em ambos os lados

Retângulo preto: sujidades generalizadas e manchas esbranquiçadas, derivadas do acúmulo de particulados. Esta estrutura em sua totalidade também possui respingos de tinta, provavelmente resultantes de pintura externa (parede) sem a devida proteção para a obra. Nos locais encobertos pela borboleta vermelha, em ambos os lados, há acúmulo de uma sujidade pulverulenta. Observam-se perdas pontuais da tinta devido a abrasões e impactos mecânicos, e, nestes locais, oxidações. O verso deste retângulo, que é a parte em que há contato direto com o chão quando a escultura está em sua posição original, não apresenta pintura, deste modo, a presença de oxidações é maior. Alguns locais há a presença somente de Zarcão®, sem a aplicação posterior de tinta; estes locais, próximos às bordas das estruturas pintadas, não apresentam corrosões. Nas áreas onde não há a aplicação desta camada de proteção, as corrosões são generalizadas, de diferentes colorações, desde o avermelhado a um tom laranja bem claro. Há uma fita adesiva aderida, do lado esquerdo, no verso, próximo à asa esquerda.

Borboleta vermelha:



Parte A (asa Esquerda): Sujidades generalizadas. Respingos de tinta branca em toda extensão, provavelmente tinta de parede. Há perdas pontuais de policromia e sujidades provenientes de oxidação. Uma mancha branca proveniente de abrasão, em que há resquícios de tinta branca, provavelmente originários da peça branca que compõe o objeto. Perda de pintura próximo as áreas de desprendimento da solda, e perdas pontuais provenientes de abrasionamento (Esquema 06, Mapeamento 02).

No verso da asa existem inscrições, diretamente no suporte, feitas com pincel atômico na cor preta e adesão de fichas de identificação (Mapeamento 03).

Nesta parte há a adesão de ficha de identificação datilografada com tinta preta e os seguintes dizeres (transcritos os quais era possível se ler):

“MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE

ACERVO Nº: *(ilegível)*

ARTISTA: (ilegível)

TÍTULO: (ilegível)

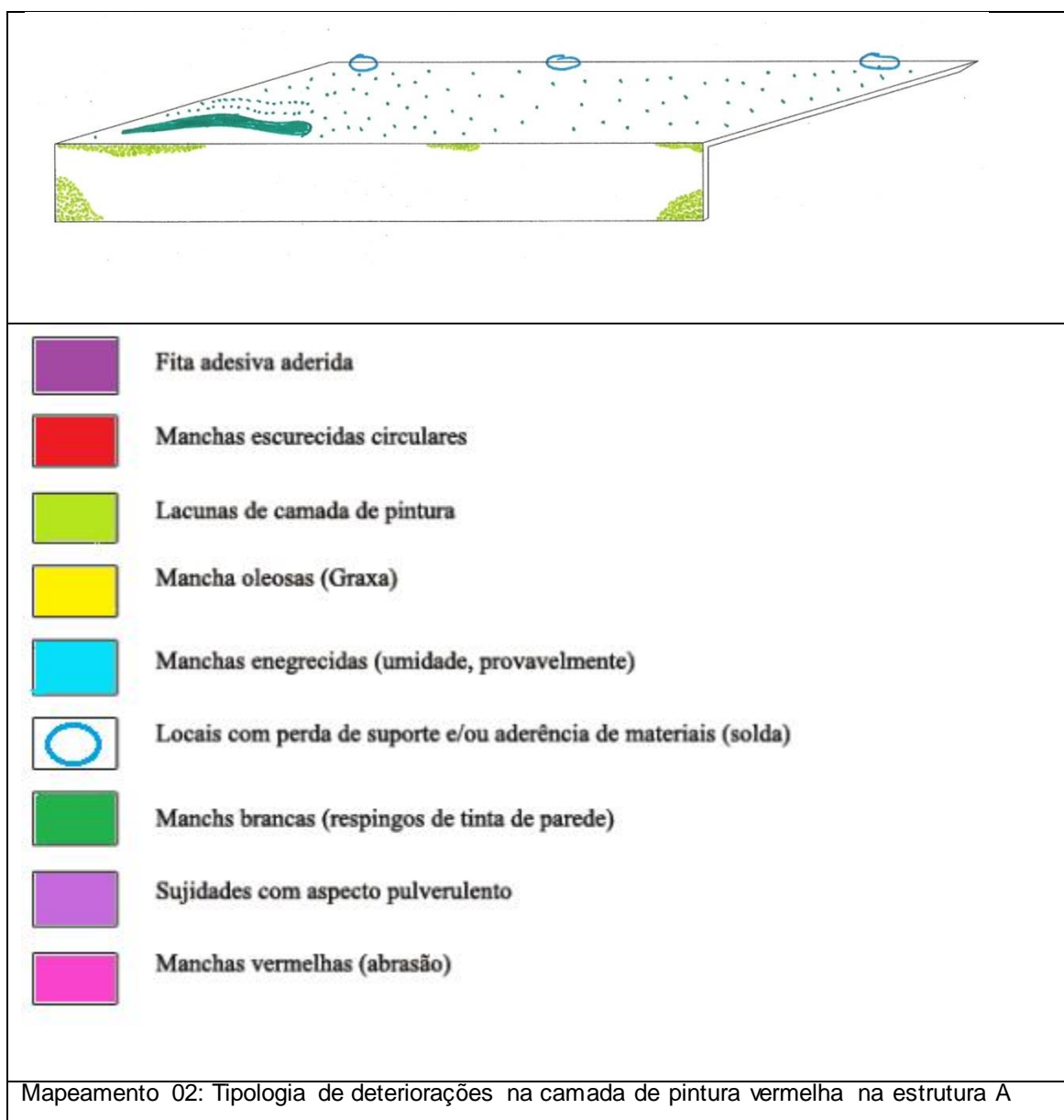
DIMENSÕES: (ilegível)

TÉCNICA: (ilegível)

ANEXADA EM: 1968

ORIGEM: (ilegível)”.
Sobre esta etiqueta os seguintes dizeres em caneta hidrográfica

vermelha: “298 A”



Parte B (asa Direita): sujidades generalizadas. Respingos de tinta branca por toda a peça. Há perda de policromia nos locais nos quais estavam aplicadas as soldas. Manchas esbranquiçadas, provavelmente, consequência de umidade. No verso dessa asa, existem inscrições, diretamente no suporte,

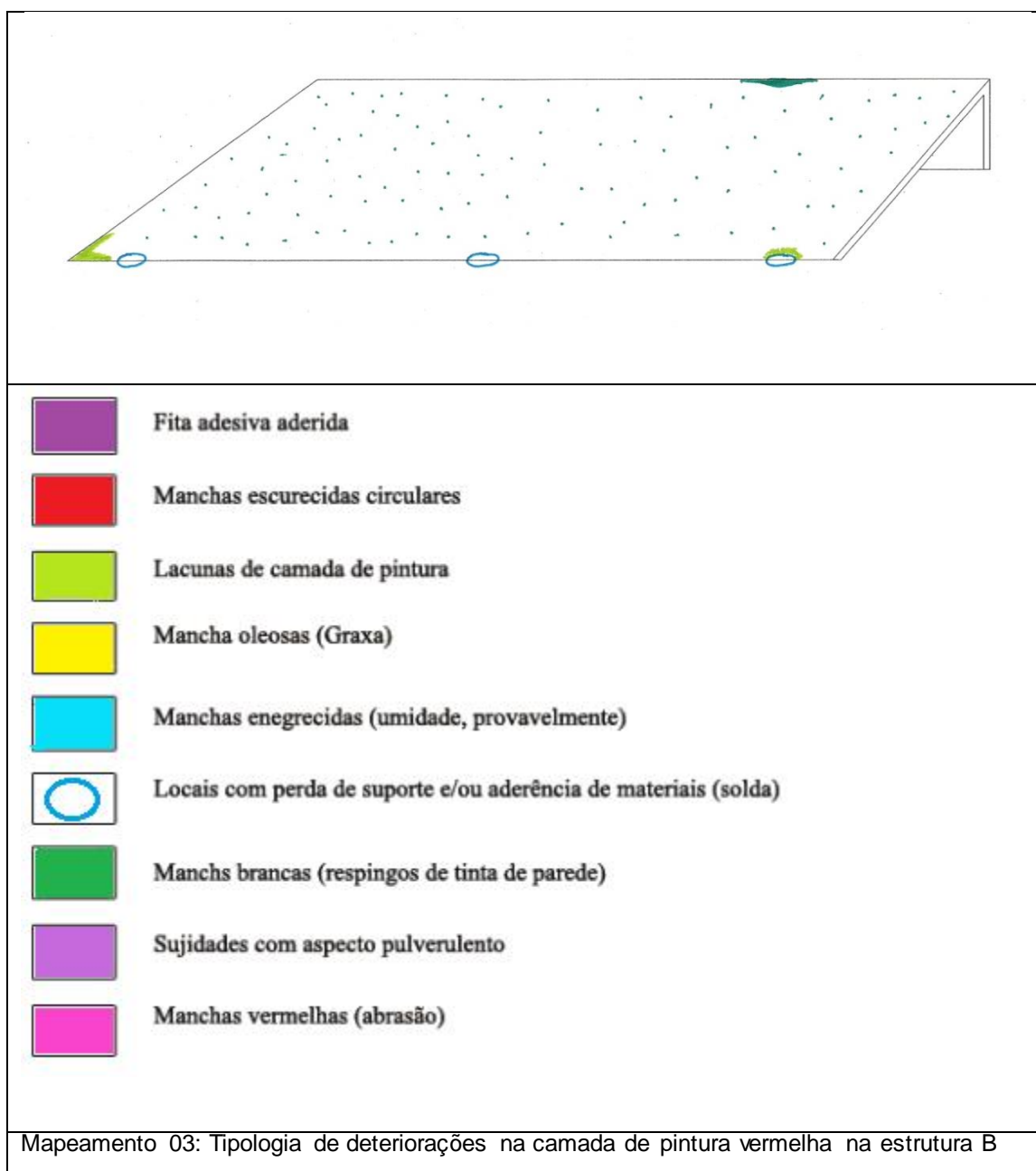
feitas com pincel atômico na cor preta e adesão de fichas de identificação. Diretamente no suporte há dizeres manuscritos em caneta hidrográfica preta nos quais somente é possível se ler:

“T. (...)

R. (...)

JOSÉ NARCISO SOARES”.

Sobre esta inscrição há uma etiqueta do Museu da Pampulha com uma antiga logomarca do mesmo com o número de registro do mesmo: “TOMBO 298 A”, manuscrito com caneta hidrográfica vermelha.



7. Proposta de Tratamento

A primeira atitude a ser tomada a partir da chegada da obra, anterior a todos os testes e intervenções é o preenchimento de um cadastro no qual constam as informações básicas de observação, constituição e posteriormente testes e desenvolvimento. Logo em seguida fez-se a documentação por imagem através de fotografias retiradas em estúdio e corretamente tratadas e impressas.

Primordialmente é necessária uma limpeza mecânica prévia, uma limpeza superficial, para a retirada de particulados e sujidades menos aderidas. Esta limpeza será realizada com o uso de uma trincha ou de um pincel mais resistente, porém com cerdas macias para não haver abrasionamento da camada de pintura que compõe a escultura.

Após este procedimento, testes serão realizados com intuito de selecionar o solvente mais adequado para a retirada de manchas impregnadas sobre a camada de pintura, manchas estas, em sua maioria, de aspecto gorduroso. A limpeza tem como objetivo uma uniformidade de cor e retirada de manchas que interferem na leitura, porém sempre respeitando a pátina já presente na escultura.

É essencial para a leitura estética correta e o prosseguimento com a intencionalidade artística a reconstituição da forma original da escultura, desenvolvendo, com tal premissa, um método para que as partes de solda rompidas, em sua funcionalidade, sejam recompostas e a escultura retome sua forma verticalizada. Como dito por Brandi:

[...] uma obra de arte que seja composta por partes, as quais, tomadas cada uma por si, não possuem nenhuma primazia estética particular, a não ser aquela de um genérico hedonismo ligado à beleza da matéria, a pureza do corte e assim por diante. [...] a “forma” de toda obra de arte singular e indivisível, e em casos que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles. (**BRANDI**, 2004, p. 42 e 46).

Proporcionar contenção das corrosões visíveis para que: não haja desenvolvimento das mesmas e assim uma conseqüente perda do suporte da escultura. Além disso, ao conter as corrosões visíveis se previne o ataque de áreas ainda não atingidas, (**GENTIL**, 1982).

Após a remoção das corrosões visíveis é necessária a aplicação de um filme para minimizar os riscos da incidência de novas corrosões.

As etiquetas aderidas ao suporte que não possuem importância histórica, previamente consultadas com o próprio Museu de Arte da Pampulha, serão removidas com cuidado especial. A etiqueta que possui o logotipo antigo do Museu da Pampulha será devidamente tratada e mantida anexada à escultura.

A reconstituição da forma original da escultura propiciará uma melhor visão das perdas cromáticas e a influência das mesmas na fruição estética da obra. Deste modo, somente após a refixação do suporte será possível avaliar mais determinantemente se há necessidade de uma reintegração cromática ou somente uma apresentação estética, dependendo do quanto as pequenas perdas interferirem na leitura do objeto.

8. Tratamento Realizado

Limpeza

Toda a escultura foi previamente higienizada com o uso de trincha de pelos mais curtos, sendo assim mais rígida, porém de cerdas macias.

A camada de tinta preta foi a primeira a receber a limpeza. O primeiro teste realizado foi com aguarrás mineral que apresentou bom resultado, retirando parte dos particulados impregnados. Após a limpeza com aguarrás mineral, realizou-se o teste com EDTA⁵ para a retirada de manchas esbranquiçadas e de respingos de tinta, que não foram removidos com a aguarrás. O EDTA apresentou boa remoção destas manchas e não houve o arraste de tinta sendo aplicado com um *swab* embebido na substância, precedido de um *swab* com água deionizada e para finalização a aplicação de um *swab* seco. Deste modo, tanto a estrutura negra quanto a borboleta em chapa vermelha foram limpas da mesma forma e obteve-se um bom resultado de uniformidade de limpeza, cor e respeito à pátina.

O verso da peça negra, sem pintura, foi limpo com o uso de três camadas de aguarrás e após o uso de lixa nº 300, de cor vermelha, própria para o uso em metal (FIG. 05).

⁵EtilenoDiaminoTetraAcético



FIGURA 05: Verso das partes preta e vermelhas tratado com lixa na parte inferior e no segmento superior ainda sem tratamento.

A limpeza com aguarrás proporcionou a retirada da ferrugem avermelhada, e as outras que ainda restaram após esta limpeza foram removidas com o uso de lixa. Nessa etapa, houve a liberação de um pó enegrecido avermelhado. As sujidades resultantes deste processo foram limpas com aguarrás.

Após todo verso estar devidamente limpo, foram aplicadas a pincel duas camadas de Paraloid B72® 20% em Acetona.

Para a remoção das etiquetas coladas no verso da asa esquerda “Parte A”, foi feita uma compressa de álcool etílico para que assim fosse solubilizado o adesivo e sua retirada fosse possível. Posteriormente foi limpa com aguarrás, lixada e pincelada com uma camada de Paraloid B72® 20% em Acetona.



FIGURA 06: Compressa de álcool sobre etiqueta

A etiqueta com logomarca do Museu de Arte da Pampulha foi higienizada com trincha e pó de borracha e mantida colada no verso da asa direita “Parte B”. A sua remoção sem o risco do rompimento das fibras do papel necessitaria de um prazo de tratamento maior.

A estrutura branca teve teste em sua superfície das mesmas substâncias utilizadas, porém não houve sucesso com o EDTA, a aguarrás mineral removeu parte das sujidades, mas não propiciou uma limpeza uniforme.

Deste modo, partiu-se para outros testes, primeiramente com substâncias à base de amônia, por ter como característica a dissolução de manchas gordurosas.

A partir disso, foi consultada a lista de solventes de **MASSCHELEIN-KLEINER** (1981) e escolhidas para teste as soluções nº 17: Isopropanol + hidróxido de amônia + água (90: 10: 10) e nº 18: Isopropanol + hidróxido de

amônia + água (50: 25: 25). A área para teste foi a mancha oleosa extensa próxima à base, a substância nº 17 apresentou-se eficiente. Porém, à medida que as áreas foram limpas observou-se o arraste da pintura pelo *swab* e, assim, ambas as substâncias foram descartadas como método de limpeza.

Portanto, fez-se necessária a decisão de outro método de limpeza. Como os testes apontavam uma camada sensível, optou-se pela higienização com aguarrás e a limpeza através de borracha plástica. Após a limpeza com a borracha, ainda foi necessária uma complementação para uniformidade da cor com a aplicação de água deionizada através de *swab* e, em seguida de um algodão seco para não haver acúmulo de água sobre a camada de pintura e resultar numa dissolução da pátina que não será removida, mas somente a cor da peça uniformizada.



FIGURA 07: Limpeza com borracha plástica

A água promovia uma limpeza uniforme e a manutenção de uma pátina viável, compatível com o período a qual a obra se insere e respeitando a materialidade para fins de perpetuação.

Porém, nas áreas com grande concentração de marcas de digitais, somente o uso de água não promoveu uma limpeza em unidade com as outras áreas.

A água não dissolvia a gordura presente nas manchas. Assim, foi testada uma mistura de sabão de coco e água. As propriedades emulsificantes do sabão promoveram uma boa limpeza, condizente com as outras regiões desta peça. Ambos os métodos, tanto a limpeza com água e a com a mistura de sabão e água, foram feitos com a Wishab® Esponja Macia Limpeza de Papel, da qual, foi removida a parte abrasiva (azul) e utilizada somente a parte macia (laranja). Depois da esponja, foi utilizado um algodão limpo e seco para remoção de qualquer acúmulo de água e/ou sabão.

Algumas regiões que possuíam aderência de sujidades e/ou adesivos foram tratadas de forma diferenciada. As manchas avermelhadas com aderência de tinta foram tratadas com lápis borracha e retiradas mecanicamente com bisturi. As manchas com aderência de adesivo receberam uma compressa de água e foram removidas mecanicamente com bisturi (FIG. 08 e FIG. 09). Alguns resquícios foram removidos com a esponja anteriormente utilizada e pequenas manchas restantes com lápis borracha.



FIGURA 08: Compressa de água nos locais com aderência de fita adesiva



FIGURA 09: Remoção mecânica de fita adesiva com bisturi

Após uma limpeza uniforme, a peça branca foi polida em ambos os lados com um disco de algodão com a utilização do Dremel®.

Houve ainda a permanência de sujidades resultante de marcas de digitais, deste modo, o processo de limpeza com sabão e água, anteriormente descrito, foi repetido somente em tais regiões problemáticas.

Com a limpeza finalizada pôde-se partir para a etapa seguinte.

Consolidação de suporte

O rompimento no suporte da obra prejudica, primeiramente, sua estrutura e, a posteriori, não corrobora para uma leitura correta da obra.

Com as estruturas que promoviam a união rompidas, há uma quebra na verticalidade e sustentação da obra. A composição original é prejudicada e cria um problema tanto estrutural quanto de apreciação estética.

A consolidação tem como principal função promover uma leitura mais próxima possível do original e de sua intencionalidade.

As soldas rompidas devem ser substituídas por um mecanismo igual ou análogo que promova além da fixação, uma estrutura estável e que não promova e/ou acelere danos.

O uso de uma solda quente, do mesmo gênero dos resquícios de solda presentes ainda na obra, foi a primeira hipótese a ser consultada como alternativa, deste modo, foram feitos estudos e considerações a partir de fatos consolidados em referências de trabalhos anteriores e a constituição da obra analisada. Um teste com assoprador de ar quente, feito anteriormente para remoção de uma etiqueta, evidenciou um superaquecimento das placas que compõem a estrutura. Deste modo, uma opção que envolva o uso de calor excessivo não pode ser considerada uma alternativa viável, devido ao fato de haver grande chance de ocorrerem alterações na obra. A camada de pintura provavelmente se desprenderia em lâminas, promovendo grandes perdas e resultando na necessidade de repintura completa da obra, havendo assim a criação de um falso histórico.

Deste modo, a opção pelo uso deste tipo de solda com altas temperaturas foi descartada.

Uma estrutura análoga, em funcionalidade de união das partes e estabilidade das mesmas, teve de ser pensada.

A partir destas informações foi elaborada uma estrutura através de parafusos e o uso de uma bucha química que tem por função não deixar os parafusos sem ancoragem. Tal bucha é uma massa epóxi fabricada pela HILTI® (manual com informações em português em anexo. **ANEXO 06**).

O uso dos parafusos estabilizará a estrutura e não promoverá desgaste de pintura e/ou do suporte.

A fixação foi realizada após a limpeza completamente finalizada.

Os passos foram os seguintes: primeiramente foram removidas as rebarbas de solda que não possuíam mais a função estrutural e dificultavam a fixação. Tais sobras foram retiradas com a utilização de uma lixa própria para metal acoplada ao Dremel®: o desbaste foi realizado na base da peça branca e entre as estruturas vermelhas, ambas sem a presença de pintura. Com esta etapa finalizada os locais citados receberam uma camada de Paraloid® B72. Após a secagem completa desta camada de interface, ocorreu o preparo de uma massa epóxi (Durepox®), que foi colocada no intervalo entre as peças vermelhas. Esta massa epóxi tem como objetivo proporcionar um reforço na sustentação e consolidação das estruturas.

Um teste preliminar com estruturas em metal semelhante às da escultura foi providenciado com objetivo de realizar um experimento para verificar se os parafusos promoveriam uma sustentação adequada. O teste provou que sim.

O procedimento seguinte: a demarcação das medianas das estruturas que deviam ser refixadas, e a montagem da forma final da escultura, sem a utilização dos parafusos com objetivo de realizar um teste de encaixe. Os locais demarcados foram perfurados com a utilização de uma broca própria para metal em uma furadeira, com a escultura deitada e com todas as peças em sua posição original (FIG. 09). A estrutura preta foi perfurada de baixo pra cima, e após ultrapassar a primeira camada do metalon, foi necessário demarcar a outra camada e fazer uma perfuração de cima para baixo (FIG. 10).



FIGURA 09: Encaixe preliminar e marcação das medianas



FIGURA 10: Perfuração da parte preta na segunda camada de matalon.

A parte branca foi perfurada deitada (FIG. 11) e, após o procedimento, foi realizado o encaixe prévio e testada a fixação através de parafusos. O resultado, como no teste preliminar, foi satisfatório. Foram utilizados parafusos auto-atarrachantes, com objetivo da própria estrutura dos mesmos promover a sustentação completa para a obra. Deste modo, a utilização da ancoragem química reforçará a fixação juntamente com os parafusos.



FIGURA 11: Perfuração da parte branca

A obra foi colocada em posição horizontal e fixada à mesa com utilização de "sargentos". Com todos os orifícios alinhados, a massa epóxi foi preparada conforme instruções (**ANEXO 06**), aplicada, e logo após, como o tempo de cura da massa é muito reduzido, de dois a três minutos, foram inseridos os parafusos e devidamente atarrachados. A massa também foi aplicada no meio das estruturas, no local em que havia outro ponto de solda, para promover ainda mais estabilidade.

Reintegração Cromática

Após a consolidação do suporte, pôde-se ver a obra em sua posição original e assim foi possível colocá-la diretamente sobre o chão, seu modo de exposição original. Assim, com esta verticalidade antes perdida, foi possível avaliar a interrupção na leitura que as perdas de pintura promoviam. Deste modo, foi considerada a necessidade de uma reintegração cromática para que as perdas não chamem mais atenção que a própria camada de pintura.

A obra possuía lacunas de camada de pintura e também, nestas perdas, não havia a presença da camada de proteção existente entre o suporte e a camada de pintura. Deste modo, foi aplicada a pincel em tais lacunas uma

camada de Paraloid® B72 15% em Xilol® com objetivo de promover uma interface e também uma proteção a tais regiões.

Seguinte a tal aplicação, a reintegração cromática das perdas foi iniciada. A região preta foi reintegrada com a utilização de pigmento verniz, pigmento negro mais o verniz citado no parágrafo acima. Toda reintegração desta região com tal tonalidade foi realizada a pincel.

Tanto nas partes vermelhas quanto na parte branca, a reintegração foi realizada com tinta acrílica (Winston & Newton®), porém com métodos diferentes. As partes vermelhas foram reintegradas a pincel, enquanto a parte pintada de branco exigiu outro tratamento. A reintegração de tal região foi feita com a tinta acrílica também, porém a utilização somente do pincel promovia uma camada muito espessa, que contrastava muito com a pintura chapada da escultura. Assim, utilizou-se uma esponja macia na aplicação da tinta, que propiciou um melhor aspecto visual.

Todas as reintegrações foram realizadas somente em áreas de perda, com objetivo de atenuar o desconforto visual e não criar uma nova pintura, mas colaborar com a leitura da unidade existente na obra.

Camada de Proteção

A escultura foi exposta somente uma vez, e desde então (1968), fica acondicionada na reserva técnica do Museu da Pampulha, susceptível a vários tipos de deterioração. A situação da reserva técnica é cada vez mais aprimorada, porém, com alguns problemas sazonais. O principal problema é o acúmulo de umidade, devido à tipologia de estrutura e localização do Museu. Deste modo, como a obra irá voltar para este local, uma atitude preventiva é a aplicação de uma camada de proteção. A substância escolhida para ter tal função foi o verniz de Paraloid® à 15% diluído em Xilol. Tal camada foi aplicada sobre toda a obra, a pincel.



FIGURA 12: "Conflito de Raças" após restauração

Acondicionamento

Além de tal camada, foi feita uma embalagem com objetivo de não haver contato da estrutura preta diretamente com o chão. Foi recortada em uma espuma de polietileno (Ethafom®) a forma exata da base da escultura, para que assim haja um encaixe perfeito.

Deste modo, há uma mudança no acondicionamento da obra na reserva técnica, o que promove mais segurança e uma prevenção maior de danos futuros.

Documentação Final

Foi realizada em estúdio sobre as mesmas condições de luz, com a utilização do mesmo fundo e das configurações da câmera o mais semelhante possível às fotos da documentação inicial e final da restauração. Tais fotos foram tratadas com a mesma metodologia aplicada nas fotos da documentação inicial.

ANEXO 07: Documentação final por imagem

9. Discussão

Os métodos desenvolvidos nesta pesquisa têm intuito de promover uma restauração em unidade com a matéria e a historicidade da obra. Tais foram realizados com embasamento nos teóricos da restauração e em metodologias anteriormente aplicadas. Entretanto, é essencial frisar a unicidade de cada obra e de cada processo de restauração, promovendo novas soluções e conhecimentos acerca de estilos, materiais. É notável um desenvolvimento, que como consequência do processo resulta no agregamento de valores benéficos tanto para o restaurador quanto à obra e sua perpetuação.

O desenvolvimento de soluções embasadas e aplicações de conceitos já renomados ou testados em matéria semelhante devem ser norteadores para a restauração. Além disso, deve haver um cuidado para com além da materialidade, um respeito estético e histórico, não havendo jamais a possibilidade de intervenção destas estâncias pelo restaurador.

Os conhecimentos históricos e estéticos promovem uma reflexão mais aprimorada do processo de restauração, havendo assim consequente a realização não somente de um procedimento técnico ou empírico, mas sim uma compreensão contextual do objeto: sua existência social, estética, e a abordagem intelectual além da forma, proposta esta que está cada vez mais

presente no nosso cotidiano através dos novos conceitos e representações artísticas.

Através da recomposição da sua materialidade, promove-se harmonia na leitura da obra, e assim sua exposição é exequível. Enquanto a obra ainda é acondicionada na reserva técnica, são necessários alguns cuidados para perpetuação de seu bom estado de conservação.

Tais medidas são:

O manuseio da obra deve sempre ser realizado com a utilização de luvas, afim de não provocar manchas na camada de pintura em virtude da inerente gordura presente nas mãos;

A obra sempre deve ser manuseada por ambas as partes, ou seja, não se deve segurar a obra somente na estrutura branca ou preta, mas sim em ambas, concomitantemente;

A escultura não deve ser removida da base de poliestireno quando estiver acondicionada, ou seja, a obra não deve permanecer em contato direto com o chão ou com as paredes e da consequente umidade presente nos mesmos.

10. Considerações Finais

Com a confecção de um trabalho aliando conhecimento e aplicação de conceitos já renomados na Teoria da Restauração, mais a utilização de um raciocínio lógico embasado em estudos anteriores e aplicação de testes, é possível não reproduzir automatismos e ações sem a devida reflexão e análise crítico-ética. Estes preceitos devem estar sempre presentes no trabalho do Restaurador.

Os conhecimentos da formação em Bacharel em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis devem ser considerados como multidisciplinares, havendo sempre um interesse não somente na reconstituição ou perpetuação material somente, mas também desenvolvimento de conceitos e enquadramento do bem cultural, a via de fazê-lo o mais duradouro possível histórico e esteticamente.

O trabalho fomentou uma pesquisa mais aprofundada em quesito de materiais, e, ao mesmo tempo, o estímulo para o conhecimento histórico, artístico e, pode-se dizer, ideológico a que a obra está ligada.

Como ponto principal, é de suma importância destacar que tal pesquisa proporcionou a base necessária para o processo da restauração, restituindo as condições físicas para que a obra possua uma legibilidade correta e em via de exibição.

A ação de restauro tem de possuir, além de conhecimentos individuais da obra na sua contextualização histórica e de produção artística, uma base sólida em classificação e pesquisa de materiais que compõe a estrutura do bem cultural e dos que serão aplicados no processo para que não se cause nenhum dano à obra ou condições que possibilitem a aceleração de quaisquer degradações já presentes.

Além de propiciar a fruição desta obra que estava perdida devido ao seu estado de conservação, o trabalho promoveu uma ação curativa com viés preventivo, na qual, foi possível o tratamento de degradações no suporte que poderiam ocasionar perdas irreversíveis de matéria.

Deste modo, não é só indispensável um estudo acerca de um objeto de restauração em uma esfera profunda, mas esta deve ser a primeira ação do Conservador-Restaurador no processo de estudo e intervenção em um bem cultural. Porém, além deste estudo preliminar focado em um objeto específico, é indispensável o desenvolvimento de um pensamento crítico e de uma base teórica a que se refere à formação, o modo de pensar e promover soluções, os saberes e dogmas da Conservação – Restauração, tais quais foram desenvolvidos no decorrer do curso e sempre aprimorados.

O trabalho realizado exprime tais capacitações, tanto a nível teórico quanto a nível técnico, e as complementa, inserindo mais conhecimentos a formação individual e desenvolvimento de uma abordagem diferenciada no quesito de materiais, temática e período ao qual “*Conflito de Raças*” pertence.

11. Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosaf Naif Edições, 2001.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BONADIO, Luciana; DRUMMOND, Marconi; MOULIN, Fabíola; SAMPAIO, Márcio. **Entre Salões – Salão Nacional de Arte em Belo Horizonte: 1969-2000**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

Colloquio Sul Restauro dell'Arte Moderna e Contemporanea, Prato, Itália: Nardine Editore, 1994.

Conservare L'Arte Contemporanea. Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna. Firenze: Nardini Editore, 1992-1993.

CUNHA, Cláudia dos Reis e. **Aloïs Riegl e o culto moderno dos monumentos**. São Paulo, 2006.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: Amy Dempsey**. São Paulo: Cosaf Naify, 2003.

FIGUEREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. **Química aplicada à conservação de bens culturais: uma introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

GENTIL, Vicente. **Corrosão**. Rio de Janeiro: LTC, 1996.

HEILMEYER, A. **La escultura moderna y contemporánea**. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1949.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. **Les solvants**. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1981.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (BELO HORIZONTE, MG); ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Inventário: Museu*

READ, Helbert Edward, Sir, 1893-1968. **Escultura Moderna: Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60.** Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments.** Son essence et sa genèse. Paris, Seuil, 1984.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna.** São Paulo: Cultrix, Museu de Arte Contemporânea USP, 1971.

12. Anexos:

12.1. Anexo 01

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA
MUSEU DE ARTE
REGULAMENTO DO XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES

Art. 1º - O XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, organizado e dirigido pelo MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE, realizar-se-á de 12 de dezembro de 1.968 a 5 de fevereiro de 1.969, destinando-se a reunir trabalhos representativos de arte contemporânea.

Art. 2º - Compreenderá o Salão as secções de pintura, escultura, gravura e desenho.

Art. 3º - A seleção e julgamento dos trabalhos serão feitos por uma Comissão de 5 (cinco) membros, - devendo o resultado ser submetido ao Prefeito de Belo Horizonte, para homologação - da qual 3 (três) membros serão indicados pela Direção do Museu e 2 (dois) membros eleitos pelos artistas que tenham participado de, pelo menos, 2 (dois) dos 5 (cinco) últimos salões, ou que tenham sido premiados em qualquer dos últimos 5 (cinco) salões.

I - Da lista de membros indicada pela direção do Museu deverão constar 1 (um) artista e 2 (dois) críticos de arte.

II - Não poderá fazer parte desta comissão - qualquer artista inscrito no Salão.

III - Em caso de empate na eleição do membro escolhido pelos artistas caberá à direção do Museu o voto de Minerva.

IV - Caso algum dos eleitos não aceite o encargo, será substituído pelo seguinte mais votado. Em caso de ausência por ocasião da seleção e premiação, da parte de membros da Comissão, esta poderá funcionar com um mínimo de 3 (três) membros, cabendo à Direção do Museu o voto de Minerva em caso de empate.

V - O participante com direito a voto indicará dois nomes de críticos de arte, na célula que acompanha a ficha de inscrição.

Art. 4º - Caberá à Comissão, prevista no art. 3º, selecionar os trabalhos que participarão do Salão, bem como, dentre estes, atribuir os prêmios a que se referem os arts. 10 e 12, não cabendo do recurso quanto ao mérito de suas decisões.

Art. 5º - Só ficarão isentos de seleção os artistas especialmente convidados pela Direção do Museu para exporem em Sala Especial.

I - Os artistas convidados não concorrerão a qualquer prêmio.

Art. 6º - Para participar do XXIII Salão deverá o interessado:

I - Ser brasileiro, ou estrangeiro residente no País há dois anos, no momento da inscrição;

II - enviar ao Museu de Arte - Secretaria do Museu de Arte, Prefeitura de Belo Horizonte, 2º andar, sala 209, até o dia 25 de novembro de 1.968, preenchida e com letra bem legível, a ficha de inscrição;

III - enviar seus trabalhos para o Museu de Arte - Pampulha, Belo Horizonte, até o dia 29 de novembro de 1.968;

IV - as inscrições poderão ser feitas pelo correio, em carta registrada, valendo a data do carimbo do correio para comprovação da exigência do nº II deste artigo.

Art. 7º - Cada artista apresentará, no máximo 3 (três) obras e, no mínimo, 2 (duas) em cada secção prevista no art. 2º.

Art. 8º - Depois de enviados ao Museu de Arte as obras só poderão ser retiradas após o encerramento do Salão.

I - Os artistas residentes em Belo Horizonte, e não selecionados para o Salão, deverão retirar seus trabalhos até 15 (quinze) dias depois de publicado o resultado da seleção, não se responsabilizando o Museu de Arte pelas obras não retiradas em tempo.

II - Os artistas residentes em Belo Horizonte e cujos trabalhos forem selecionados, deverão retirá-los até 30 (trinta) dias após o encerramento do Salão, mantido o especificado no item anterior,

Art. 9º - Os artistas residentes fora de Belo Horizonte deverão enviar seus trabalhos com frete pago, sendo que os mesmos serão devolvidos com frete a pagar.

Art. 10 - O XXIII Salão Municipal de Belas Artes - conferirá os seguintes prêmios:

I - Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, no valor de NCr.\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros novos) ao melhor artista, em qualquer seção, que obtiver, no mínimo, 4/5 (quatro quintos) dos votos da Comissão (Júri).

II - Prêmio no valor de NCr.\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos cruzeiros novos) ao primeiro colocado nas seções de pintura, escultura, gravura e desenho.

III - Prêmio à obra de pesquisa mais relevante, no valor de NCr.\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros novos).

IV - Prêmio no valor de NCr.\$ 1.250,00 (um mil, duzentos e cinquenta cruzeiros novos) ao artista segundo colocado nas seções de pintura, escultura, desenho e gravura.

Art. 11 - Uma das obras dos artistas premiados dentro dos itens I, II, III e IV do art. 10, por indicação dos membros do Júri, passará a pertencer ao Museu de Arte.

Art. 12 - Além desses prêmios, poderão existir prêmios de aquisição oferecidos por entidades e firmas, particulares ou públicas.

I - Para este fim, os artistas deverão indicar, na ficha de inscrição, se se candidatam a esses prêmios e qual o valor da obra.

Art. 13 - Os prêmios poderão deixar de ser conferidos, mas não poderão ser transferidos, acumulados ou divididos.

Art. 14 - A aquisição de obras expostas no XXIII Salão será feita, exclusivamente, através de sua Seção de Vendas.

I - O participante deverá indicar, na ficha de inscrição, se suas obras deverão ser colocadas à venda, bem como o preço das mesmas, o qual não poderá ser alterado posteriormente.

Art. 15 - Embora tomando todas as cautelas necessárias, o Museu de Arte não se responsabilizará por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados. Caberá aos expositores segurar as obras contra quaisquer riscos, se o desejarem.

Art. 16 - A Comissão só aceitará trabalhos datados - depois de 1.966, inclusive.

Art. 17 - Os participantes deverão assinar no verso das obras seu título, dimensões, técnica e preço, bem como escrever: XXIII Salão Municipal: Museu de Arte: Belo Horizonte.

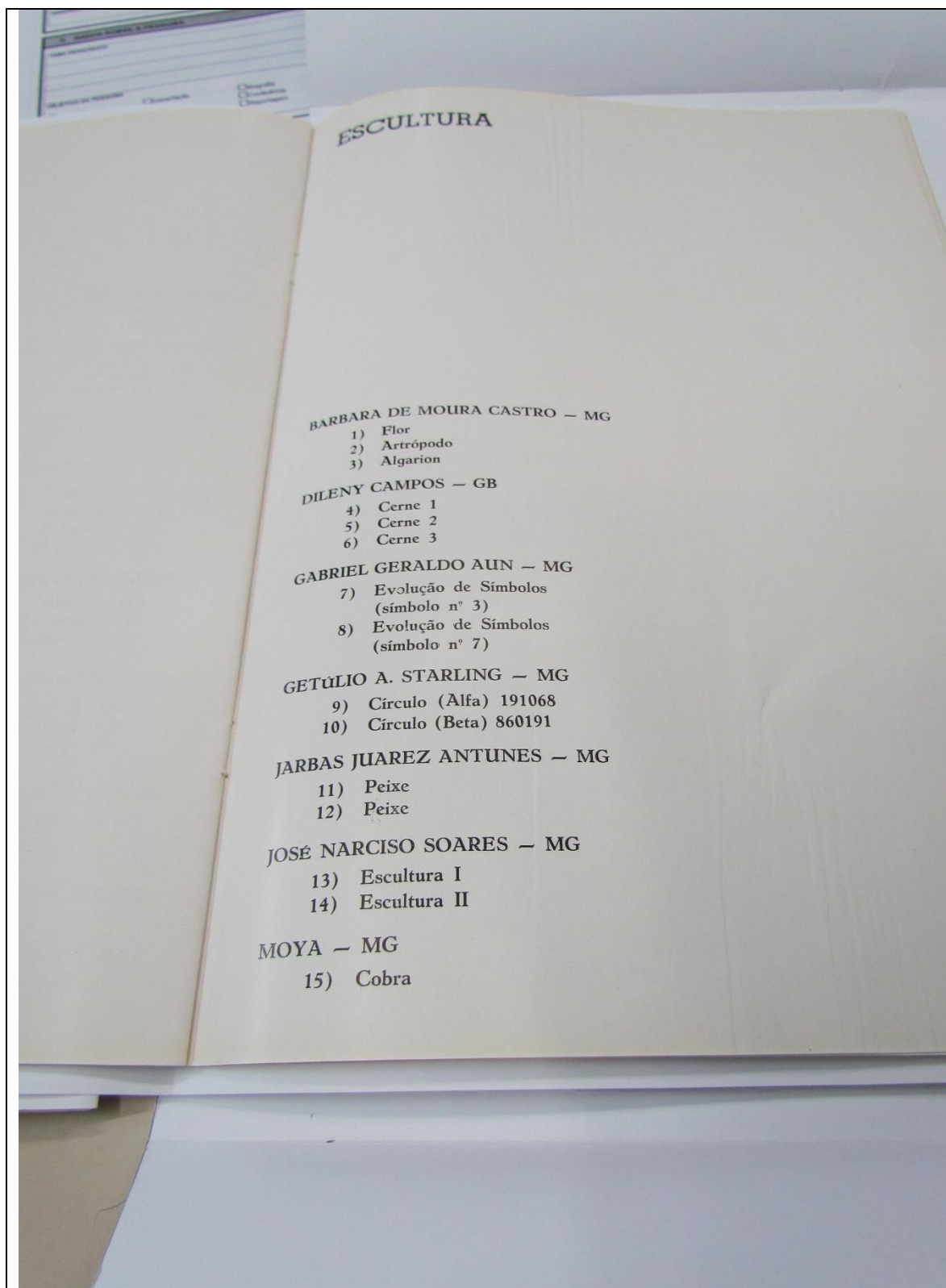
Art. 18 - Os participantes interessados em melhor divulgação do seu trabalho poderão enviar ao Museu de Arte - Prefeitura de Belo Horizonte - fotografia dos mesmos, em branco e preto, bem como dados biográficos.

Art. 19 - Os casos omissos, no presente regulamento, serão resolvidos pela Direção do Museu de Arte.

Belo Horizonte,

- Renato Falci -
Diretor do Museu de Arte

12.2. Anexo 02



FONTE: acervo CEDOC-MAP.

6) Círculo
GABRIEL GERALDO AUN – MG

- 7) Evolução de Símbolos
(símbolo nº 3)
- 8) Evolução de Símbolos
(símbolo nº 7)

GETÚLIO A. STARLING – MG

- 9) Círculo (Alfa) 191068
- 10) Círculo (Beta) 860191

JARBAS JUAREZ ANTUNES – MG

- 11) Peixe
- 12) Peixe

JOSÉ NARCISO SOARES – MG

- 13) Escultura I
- 14) Escultura II

MOYA – MG

- 15) Cobra

FONTE: acervo CEDOC-MAP.

SALA ESPECIAL: Alvaro Apocalypse

PRÊMIOS OFICIAIS

Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte:
Maria Bonomi

Prêmio Pesquisa:
Yutaka Toyota

1º Prêmio de Desenho:
José Ronaldo Lima

2º Prêmio de Desenho:
Bin Kondo

1º Prêmio de Gravura:
José Lima

2º Prêmio de Gravura:
Décio Noviello

1º Prêmio de Pintura:
Eduardo de Paula

2º Prêmio de Pintura:
Terezinha Soares

1º Prêmio de Escultura:
Dileny Campos

2º Prêmio de Escultura:
José Narciso Soares

PRÊMIOS AQUISIÇÃO

Prêmio «Brafer Comércio e Indústria Ltda.»:
Terezinha Veloso

Prêmio «Banco Mercantil de M. Gerais S/A»:
Jarbas Juarez

Prêmio «Mate Couro S/A»:
Armenuhi Boudakian

Prêmio «Universidade Federal de Minas Gerais»:
Vera Mindlin

Prêmio «Diários Associados — Caderno de Turismo»:
Stella Maris Figueirêdo

Prêmio «Jornal do Brasil»:
Raimundo Colares

Gilberto Loureiro

Tereza Miranda Alves

Ricardo Gatti

Virgínia de Paula Antunes

PRÊMIOS OFICIAIS

Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte:
Maria Bonomi

Prêmio Pesquisa:
Yutaka Toyota

1º Prêmio de Desenho:
José Ronaldo Lima

2º Prêmio de Desenho:
Bin Kondo

1º Prêmio de Gravura:
José Lima

2º Prêmio de Gravura:
Décio Noviello

1º Prêmio de Pintura:
Eduardo de Paula

2º Prêmio de Pintura:
Terezinha Soares

1º Prêmio de Escultura:
Dileny Campos

2º Prêmio de Escultura:
José Narciso Soares

PRÊMIOS AQUISIÇÃO

Prêmio «Brafer Comércio e Indústria L
Terezinha Veloso

FONTE: acervo CEDOC-MAP.

12.3. Anexo 03

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Conflito de Raças
Autor: José Narciso Soares
Data: 1968
Proprietário: Museu de Arte da Pampulha
Técnica: Ferro soldado esmaltado
Número de origem CECOR: 12-107

Local e data da coleta de amostras: Lacicor – 26/11/2012
Responsável pela amostragem: Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Responsabilidade Técnica:
Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Aluna: Camilla Ayla Oliveira dos Anjos – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Número de matrícula: 2009052948
Orientador: Prof. Dra. Alessandra Rosado

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coletar amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de pigmentos presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizado foram:

- Montagem de corte estratigráfico e seu estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM);
- Espectroscopia por Infravermelho;
- Testes microquímicos;
- Estudo de dispersões.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2440T	Amostra de tinta branca retirada da parte superior direita – lado A	Resina alquídica Pigmento: provavelmente TiO ₂
AM2441T	Amostra de tinta preta retirada da parte lateral direita	Resina alquídica Não foi possível identificar o pigmento
AM2442T	Amostra de tinta vermelha retirada da borboleta, lado A, parte inferior esquerda próximo à solda	Resina alquídica Pigmento: Vermelho Ocre

ANEXOS

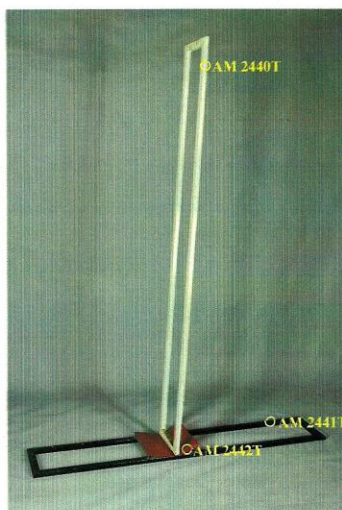


Figura 1 - Obra com indicação dos pontos de retirada das amostras

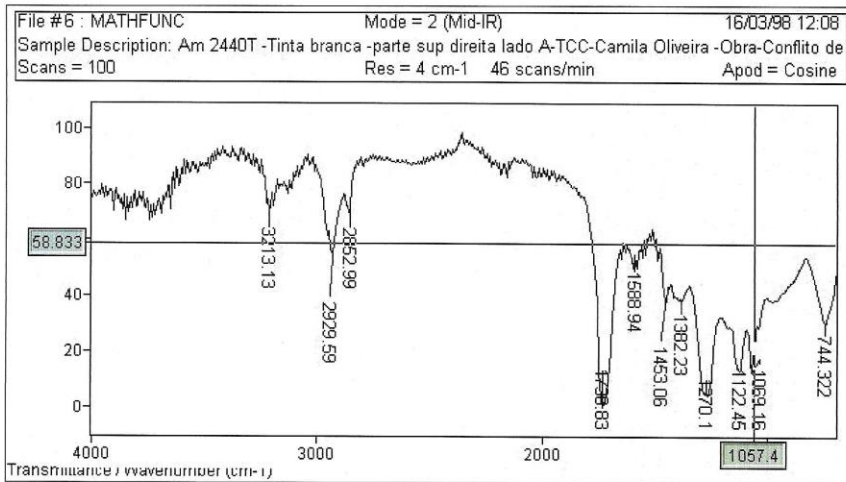


Figura 2 – Espectro de Infravermelho: AM 2440T

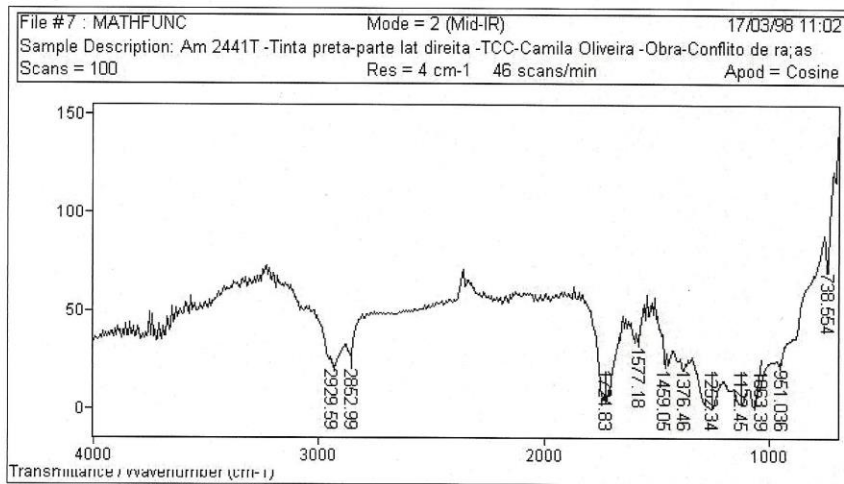


Figura 3 – Espectro de Infravermelho: AM 2441T

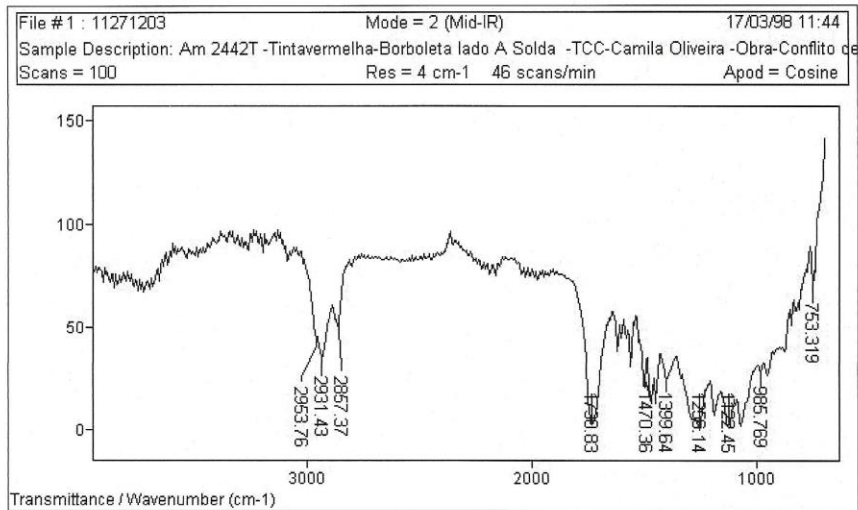


Figura 4 – Espectro de Infravermelho: AM 2440T

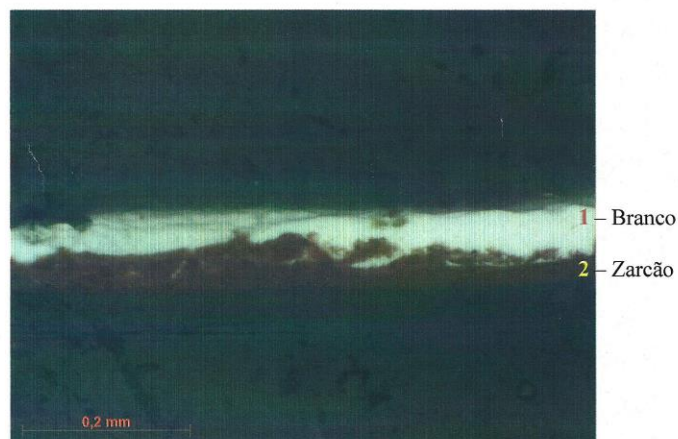


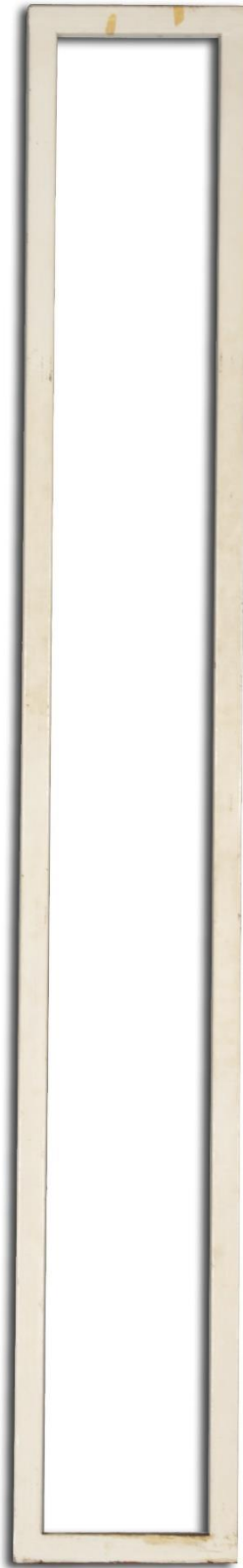
Figura 5 – Corte estratigráfico: AM 2440T com indicação das camadas

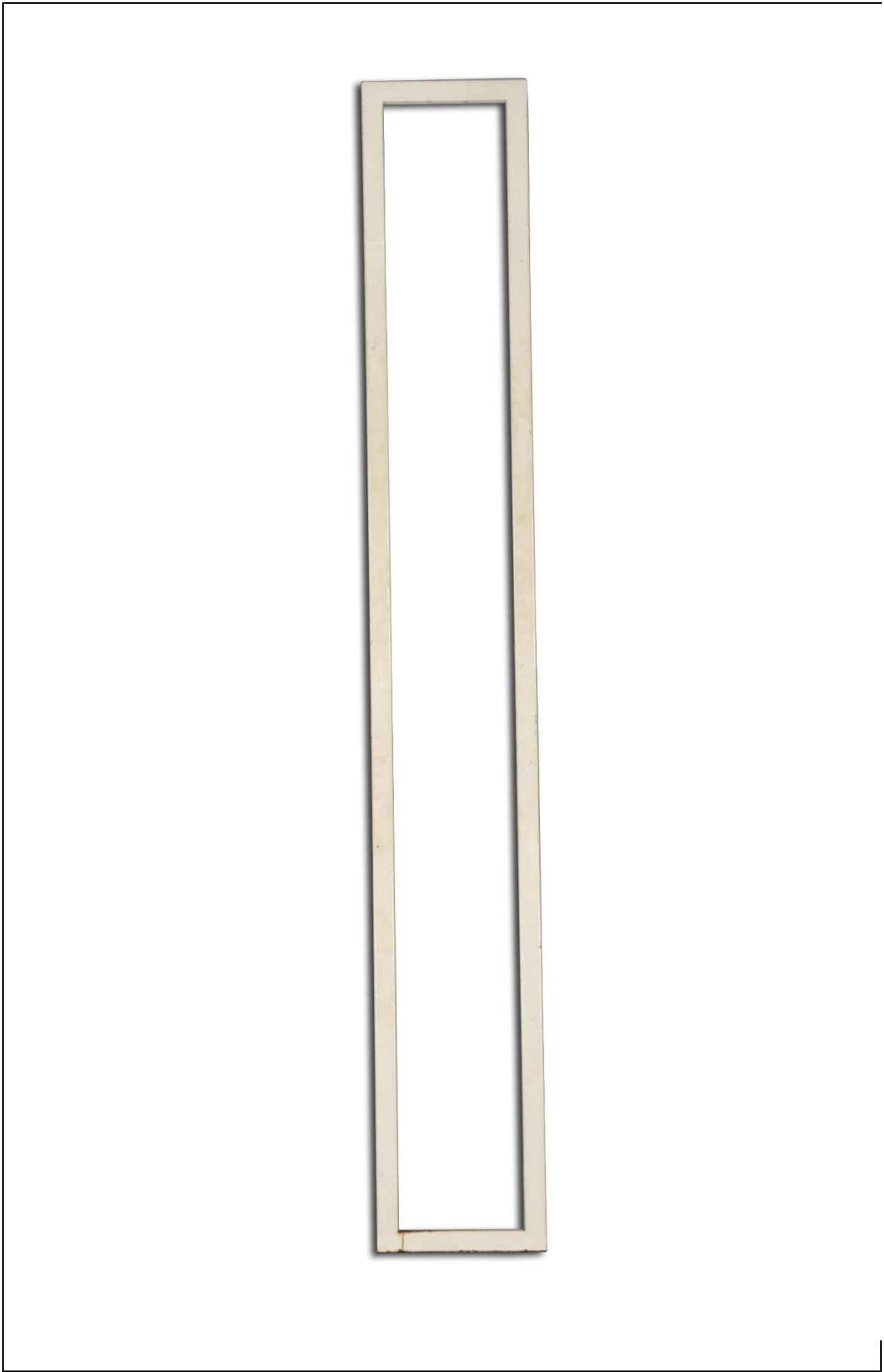
João Cura D'Ars de Figueiredo Junior
Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

12.4. Anexo 04

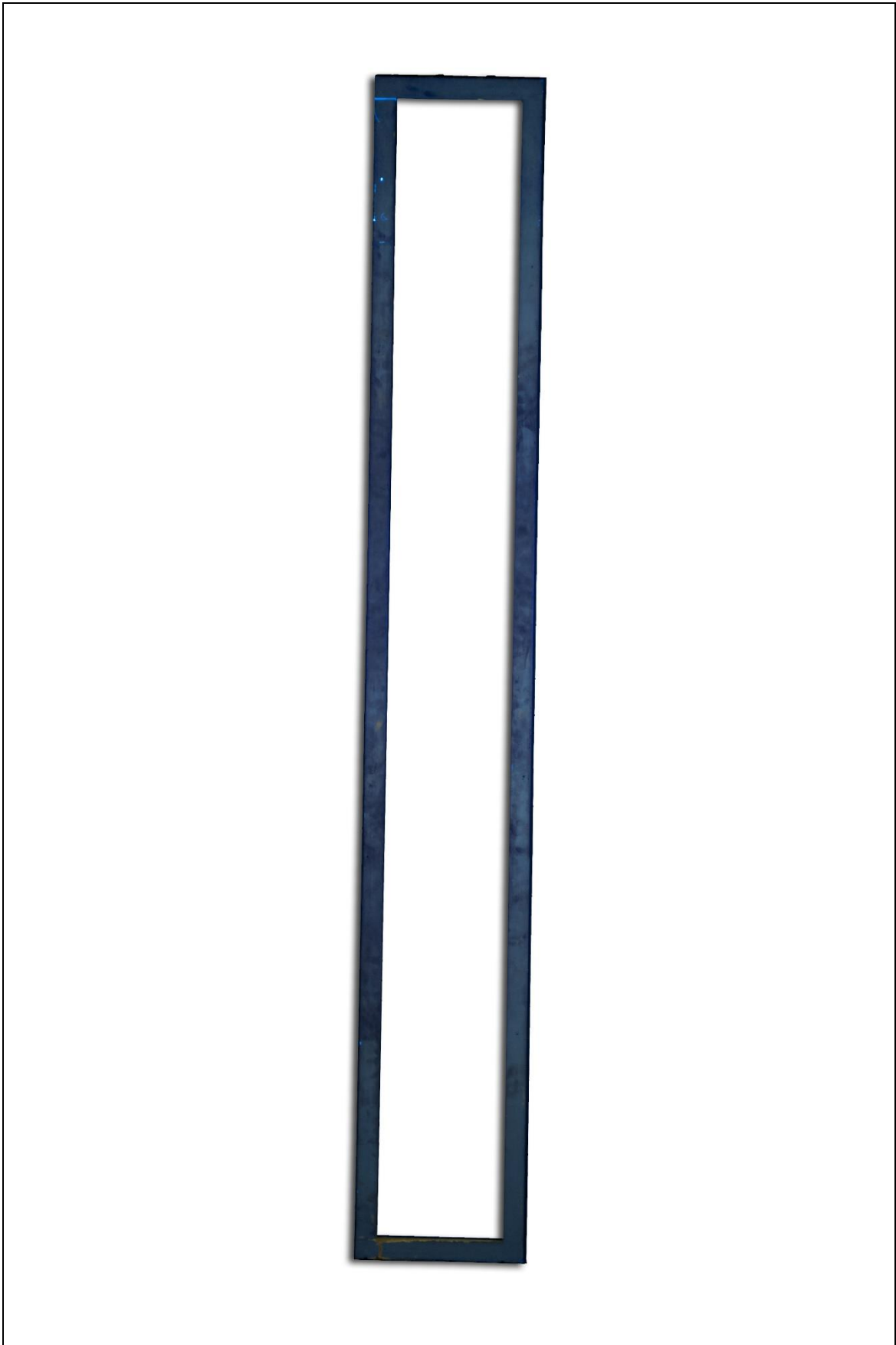


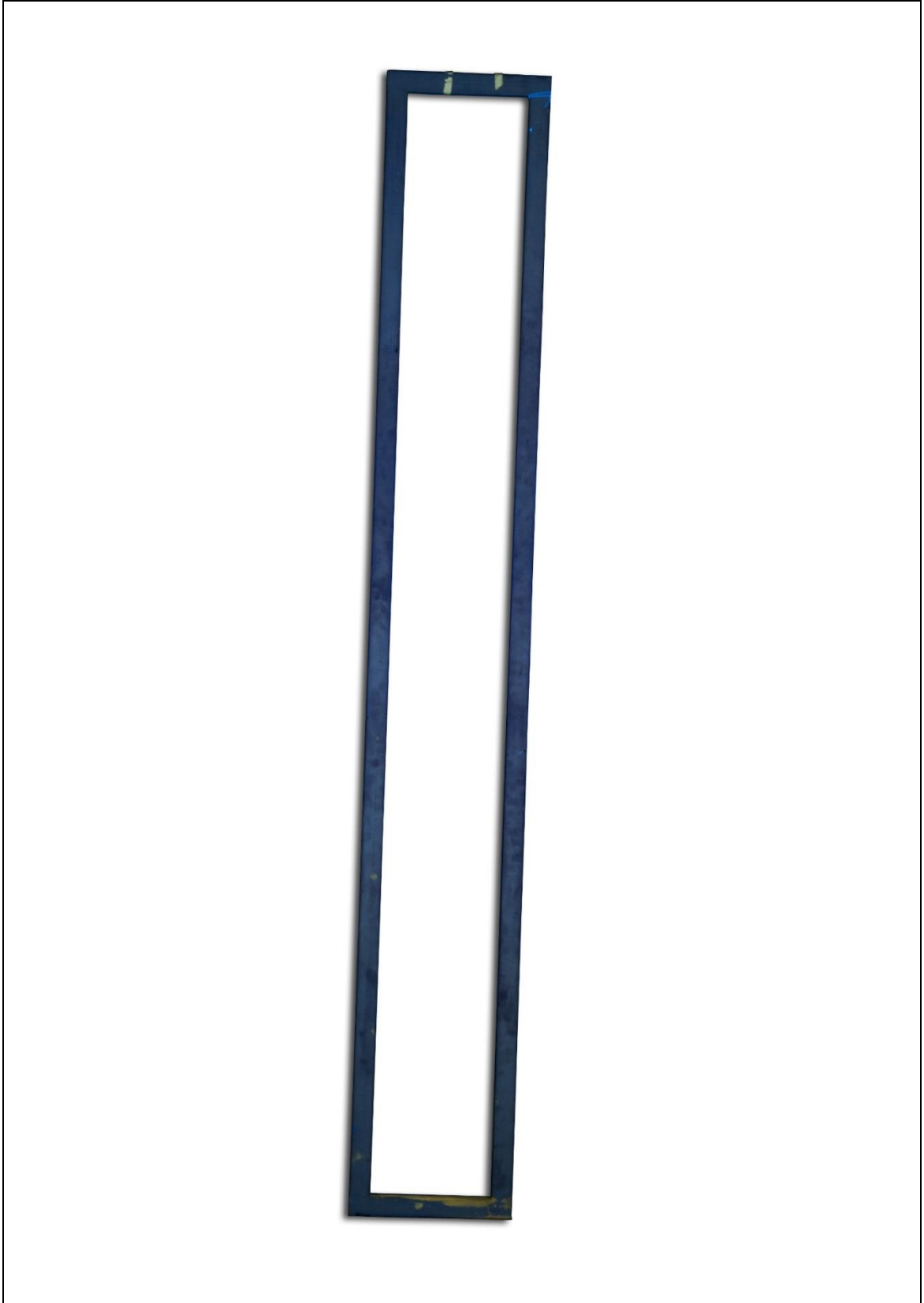






12.5. Anexo 05







HIH HIT-HY 150 MAX

01 Dry concrete	Water saturated concrete	Waterfilled borehole in concrete	Hammer drilling
02 Trockener Beton	Wassergesättigter Beton	Wassergefülltes Bohrlloch in Beton	Hammerbohren
03 Béton sec	Béton saturé d'eau	Trous dans le béton remplis d'eau	Perçage avec percussion
04 Calcestruzzo secco	Calcestruzzo saturo d'acqua	Forn pieno d'acqua nel calcestruzzo	Foratura con percussione
05 Hormigón seco	Hormigón saturado de agua	Taladro lleno de agua en hormigón	Taladrado con martillo
06 Droop beton	Met water verzadigd beton	Met water gevuld boorgat in beton	Boorhameren
07 Betão seco	Betão saturado de água	Furo em betão cheio de água	Perfurar de martelo
08 干混混凝土	水饱和混凝土	装水的水的混凝土钻孔	锤击钻孔
09 건식 콘크리트	습식 콘크리트	물이 차 있는 콘크리트 천공구멍	함마 드릴링
10 乾式コンクリート	湿式コンクリート	コンクリート内の水の溜まった穿孔穴	打撃穿孔
11 Ξηρότητα χωρίς νερό	Σατορώτητα με νερό	Οπή πλήρης με νερό σε σκυρόδεμα	Κρουστική διάτρηση
12 التلب الجافة	الخرسانة المشبعة بالماء	ثقب مملوء من الخرسانة وممتلئ بالماء	الثقب بالثق
13 Kuru beton	Suya doyurulmuş beton	Beton içerisinde su ile doldurulmuş delik	Delikli delme
14 Konkrit kering	Konkrit dropp ar	Lubang jaja diisikan air dalam konkrit	Penggerudian tolak dalam konkrit
15 Bê tông khô	Bê tông đã nước	Lỗ khoan chứa nước trong bê tông	Khoan bằng búa
16 乾燥コンクリート	水を含みコンクリート	コンクリート内に水を溜らせた穿孔穴	打撃穿孔

HIH HIT-HY 150 MAX

01 Uncracked concrete	Cracked concrete	Working time	Curing time
02 Ungersener Beton	Gelissener Beton	Verarbeitungszeit	Aushärtezeit
03 Béton non fissuré	Béton fissuré	Temps de manipulation	Temps de durcissement
04 Calcestruzzo non fessurato	Calcestruzzo fessurato	Tempo di lavorazione	Tempo di indurimento
05 Hormigón no agrietado	Hormigón agrietado	Tempo de tratamiento	Tempo de fraguado
06 Niet-gecheurd beton	Gecheurd beton	Verwerkingstijd	Uithardingsijd
07 Betão não fissurado	Betão fissurado	Tempo de trabalho	Tempo de cura total
08 无裂纹混凝土	有裂纹混凝土	工作时间	固化时间
09 균열되지 않은 콘크리트	균열된 콘크리트	가공시간	경화시간
10 亀裂のないコンクリート	亀裂のあるコンクリート	打撃時間	硬化時間
11 Σαρόδης χωρίς ρωγμές	Σαρόδης με ρωγμές	Χρόνος επεξεργασίας	Χρόνος επεξεργασίας/συστάσεως
12 الخرسانة غير المتشققة	الخرسانة المتشققة	فترة العمل	فترة التصلب
13 Callamang beton	Callamang beton	Igtime süresi	Sertleşme süresi
14 Konkrit tidak retak	Konkrit retak	Masa bekerja	Masa pengawetan
15 Bê tông không nứt	Bê tông đã nứt	Thời gian làm việc	Thời gian đông cứng
16 亀裂のないコンクリート	亀裂のあるコンクリート	打撃時間	硬化時間

HIH HIT-HY 150 MAX

Ø	HIT-V HAS	HIS-N	Rebar	HIT-RB	HIT-SZ	HIT-DL
d _c [mm]	d [mm]	d [mm]	[mm]	Art. No. [mm]	Art. No. [mm]	Art. No.
10	8	-	8	10 380917	-	-
12	10	-	8/10	12 336548	12 335022	14 371715
14	12	8	10/12	14 336549	14 335023	14 371716
16	-	-	12	16 336550	16 335024	16 371717
18	16	10	14	18 336551	18 335025	18 371718
20	-	-	16	20 336552	20 335026	20 371719
22	-	12	18	22 370774	22 380922	20 371719
24	20	-	24	380918	24 380923	20 371719
25	-	-	20	25 336553	25 335027	25 371720
28	24	16	22	28 380919	28 380924	25 371720
30	27	-	-	30 380920	30 380925	25 371720
32	-	20	24/25	32 336554	32 335028	32 371721
35	30	-	26/28	35 380921	35 380926	32 371721

HIT-DL: h_{HT} > 250 mm, h_{HT} > 20 x d

Ø d _c	HIT-OHC	Art. No.	HIT-ORW	Art. No.
10 ... 20 mm	OHC 1	387551		387550
7/8 ... 3/4 inch	OHC 2	387552		
22 ... 32 mm				
7/8 ... 1 1/4 inch				

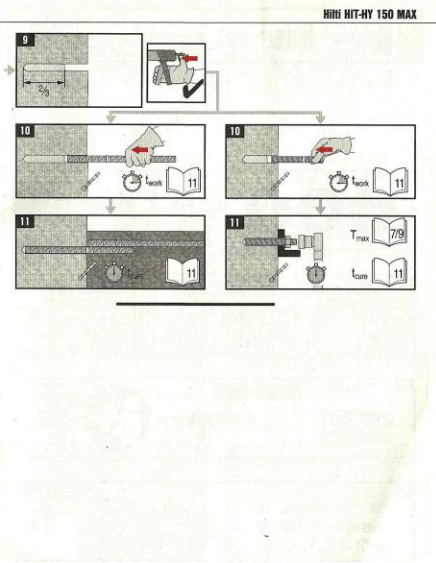
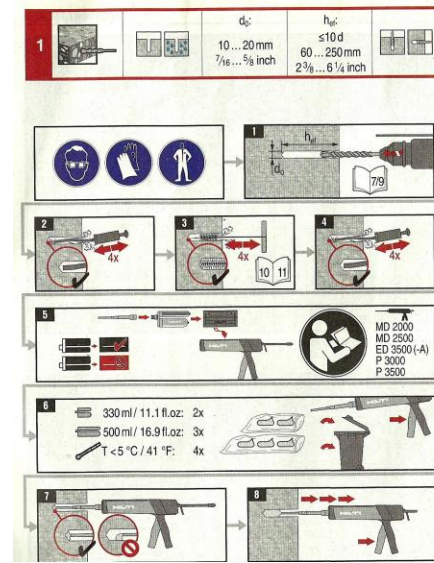
Ø d _c	Art. No.	Pressure
< 32 mm	381215	6 bar/90 psi
< 1 1/4 inch		< 31 inch
≥ 32 mm		≥ 900 mm
≥ 1 1/4 inch		≥ 31 inch
		140 m ³ /h
		183 ctyd/hour

HIH HIT-HY 150 MAX

Ø	HIT-V HAS	HIS-N	Rebar	HIT-RB	HIT-SZ	HIT-DL
d _c [inch]	d [inch]	d [inch]	[inch]	Art. No. [inch]	Art. No. [inch]	Art. No.
7/16	3/8	-	-	7/16 273203	-	-
1/2	-	-	#3	1/2 273204	1/2 274019	1/2 371715
9/16	1/2	-	-	9/16 273205	9/16 274020	9/16 371716
5/8	-	-	#4	5/8 273207	5/8 274021	5/8 371717
11/16	-	3/8	-	11/16 273209	11/16 274022	11/16 371718
3/4	5/8	-	#5	3/4 273210	3/4 273211	3/4 371719
7/8	3/4	1/2	#6	7/8 273211	7/8 274024	7/8 371719
1	7/8	-	#7	1 273212	1 274025	1 371719
1 1/8	1	5/8	#8	1 1/8 273214	1 1/8 274026	1 1/8 371720
1 1/4	-	3/4	-	1 1/4 273216	1 1/4 274027	1 1/4 371720
1 3/8	1 1/4	-	#9	1 3/8 273217	1 3/8 274028	1 3/8 371720
1 1/2	-	-	#10	1 1/2 273218	1 1/2 274029	1 1/2 371721
1 5/8	1 1/2	-	#11	1 5/8 273219	1 5/8 274030	1 5/8 371721

HIT-DL: h_{HT} > 10 inch, h_{HT} > 20 x d

Temperature [°C]	Temperature [°F]	Working Time	Curing Time
-10...-5	14...23	0...3 h	≥12 h
-4...0	24...32	0...40 min	≥4 h
1...5	33...41	0...20 min	≥2 h
6...20	42...68	0...8 min	≥1 h
21...30	69...86	0...5 min	≥30 min
31...40	87...110	0...2 min	≥30 min



2

d_c : 10...35 mm
7/16...1 1/2 inch

h_{ef} : 60...2000 mm
2 3/8...25 inch

MD 2000
MD 2500
ED 3500(-A)
P 3000
P 3500

330 ml / 11.1 fl.oz.: 2x
500 ml / 16.9 fl.oz.: 3x
T < 5 °C / 41 °F: 4x

HIHI HIT-HY 150 MAX

3

d_c : 10...35 mm
7/16...5/8 inch

h_{ef} : 60...2000 mm
2 3/8...25 inch

MD 2000
MD 2500
ED 3500(-A)
P 3000
P 3500

330 ml / 11.1 fl.oz.: 2x
500 ml / 16.9 fl.oz.: 3x
T < 5 °C / 41 °F: 4x

HIHI HIT-HY 150 MAX

4

d_c : 10...35 mm
7/16...5/8 inch

h_{ef} : 60...2000 mm
2 3/8...25 inch

MD 2000
MD 2500
ED 3500(-A)
P 3000
P 3500

330 ml / 11.1 fl.oz.: 2x
500 ml / 16.9 fl.oz.: 3x
T < 5 °C / 41 °F: 4x

HIHI HIT-HY 150 MAX

5

d_c : 10...20 mm
7/16...3/8 inch

h_{in} : 60...250 mm
2 3/8...10 inch

330 ml / 11.1 fl.oz.	2x
500 ml / 16.9 fl.oz.	3x
T < 5 °C / 41 °F	4x

MD 2000
MD 2500
ED 3500 (-A)
P 3000
P 3500

HITI HIT-HY 150 MAX

330 ml / 11.1 fl.oz.	2x
500 ml / 16.9 fl.oz.	3x
T < 5 °C / 41 °F	4x

6

d_c : 10...35 mm
7/16...1 1/2 inch

h_{in} : 60...2000 mm
2 3/8...25 inch

330 ml / 11.1 fl.oz.	2x
500 ml / 16.9 fl.oz.	3x
T < 5 °C / 41 °F	4x

MD 2000
MD 2500
ED 3500 (-A)
P 3000
P 3500

HITI HIT-HY 150 MAX

330 ml / 11.1 fl.oz.	2x
500 ml / 16.9 fl.oz.	3x
T < 5 °C / 41 °F	4x

HITI HIT-HY 150 MAX

Buchas químicas para fixações de ferros e de ancoragens em betão

Ficha de segurança

Identificação do produto de acordo com a directiva 1999/45/CE:

Irritante **Comburente**

Contém: peróxido de dibenzilo, metacrilato de hidroxipropilo

R 36 Irritante para os olhos.
R 43 Pode causar sensibilização em contacto com a pele.
R 7 Pode provocar inólcndio.

S 3 Guardar em lugar fresco.
S 24/25 Evitar o contacto com a pele e os olhos.
S 26 Em caso de contacto com os olhos, lavar imediatamente e abundantemente com água e consultar um especialista.
S 28 Após contacto com a pele, lavar imediatamente e abundantemente com água e sabão.
S 36/37/39 Usar vestuário de protecção, luvas e equipamento protector para os olhos/casca adequados.

Nota sobre reciclagem

Cartuchos vazios:

- Pode ser removido através dos sistemas de recolha nacionais, Punto Verde ou código CER 15 01 06 (misturas de embalagens)

Cartuchos semelizados/novos:

- devem ser recolhidos de acordo com as normas e regulamentações legais sobre resíduos especiais.
- Código CER: 20 01 27 Tintas, produtos adesivos, colas e resinas, contendo substâncias perigosas.
- ou Código CER 08 04 09 Resíduos de colas ou vedantes, contendo solventes orgânicos ou outras substâncias perigosas.

Conteúdo: 330 ml/11.1 fl.oz. 500 ml/16.9 fl.oz.
Peso: 575 g/20.3 oz. 880 g/31.0 oz.

A HITI não assume responsabilidade por danos provocados por:

- condições de armazenamento/transporte contrárias às especificadas
- falta na observância das condições de utilização/colocação
- uso de buchas com dimensão inadequada
- inadequada capacidade de resistência à carga do material base
- aplicação incorrecta
- como resultado de influências desconhecidas ou incontroláveis para a HITI, por exemplo, a utilização de produtos de outros fabricantes.

HITI HIT-HY 150 MAX

Dados informativos sobre o produto

- Guarde estas instruções de utilização sempre em conjunto com o produto. Entregue o produto a outras pessoas apenas juntamente com as instruções de utilização.
- **Ficha de segurança:** antes de iniciar os trabalhos, leia em consideração a ficha de segurança.
- **Prazo de validade:** veja o prazo de validade (indicado) na pega de ligação do cartucho. Não utilize produtos cujo prazo de validade se encontre ultrapassado.
- **Temperatura do cartucho durante a utilização:** entre 0 °C e 40 °C/32 °F e 104 °F.
- **Temperatura do material base durante a instalação:** entre -10 °C e 40 °C/14 °F e 104 °F.
- **Condições de transporte e armazenamento:** em lugar fresco, seco e ao abrigo da luz, entre +5 °C e 25 °C/41 °F e 77 °F.
- Em caso de aplicações que não se encontrem descritas nas presentes instruções de utilização ou estejam fora das especificações, é favor dirigir-se à HITI.
- As sobras de cartuchos parcialmente usados devem ser utilizadas num prazo de quatro semanas. Deixe o misturador encolado e armazenar o juntamente com o cartucho, de acordo com as condições de armazenamento preconizadas. Quando reutilizados, utilize um misturador novo e não utilize novamente a resina inicial.

AVISO

I No caso de manuseamento incorrecto, é possível que seja injectada resina.

- Durante a realização de trabalhos, use óculos de protecção que fiquem bem justos, luvas de protecção e roupa de trabalho.
- Nunca comence a aplicação sem que o misturador esteja encolado.
- Antes da aplicação de um novo cartucho, encolque um misturador novo. Certifique-se de que está bem apertado.
- Utilize apenas o tipo de misturador fornecido com a resina. Não modifique o misturador de forma alguma.
- Nunca utilize cartuchos danificados ou suportes danificados ou vazios.

I Valores de retenção deficientes/falha de fixação devido a limpeza insuficiente do furo. Antes da injeção, os furos têm de estar isentos de material de perfuração, pó, água, gelo, óleo, gordura ou outras impurezas.

- Limpe o furo por aspiração - limpe o furo por aspiração com ar isento de óleo, até que o ar saia sem pó.
- Limpe o furo - lave com uma mangueira com pressão normal, até sair água limpa.

I Assure que o enchimento do furo é efectuado a partir do fundo, para que não se formem bolhas de ar.

- Se necessário, utilize os prolongadores para alcançar o fundo do furo.
- No caso de aplicações em suspensão, utilize o acessório HIT-SZ e preste especial atenção ao inserir o elemento de tração. Pode sair resina em excesso do furo. Certifique-se de que não pinga resina sobre o utilizador.

12.7. Anexo 07



