

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES – CECOR

Programa de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Tamires Lowande

– CRIAÇÃO MOLECULAR, de MARÍLIA GIANNETTI TORRES –

O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da
Cultura

Belo Horizonte

2014/2

Tamires Lowande

– CRIAÇÃO MOLECULAR, de MARÍLIA GIANNETTI TORRES –

O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura

Monografia apresentada ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Maria Alice Honório Sanna Castello Branco

Belo Horizonte

2014/2

Tamires Lowande

– CRIAÇÃO MOLECULAR, de MARÍLIA GIANNETTI TORRES –

O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura

Monografia apresentada ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Maria Alice Honório Sanna Castello Branco - UFMG

Marilene Corrêa Maia - UFMG

Belo Horizonte, 01 de dezembro de 2014

“Passaram-se 10 anos de pesquisa incessante dentro do concretismo. Na década de 60 quase todos os concretistas tomaram caminhos diversos. Foi nesta ocasião que Marília descobriu uma técnica própria de pintura em relevo. Mudou-se para o Rio de Janeiro e ali, num atelier situado na Av Copacabana, 10º andar, ela expandiu seus grandes painéis em relevo. Os quadros eram pesadíssimos e às vezes desciam de guindaste, tumultuando o trânsito da Avenida.”¹

¹ Depoimento de Maria Helena Andrés em seu blog, em ocasião da morte de Marília Giannetti.

AGRADECIMENTOS

À Maria Alice Honório Sanna Castello Branco, primeiro pelo entrosamento. O resto veio com facilidade: parceria, didática, compreensão, dedicação, orientação, bom humor e diversão.

À Tatiana Penna, pela troca de informações, conselhos, opiniões, abraços e bom dias.

Ao professor João Cura, que auxiliou e aconselhou em todos os procedimentos que envolviam a química, bem como nas discussões relacionadas aos exames científicos.

À equipe do LACICOR, pelo acolhimento e disposição em discutir os resultados.

À professora Giovanna Viana Martins, pela disposição em analisar a pintura de Giannetti.

À Bárbara Mesquita, pelos ensinamentos diários.

À Mariah Boelsums, pela nova amizade e pelas longas discussões teóricas, metodológicas e fundamentais durante as caminhadas ao bandeirão, pelos intervalos e durante as práticas.

À Núbia Quinetti, pela infinita amizade ao me acompanhar desde o início desta trajetória, separadas pelos acaso, mas unidas de corpo, alma e orientadora para finalizar mais esta etapa. Pelas ajudas e opiniões, pelas risadas e companhia, pelas fotos e compartilhamento de material, pela paciência, apoio e coragem.

À minha família, cada um fazendo o possível para me apoiar em minha trajetória, objetivando uma formação profissional sólida e independente.

À João Rafael, pelo apoio, otimismo e pelos momentos de descanso mental e diversão.

À Fernando Pedro e à Editora C/ Arte, pela disponibilidade de tempo e material, que enriqueceu este trabalho.

À Marília Andrés e Maria Helena Andrés, também pela disponibilidade de informação em relação à este projeto.

À Eduardo de Paula, pela disposição em compartilhar seu trabalho e conhecimento.

RESUMO

Uma pintura abstrata, sobre suporte de madeira, da artista Marília Giannetti Torres sobre a qual não existem registros diretos a respeito de estudos técnicos e históricos.

Integrante do que pode se chamar vanguardas do movimento de arte moderna em Belo Horizonte, a artista participou de momentos representativos na historicidade de Minas Gerais no panorama cultural. Desenvolveu seu estilo absorvendo influências externas por meio da busca por novas inspirações e caminhos. Os relatos sobre ela na literatura são registros fundamentados, é sabido, porém curtos, sendo necessária a realização de um levantamento de dados baseado em entrevistas.

Devido ao bom estado de conservação e estabilidade dos materiais, a obra não passou por um processo de restauro assim, o tratamento aqui apresentado permeia o campo da conservação curativa e preventiva. Foi possível testar e aplicar novas metodologias no que diz respeito à limpeza superficial, buscando métodos já testados e publicados mas que não são tradicionalmente utilizados no Brasil e que podem ser vantajosos tanto para a obra quanto para a saúde do profissional, visando uma exposição menor com produtos e reagentes químicos nocivos.

Palavras-chave: Pintura, Marília Giannetti, abstracionismo, *action-painting*, conservação, intervenção, limpeza, ágar, solvente, gel

ABSTRACT

An abstract, wooden framed painting, from Marília Giannetti Torres, for which there are no records on technic and historic studies.

Integrand of what could be called the modern art movement vanguard in Belo Horizonte, the artist participated in notable moments in the cultural history of Minas Gerais. Her style was developed by the absorption of external influences and matured through a continuous search for new inspiration. Literature abstracts on the artist are fundamental although short, therefore requiring an interviewing process in the search for further information about the art piece.

Due to good conservation status and material stability, the piece doesn't require exhaustive restoration methods, which then focus on curative and preventive actions. Due to this relative simple process, the testing and application of new methodology in superficial cleaning was made possible, focusing in the practice of tested yet untraditional methods that may be found advantageous both to the art piece and the professional involved in the process, by the absence of excessive quimic products and reagents.

Keywords: Painting, Marília Giannetti, abstracionism, action-painting, conservation, intervention, cleaning, agar, solvent, gel

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Painel Minas Gerais, Di Cavalcanti. 1951 dimensões 9,5m x 4m. Foto por: Marcelo Albert.	18
Figura 2 - Composição nº 2 Marília Giannetti Torres, 1956	20
Figura 3 - Composição nº 04. Marília Giannetti Torres. Óleo sobre Tela. 54x73cm. 1956...	21
Figura 4 - The artist threw, splashed, stained, splattered, poured and dripped paint to create his works.	24
Figura 5 - Jackson Pollock, Lavender Mist: Number 1, 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas; 221 x 300 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.	25
Figura 6 - Detail. Jackson Pollock, Lavender Mist: Number 1, 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas; 221 x 300 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.	25
Figura 7 - Portrait and a Dream, 1953. Oil and enamel on canvas 148.6 × 342.3 cm Dallas Museum of Art	26
Figura 8 - Superfície viva, 1964. Marília Giannetti. Técnica mista sobre madeira. Coleção amigas da cultura. 141 x 110cm	27
Figura 9 - Criação molecular, 1967. Marília Giannetti. Óleo sobre madeira 80x55,5cm coleção amigas da cultura	27
Figura 10 - sem título. Marília Giannetti. Sec. XX. 1,19 x 0,55m com moldura. Coleção Escola de Belas Artes – UFMG. Tinta acrílica sobre madeira	28
Figura 11 - "Criação Molecular", de Marília Giannetti Torres. Anverso da obra. Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.	36
Figura 12 - "Criação Molecular", de Marília Giannetti Torres. Verso da obra. Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.	37
Figura 13 - exame de luz rasante (fonte de luz posicionada à esquerda da obra) Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.	38
Figura 14 - Estudo de planos através das cores	40
Figura 15 - Arranjo de várias imagens da obra. Estudo de forma.	41
Figura 16 - Estudo da estratigrafia da obra	43
Figura 17 - Exame de Luz UV Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.	46
Figura 18 - Refletografia de Infravermelho	48
Figura 19 - Penetração de cada comprimento de onda da radiação eletromagnética para um corte de uma pintura. Crédito da imagem: Vicente Pagliaro de Mello	48
Figura 20 - Área de interesse para o raio-x	49

Figura 21 - Radiografia da lateral direita central.....	50
Figura 22 - Corte estratigráfico da lateral esquerda central da obra.....	54
Figura 23 - Detalhe da área resinosa com enrugamento.....	54
Figura 24 - Protótipo 1: massa plástica, tinta gouache testes com PVA e corantes	55
Figura 25 - Protótipo 2: massa corrida, tinta PVA para parede, testes com PVA e corantes...	56
Figura 26 - Protótipo 3: massa plastica, tinta PVA para parede, PVA acetona água e corantes	57
Figura 27 - Mapeamento do verso.....	59
Figura 28 - Higienização do verso com trincha.....	67
Figura 29 - Higienização da camada pictórica com trincha	68
Figura 30 - Teste de solubilidade	68
Figura 31 - Antes e depois para o produto P-xileno	70
Figura 32 - Ação da água sobre a camada pictórica	71
Figura 33 - Embalagem do produto utilizado.....	71
Figura 34 - Teste de solubilidade com ágar ágar.....	71
Figura 35 - Resultado do teste. Linha pontilhada área suja; linha contínua área limpa	72
Figura 36 - Limpeza da camada pictórica com esponja	73
Figura 37 - Sujidades removidas pela esponja durante três aplicações	73
Figura 38 - Remoção das etiquetas deterioradas	73
Figura 39 - Mapeamento da obra para limpeza com giz	74
Figura 40 - Aplicação do gel sobre non-woven.....	75
Figura 41 - gel rígido preparado e iniciando a oxidação	75
Figura 42 - Oxidação do gel rígido: antes e depois	76
Figura 43 - Suave diferença de tonalidade entre os vermelhos após limpeza na área inferior.	76
Figura 44 - Sujidade removida pelo <i>swab</i>	77
Figura 45 – Nivelamento do orifício. Lateral esquerda: antes e depois	79
Figura 46 – Nivelamento orifício. Mancha central: antes e depois	80
Figura 47 - Áreas de nivelamento em branco.....	81
Figura 48 - Reintegração sobre nivelamento orifício. Mancha central: antes e depois.....	82
Figura 49 - Reintegração sobre nivelamento. Lateral esquerda: antes e depois.....	83
Figura 50 - Reintegração sobre nivelamento. Orifício central inferior: antes e depois.....	83
Figura 51 - Recolocação da moldura.....	84
Figura 52 - Primeira embalagem, aberta	85
Figura 53 - Embalagem envelope aberta e fechada.....	85

Figura 54 – Anverso da pintura, após o tratamento. Créditos Cláudio Nadalin, 2014.....	86
Figura 55 - Verso da pintura, após o tratamento. Créditos Cláudio Nadalin, 2014	87
 Tabela 1 - Resultados do teste de solubilidade.....	 69

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAC – Coleção Amigas da Cultura

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

CMC – carboximetilcelulose

EDTA - Ácido etilenodiamino tetra-acético

FTIR - Espectroscopia de Infravermelho por Transformada de Fourier

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

PVA – Acetato de polivinila

SAC – Sociedade Amigas da Cultura

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A ARTISTA E SUA OBRA	14
1.1 MARÍLIA GIANNETTI TORRES	14
1.1.1 <i>Dados Biográficos</i>	14
1.1.2 <i>A produção artística entre as décadas de 40 a 60</i>	14
1.1.3 <i>Exposições</i>	30
1.1.3.1 <i>Exposições Individuais</i>	30
1.1.3.2 <i>Exposições Coletivas</i>	31
1.2 A COLEÇÃO: SOCIEDADE AMIGAS DA CULTURA	32
1.3 A OBRA	35
1.3.1 <i>Identificação</i>	35
1.3.2 <i>Descrição da obra</i>	38
1.3.3 <i>Análise Formal</i>	39
1.3.4 <i>Análise estilística</i>	42
1.4 TÉCNICA CONSTRUTIVA DA PINTURA “CRIAÇÃO MOLECULAR”	42
1.4.1 <i>Exames científicos</i>	45
1.4.1.1 <i>Luz ultra-violeta</i>	45
1.4.1.2 <i>Luz Infravermelha</i>	47
1.4.1.3 <i>Raio X</i>	48
1.4.1.4 <i>Análises Químicas</i>	51
2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO, FATORES DE DEGRADAÇÃO E PROPOSTAS DE TRATAMENTO	58
2.1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA	58
2.2. CRITÉRIOS PARA ELABORAÇÃO DA PROPOSTA DE TRATAMENTO	60
2.3. PROPOSTA DE TRATAMENTO	61
2.3.1 <i>O gel rígido na limpeza de obras de arte e nessa proposta</i>	65
3. TRATAMENTO APLICADO	67
3.1 HIGIENIZAÇÃO	67
3.2 TESTES DE SOLUBILIDADE	68
3.3 A LIMPEZA	72
3.3.1 <i>Mecânica</i>	72

3.3.2 <i>Química</i>	74
3.4 NIVELAMENTO	78
3.5 REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA E APRESENTAÇÃO ESTÉTICA	82
3.6 ACABAMENTO COM CERA	84
3.7 RECOLOCAÇÃO DA MOLDURA	84
3.8 FINALIZAÇÃO.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	97
ANEXO A – DOCUMENTOS CEDIDOS PELA C/ ARTE	97
ANEXO B – EXAMES REALIZADOS NO LACICOR.....	125
ANEXO C – ENTREVISTA COM O ARTISTA E PROF. EDUARDO DE PAULA.....	132
ANEXO D – COMPOSIÇÃO DOS MATERIAIS COMERCIAIS	135

INTRODUÇÃO

A monografia desenvolvida pressupõe o encontro de todas as habilidades adquiridas pelo aluno durante sua formação profissional de nível superior. Neste Trabalho de Conclusão de Curso, pretendemos fazer um estudo histórico sobre a artista Marília Giannetti Torres, integrante do movimento modernista brasileiro, bem como tentar compreender um pouco de sua trajetória artística e, particularmente, pesquisar sobre sua técnica construtiva aplicada na obra em questão. No campo da conservação e restauro, foi realizada uma intervenção com intuito de manter a estabilidade da obra, minimizando os problemas encontrados e evitando que a mesma sofra outros processos mais agressivos de intervenção no futuro. As questões abordadas foram estruturadas em três eixos principais.

No primeiro capítulo intitulado “A artista e sua obra”, foi apresentada uma biografia de Marília Giannetti Torres, com um estudo aprofundado do contexto histórico, de sua produção e suas influências artísticas até o recorte temporal quando Giannetti desenvolveu a técnica aplicada à obra em questão. Para ter acesso a algumas dessas informações foram realizadas entrevistas com profissionais próximos à artista, seja por contemporaneidade seja por familiaridade. Foi dado seguimento ao estudo com as análises particulares à obra, como identificação, descrição, análise formal e estilística. Construída esta base, foi feito um estudo no campo da Arte Técnica no qual procuramos associar os dados obtidos pela pesquisa histórica aos exames científicos realizados. Há ainda uma referência à coleção a qual a obra se insere.

No segundo capítulo tratamos da análise do estado de conservação em que a obra se encontrava no momento de sua entrada no CECOR e os possíveis fatores de degradação. Apresentamos a proposta de tratamento inicial baseada numa reflexão teórica, para a qual procuramos contrapor métodos alternativos e inovadores de intervenção com as tradicionais e clássicas metodologias frequentemente utilizadas. Em função da metodologia de limpeza selecionada, incluímos neste capítulo a tradução de um artigo localizado nos anais do último Congresso de Valencia, de 2012, que trata da metodologia para a utilização de géis rígidos em limpeza de obras de arte.

No terceiro capítulo, referente ao “Tratamento Aplicado”, descrevemos os procedimentos realizados na intervenção, buscando resultados comparativos, procurando expor de forma clara os fundamentos científicos que guiaram as decisões de conservação.

Finalmente, apresentamos as conclusões, referências e os anexos.

1. A ARTISTA E SUA OBRA

1.1 Marília Giannetti Torres

1.1.1 Dados Biográficos

Marília Giannetti Torres nasceu em 04 de agosto de 1925, no município de Rio Acima, região metropolitana de Belo Horizonte². Filha de Américo Renée Giannetti e Honorina Esteves Giannetti, foi pintora, desenhista, gravadora e professora, se destacando em períodos marcantes da história da arte no Brasil.

Entre 1945 e 1949, estudou pintura com Guignard (1896 – 1962), em Belo Horizonte, onde torna-se professora desta escola em 1957. Casou-se com José Moreira Torres em 1949. Em 1952, seu marido mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro e, em 1958, a artista passou também a viver nesta cidade. Instalada no Rio de Janeiro, a partir de 1959 estudou gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ e pintura com Burle Marx (1909 - 1994) e com Di Cavalcanti (1897 – 1976) em São Paulo.

Em 1966, fundou e dirigiu a Galeria Giro, no Rio de Janeiro, e em 1975 passou a lecionar arte em seu ateliê, também instalado no Rio de Janeiro.

Seu acervo se encontra dividido entre coleções particulares nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Paris e nas instituições Centro Cultural UFMG – Belo Horizonte MG, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ – Rio de Janeiro RJ, Museu de Arte da Pampulha – MAP – Belo Horizonte MG, Retiro das Pedras – Belo Horizonte BH, Tijuca Country Club – Rio de Janeiro RJ

1.1.2 A produção artística entre as décadas de 40 a 60

Para compreender um pouco do que foi produzido pela artista e seu universo, é interessante investigar sua formação profissional, suas influências, seus interesses, seus colegas, um pouco do contexto social, político e econômico do Brasil e quais desdobramentos estes elementos tiveram em sua arte.

De acordo com a consulta ao Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos, Marília Giannetti iniciou-se como artista figurativista e, depois, aderiu ao abstracionismo³. Esse início conta com Guignard como protagonista.

² Motivo pelo qual a fonte C/ Arte informa que é natural de Belo Horizonte. Porém a recente exposição *Minas Território da Arte*, realizada no Palácio das Artes nesta capital e que expôs obras da artista, confirma sua naturalidade de Rio Acima.

³ Definido como “ausência de figuração” por Dora Vallier em *A Arte Abstrata* e como “Toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo” por Cocchiari e

Falar de Guignard em Belo Horizonte remete a um contexto histórico de modernização planejada que, de acordo com Cristina Ávila⁴ “está relacionado a três momentos de intensa criatividade e ressonância estética”. O primeiro momento seria o movimento literário e a criação de A Revista, nos anos 20; o segundo, seria a atuação da escultora e professora belga Jeanne Louise Milce e o Salão de Arte nos anos 30 e, finalmente, o terceiro se refere à atuação de Juscelino Kubitschek (1902 – 1976) na prefeitura de Belo Horizonte nos anos 40. Dentre as atribuições deste prefeito, nos interessa a criação do Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte.

“O estudo da arte em Belo Horizonte nos anos 40 e 50 ainda está por ser feito. A importância desse momento e as consequências artísticas da presença de Guignard na capital mineira só poderão ser devidamente apreciadas a partir da visão do intercâmbio entre literatura, arquitetura e artes plásticas no contexto histórico que norteou o desenvolvimento cultural da cidade.” (RIBEIRO; SILVA, 1997: p. 170)

A busca por uma identidade urbanística à capital traz o ecletismo como estética inicial preponderante, mesmo quando esta vertente já tinha sido superada na Europa. O movimento moderno entra nesse contexto com uma proposta de infraestrutura que se torna rapidamente obsoleta devido ao rápido crescimento desta cidade. Culturalmente não seria diferente, com dificuldades em se destacar se comparada aos alvoroçados centros Rio de Janeiro e São Paulo, na mesma época.

“A trama de um discurso em favor do progresso e outro apegado a valores retrógrados confere à cidade uma ambiguidade arriscada. Assim, embora se construa com olhos para o futuro, a arte em Belo Horizonte permanece presa ao conservadorismo político, retrato de um espaço arbitrário e autoritário desde o seu nascimento.” (RIBEIRO; SILVA, 1997: p. 171)

Guignard, que se mudou para esta capital no ano de 1944 - a convite do prefeito Juscelino Kubitschek - para lecionar e dirigir a Escola de Belas Artes, interfere no decreto municipal 151 – o qual une a Escola de Belas Artes à Escola de Arquitetura – com a justificativa de evitar que sua escola seja regida pelos moldes tradicionais da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sendo assim, seu curso passa a acontecer em forma de ateliê livre em um prédio da Prefeitura situado no Parque Municipal Américo Renné Giannetti.

Geiger em *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a consolidação do termo é discutido por Mel Gooding em *Arte Abstrata Movimentos da Arte Moderna*, p. 9

⁴ Autora de um capítulo em *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*

“A presença de Guignard em Belo Horizonte inspira a subversão da ordem. Jovens — rapazes e moças — são instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonam-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais.” (RIBEIRO; SILVA, 1997: p. 192)

Em 1948, o prefeito Otacílio Negrão de Lima investe contra a escola, revogando os atos anteriores que asseguram seu funcionamento. Guignard e sua equipe passam a trabalhar num espaço cedido pelo Instituto de Educação, por curto período, transferindo-se, em seguida, para o Edifício Goitacazes, com uma subvenção temporária. Em 1950, o fim da subvenção obriga que os cursos sejam dados no prédio inacabado do Palácio das Artes. Apesar das dificuldades financeiras e da falta de uma sede adequada, a escola mantém-se em atividade, com ateliês, aulas e exposições coletivas.

A primeira exposição foi organizada em 21 de abril de 1944. Apesar desta exposição ter sido recebida sob protestos, precedeu à Exposição de Arte Moderna na qual alguns de seus alunos se destacaram no cenário artístico sendo, no ano seguinte, já reconhecidos nacionalmente. Tais fatos, inclusive, concederam solidez ao ensino de Guignard nesta capital.

Sobre o estilo artístico de Guignard pode-se dizer que, pela grande influência européia durante seus estudos no exterior, quando volta ao Brasil durante o modernismo, ele não se entrega a uma causa artística específica. Encontra-se experimentando e observando sua terra natal.

“Pode-se dizer que Guignard pintava o visível como se imerso em estado de sonho. Todo o seu universo etéreo de paisagens, retratos, auto-retratos, cenas com personagens figurados à maneira de uma pose fotográfica, flores, naturezas-mortas, temas religiosos e outros, o revela. Ele se vale para isso de um desenho insinuante e grácil, que possui importância ascendente em relação à cor, aplicada com leves dosagens ao suporte.” (ZANINI, 1983: p. 596)

As referências bibliográficas encontradas sobre artistas que tiveram aulas com Guignard afirmam um padrão: os mesmos se iniciaram como figurativistas e, de acordo com as suas influências particulares, seguiram seus caminhos em outras tendências e movimentos, alguns inclusive motivados pelo próprio mestre; como se Guignard fosse um *start up* na área das artes plásticas. Com Marília Giannetti não foi diferente. Ela passou pelas fases figurativa e abstracionista sendo, inicialmente, construtivista e depois informal, de acordo com os acontecimentos que estão ao seu redor.

Em sua biografia, ficamos sabendo que Marília Giannetti iniciou seus estudos com Guignard no ano de 1945 e com ele se manteve ao longo de quatro anos. Desde o começo a artista sentia certa fascinação tanto pela figura humana – nus, bailarinas, retratos – quanto por naturezas mortas, dois de seus principais temas – e não gostava muito das paisagens.

No livro *Maria Helena Andrés: depoimentos*, de autoria da própria artista, é registrado que “A escola (de Guignard) era frequentada por grandes artistas e intelectuais”⁵. Dentre estes se encontravam nomes como Portinari, Burle Marx e Santa Rosa. Em *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* podemos ler que o mestre Guignard promovia o contato dos alunos com artistas nacionais e estrangeiros em encontros. Ficamos sabendo, por exemplo, que Portinari obteve ajuda de alunos de Guignard para pintar os murais da Pampulha e que Nelly Frade e Marília Giannetti participaram da confecção do painel de Di Cavalcanti confeccionado para o Fórum de Belo Horizonte.

O Fórum funcionava nas mesmas dependências do Tribunal de Justiça de Minas Gerais, no caso o atual Palácio da Justiça, situado na Av. Afonso Pena. Devido à intensificação dos serviços prestados por este órgão, foi necessária a criação do Anexo I, que traz um dos painéis de Di Cavalcanti localizado no hall de entrada. Atualmente o Fórum foi novamente transferido para edificação independente, localizada no Barro Preto, separado do Tribunal de Justiça. A obra em questão, da qual Marília Giannetti participou, se manteve no hall de entrada do Anexo I do atual TJMG. O trecho a seguir foi transcrito do periódico publicado pela própria instituição:

“O artista [Di Cavalcanti] (1897-1976) trabalhou nos anos de 1950 e 51 para realizar os dois painéis localizados no TJMG. Segundo o historiador de arte Ronan Couto, os painéis têm forte influência do muralismo mexicano, em que os artistas trabalhavam com temáticas nacionalistas e adotavam a estética do feio. “Era uma proposta de renovação da arte”, explica. Para realizar os dois trabalhos, Di Cavalcanti teve a colaboração do mineiro Inimá de Paula e de outros artistas. O painel “Minas Gerais” (9,5m X 4m), no saguão do anexo 1, enfatiza a evolução político-histórica e a riqueza econômica do Estado. Já o painel “Justiça” (12,8m X 5m), do auditório do anexo 1, representa a justiça humana e os dramas vividos pelas partes de um processo criminal. Ronan Couto explica que os dois painéis de Di Cavalcanti apresentam também influência da Escola de Paris e do artista espanhol Picasso, e que essa influência é visível no exagero dos membros do corpo, nos pés grandes e na ênfase na textura das figuras. O historiador explica que o fundo dos painéis é pós-cubista, “pois as montanhas são representadas de forma geométrica”, uma

⁵ ANDRÉS, 1998, p.13.

característica marcante do movimento cubista, do início do século XX, na Europa, em que a representação do mundo não tem compromisso com a aparência real dos elementos compositivos.”⁶

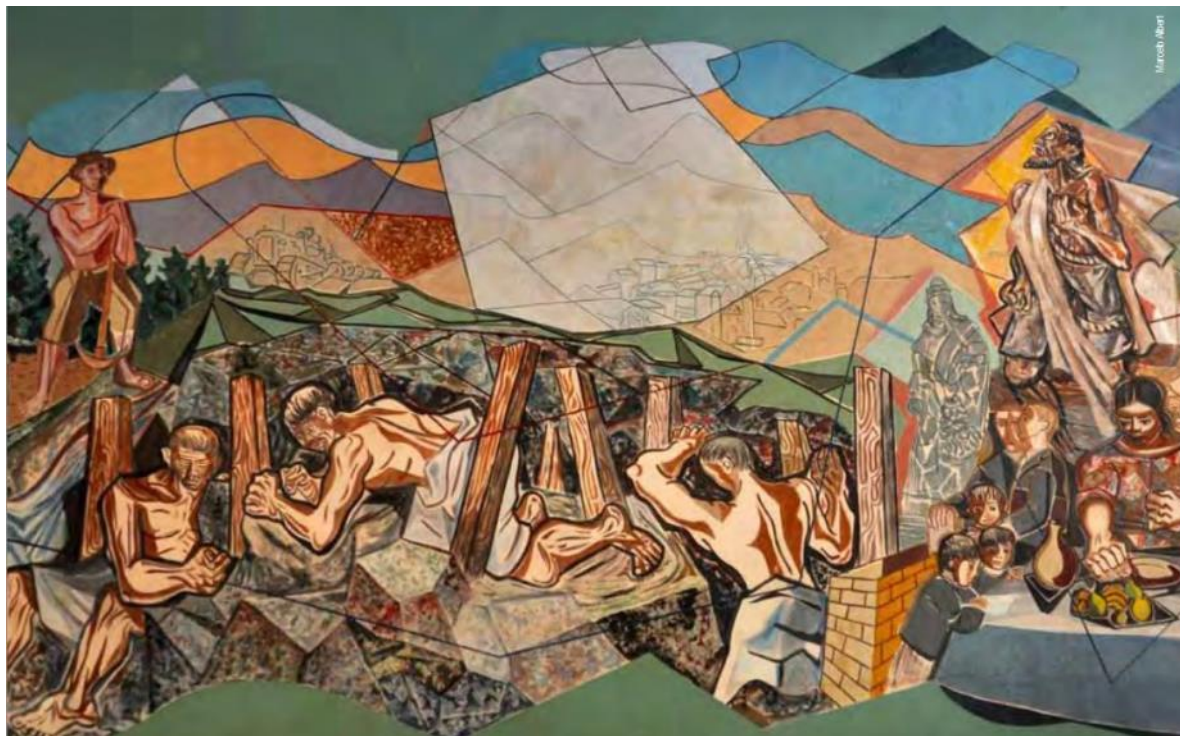


Figura 1 - Painel Minas Gerais, Di Cavalcanti. 1951 dimensões 9,5m x 4m. Foto por: Marcelo Albert.

O fato foi confirmado pela entrevista realizada por Maria Helena Andrés à Marília Gianetti, ocorrida em novembro de 1977, que obtive acesso por meio do contato com Fernando Pedro. Neste contato, ele gentilmente cedeu documentos da Editora C/Arte, disponível no Anexo A, e que reproduzo um trecho a seguir:

Nunca sofri grandes influências em meus trabalhos, sempre sofri pequenas influências: o Guignard me influenciou em meus trabalhos, eu tive uma pequena influência de Di Cavalcanti porque eu fiz um painel com ele no Palácio da Justiça em 1950 ou 51. Devo ter dois ou três trabalhos influenciados por sua técnica. (GIANNETTI, 1977)

Nos anos 50, no Brasil, uma série de movimentos artísticos se sucedem, alguns quase simultaneamente. Muitos desses movimentos tiveram origem na Europa e foram adaptados ou influenciaram a produção de artistas brasileiros de maneira que cada um dos alunos de Guignard vão seguir carreira desenvolvendo seus trabalhos por uma destas diretrizes. Alguns

⁶ TJMG Informativo nº 177 de novembro de 2012, p.4

destes movimentos foram o construtivismo, o cubismo, o expressionismo, o fovismo, o tachismo, o surrealismo dentre outros

Historicamente, após o surgimento do abstracionismo na Europa, no início do século XX, houve a dualidade e confronto entre os figurativos e os não figurativos e, ainda, vertentes muito diferentes entre estes últimos⁷.

No Brasil, o abstracionismo apareceu no pós 2ª guerra e pós queda do Estado Novo, que marcou modificações políticas e econômicas, diferenças sociais e rápida modernização do país com a posse de Juscelino Kubitschek na presidência (1956-1961). Estas profundas modificações também facilitariam a troca de informações internacionais no âmbito cultural como, por exemplo, a criação dos Museus de Arte.

A arte concreta apareceu como uma das áreas do construtivismo, na posição de afirmação não figurativista dentro deste conceito de modernidade, desenvolvimento e industrialização.

O nome de Marília Giannetti é citado em diversas publicações, mesmo aquelas dedicadas à vida e obra de outros artistas, incluindo-a como artista integrante do movimento concretista na primeira metade dos anos 50

“Participei do movimento concretista integrando o grupo de Minas Gerais ligado à Escola Guignard: Mário Silésio, **Marília Giannetti Torres**, Nelly Frade, Mary Vieira, Amilcar de Castro e Franz Weissmann. Naquela ocasião, as formas do mundo exterior deixaram de servir de ponto de referência obrigatório. Os artistas buscavam a simplificação da forma para que a linha e a cor pudessem falar por si e expressar seu equilíbrio próprio independente da figura.” (grifo nosso) (ANDRÉS, 1998: p. 14)

No dia 23 de agosto de 1958, o jornal O Estado de São Paulo publica uma reportagem de autoria de Sylvio de Vasconcelos a respeito de Marília Giannetti no Caderno de Arte. Intitulada “Marília, a tímida emotiva”, a reportagem faz menção à busca incansável de Marília por novos meios de expressão. Tida como tímida mas emotiva, adjetivos fundamentados pela herança de sangue entre a sensibilidade mediterrânea de seu pai que era de Mariléia e a dramaticidade tradicional mineira de sua mãe ouro pretense, o autor afirma que Marília não achava bastante representar a realidade como ela era e, por isso, incluía em

⁷ “É possível notar duas vertentes a organizar a ampla gama de direções assumidas pela arte abstrata. A primeira, inclinada ao percurso da emoção, ao ritmo da cor e à expressão de impulsos individuais, encontra suas matrizes no expressionismo e no fauvismo. A segunda, mais afinada com os fundamentos racionalistas das composições cubistas, o rigor matemático e a depuração da forma, aparece descrita como abstração geométrica.” ITAÚ CULTURAL

suas composições diversos elementos que pudessem representar a forma como percebia o mundo. Na visão de Vasconcelos, o problema da artista estaria na falta de técnica para executar seus sentimentos e, por isso, a mesma investe em estudos acadêmicos. Mesmo após participar de diversas exposições, recebendo méritos por seu trabalho, Marília não se sentia completa. A busca pela expressão encontraria respaldo no abstracionismo, movimento no qual ela desenvolveu vários de seus trabalhos por muitos anos sem deixar de, em alguns momentos, esbarrar novamente nos limites que aquela técnica poderia impor.

Na entrevista realizada por Maria Helena Andrés a Marília Gianetti, citada anteriormente, Gianetti esclarece sua posição face ao movimento concretista:

“Eu comecei a fazer a pintura abstrata em 1952, a pintura construtiva [...] Depois, quando eu me mudei para o Rio em 1958 ou 59, eu entrei em contato com vários artistas [...] entrei em contato com Lígia Clark que era minha amiga de BH e foi exatamente um período que o concretismo tava muito em moda e eram ideias que se debatiam. Não é que eu tenha participado diretamente desse grupo, mas eu frequentava as reuniões, debatia os assuntos, mostrava os trabalhos, e foi uma fase também de muita disciplina, porque a arte concreta é uma arte que exige da gente uma possibilidade de abrir o campo visual. Você passa a enxergar outra perspectiva de trabalho, que antes eu não tinha, porque o Guignard mostrava de uma outra maneira. Mas no concreto, você vê a forma se mexendo, é você parando diante dela apesar dela parecer completamente parada, mas quando você contempla ela começa a se movimentar. E isso a gente consegue com poucos traços e pouca cor, uma pintura assim muito simples na aparência, mas a pintura é um trabalho que exige uma grande capacidade de enxergar e ver.” (GIANNETTI, 1977)

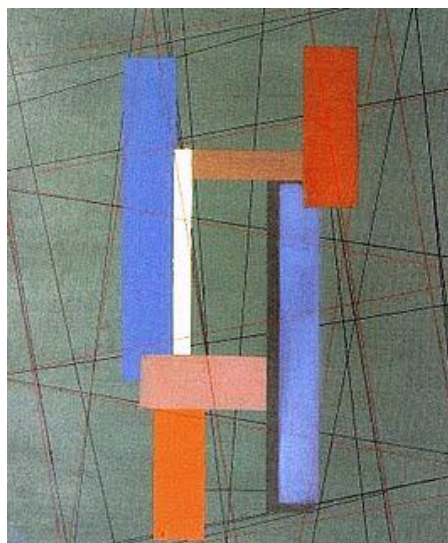


Figura 2 - Composição nº 2 Marília Gianetti Torres, 1956

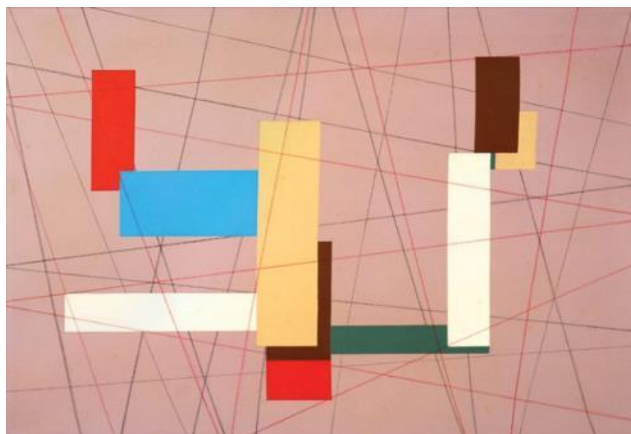


Figura 3 - Composição n ° 04. Marília Giannetti Torres. Óleo sobre Tela. 54x73cm. 1956

Na mesma entrevista de 1977, quando é perguntado à Marília sobre estilos e técnicas predominantes em seu trabalho, ela afirma que sempre em sua carreira existiu um interesse pela pesquisa de novos materiais, oriundo da oportunidade de observar Guignard preparar materiais diversos sobre novas superfícies. Segundo Giannetti foi um momento que a marcou e que esteve presente por toda sua produção artística.

Em seu testemunho, Marília afirma que seu processo é individual, longo e paciente, é uma *“busca pela personalidade feito esse trabalho que se faz sozinha no canto da gente, procurando realmente mostrar aquilo que temos a dizer.”*

Ao mesmo tempo em que ocorria, historicamente, uma instabilidade européia pós-guerra e, provavelmente em função disso, um declive em sua influência cultural sobre o Brasil, acentuava-se, por razões diversas, a ascensão da influência norte-americana e oriental na sociedade brasileira. Como se pudesse ser interpretado como uma contestação das abstrações geométricas, o expressionismo abstrato informal surgiu trazendo o irracional e o impulsivo do surrealismo na segunda metade dos anos 50. Esta vertente começou a se disseminar no Brasil principalmente por meio das obras de artistas nipo-brasileiros. Dentre os brasileiros que se interessaram por essa vertente, se encontram Maria Helena Andrés e Marília Giannetti.

Iberê Camargo, em entrevista⁸, discute um pouco dos motivos de não existir uma produção escrita por parte dos artistas desse novo movimento, como manifestos e textos. O movimento concretista já partia de uma iniciativa crítica, o que favoreceu e polemizou o papel dos críticos de arte. Esses críticos publicaram muitas informações a respeito desse assunto, inclusive por questões de preferências e aproximação com o movimento. A grande questão do

⁸ Publicada no livro *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquentas* de autoria de Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger, na p. 180, 2004

abstracionismo informal é justamente ser um processo individualizado, o que não exclui a possibilidade de existir uma produção escrita, mas que no caso - ou que não foi levado a público - parece nunca ter existido.

O professor Rodrigo Vivas discute em seu artigo⁹ o panorama político das artes em Belo Horizonte e expõe especificamente o momento de premiação do Salão Mineiro de Belas Artes, no qual uma obra moderna da artista Marília Giannetti e uma obra acadêmica de Herculano Campos foram premiadas a fim de ressaltar os “dois lados da arte mineira”, numa época em que as novas tendências explodiam às portas do Rio de Janeiro e São Paulo. Tido como um divisor de águas, a falta de acolhimento artístico para o desenvolvimento do modernismo no panorama municipal é um grande motivo para a busca por novas oportunidades.

“Morais expressa sua insatisfação quanto ao tratamento dado pela Prefeitura à arte mineira, a falta de interesse por parte desta, ao não investir nas artes e nos artistas. Para o crítico, além de inaceitável, esta seria uma das razões para que tantos artistas mineiros estivessem cada vez mais propensos a deixarem a capital, rumo ao Rio de Janeiro ou a outros centros urbanos, como foi o caso de Marília Torres Giannetti que deixa Belo Horizonte neste mesmo ano de 1958.” (GUEDES; VIVAS, 2014: p. 20)

“O trabalho de Marília Giannetti, aluna também de Burle Marx e Di Cavalcanti, evolui após a transferência da artista para o Rio de Janeiro em fins da década de 1950. De 1953 a 1967, ela participa de diversas bienais em São Paulo e é premiada. Embora sua obra se volte para o informalismo, desde cedo Marília busca relevos e texturas, cuja consequência são as chamadas 'superfícies vivas'. A influência de Jackson Pollock é visível.” (RIBEIRO; SILVA, 1997: p. 216)

A *action-painting*, termo utilizado para classificar as novas direções tomadas por estes artistas, se encontra dentro do movimento expressionista abstrato informal ou abstração lírica.

Para compreender um pouco da *action-painting* em Pollock, tido como inventor do termo e influenciou diretamente todo o movimento expressionista abstrato, é importante primeiro citar um movimento que se estendeu por todos os meios de expressão, surgido como uma ruptura no que havia sido produzido em relação ao conhecimento do homem e de seu entendimento psíquico, o surrealismo.

⁹ “Arte Neoclássica E Arte Moderna Nos Salões Municipais De Belas Artes: Um Confronto Além Dos Conceitos” disponível na revista eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, nº 1, março de 2014

O movimento surrealista teve origem na França e buscava apropriar-se de, imagens e impulsos guardados no subconsciente, de acordo com Pierre Janet, ou no inconsciente, de acordo com Sigmund Freud. Ou seja, a parte que se encontra inacessível ao consciente de cada um.

“A teoria básica do surrealismo é muito mais uma libertação das restrições da forma preconcebida, que qualquer parcela de experimentação maníaca, e acabou por destruir a visão pós-renascentista da estrutura visual sustentada pelas racionalizações e pelos silogismos da ciência semi-popular”. (O’HARA, 1960: p.16)

“O contato inicial de Pollock com o Surrealismo deu-se entre 1936 e 1937, quando se realizou no Museu de Arte Moderna de Nova York a exposição Arte Fantástica, Dada e Surrealismo. O contato intensificou-se nos anos seguintes com a fixação nos Estados Unidos, devido à guerra, de importantes artistas surrealistas, como Max Ernst, Roberto Mana (1912-) e André Breton (1896-). Defendendo a libertação das imagens do inconsciente, o Surrealismo legitimou artisticamente o subjetivo como tema, ao mesmo tempo em que desenvolveu uma técnica para sua exploração. Baseado na ideia freudiana da livre associação, formulou sua técnica em termos do automatismo.” (CIVITA, 1978: p.11)

Esta influência resulta numa técnica em que existe um automatismo refletido no movimento, porém consciente por parte do artista de que ele existe, sendo assim o inconsciente tido como tema e o consciente como receptor e executor do mesmo.

A técnica que Marília Giannetti Torres descobre e desenvolve a partir de 1958 em grandes formatos é interpretada como inspirações norte-americanas do nomeado *action-painting*.

Compreendendo que o trabalho de Marília Giannetti foi interpretado por diversos críticos como uma influência do de Pollock, abriremos um espaço para explorarmos brevemente aqui as técnicas deste artista, comparando sempre que possível à técnica da artista em questão.

Em Pollock, com telas dispostas ao chão em grandes dimensões, o artista é obrigado a usar mais do que mão e punho para trabalhar. O espaço entre artista e obra exige um esforço físico que se estende por todo o corpo, permitindo que o artista visualize sua criação de vários ângulos, negando a antiga noção de perspectiva e ponto de fuga.

“A dimensão, essa qualidade misteriosa e ambígua da arte, que por toda parte é simples designação, tem um significado particular na obra de Pollock, mas nada tem a ver com as relações de perspectiva, no sentido tradicional, nem com a relação de

tamanho do objeto pintado com o tamanho do objeto, na realidade. Tem a ver, antes, com o efeito emocional da pintura sobre o observador.” (O’HARA, 1960, pg. 31)

As tintas utilizadas por Pollock, esmaltes a base de resinas sintéticas, eram mais fluidas do que aquelas utilizadas nas pinturas tradicionais e permitiam ser manipuladas por diversos utensílios como gravetos, seringas e aspersores.



Figura 4 - The artist threw, splashed, stained, splattered, poured and dripped paint to create his works.

“Pollock, Franz Kline e Willem de Kooning modificaram completamente o conceito de cor na arte contemporânea, não por um programa combinado, mas por pura individualidade de interesses. [...] Pollock, seguindo os pretos triunfais de Número 29 e Número 32, ambos de 1950, restringiu-se quase exclusivamente ao preto, em telas descomunais, nos quadros de 1951-52. Abrindo mão de tudo o que havia conquistado no período anterior, Pollock voltou a enfrentar a crise da figuração e realizou coisas notáveis. A única cor com permissão para entrar na mancha negra dessas obras figurativas é um sépia semelhante a sangue seco (Número 11, 1951, plancha 64, uma paisagem enlutarada, monumental), e a estranha maquilagem do rosto, do lado direito de Retrato e Sonho, datado de 1953, mas enquadrado apropriadamente nesse tempo.” (O’HARA, 1960, pg. 33)

Com a finalidade de eliminar todos os elementos figurativos de sua obra, Pollock eliminou também os títulos, concedendo a estes números.

Outras obras referência de Pollock que podem ser aqui tratadas em relação às anteriores são a Lavender Mist e Number 31 ambas de 1950. Trabalhadas nas cores pretas, brancas e cinza, as obras acabam por já trazer tonalidades medianas de bege nos respingos e como se fosse também uma cor de fundo, visíveis nas imagens detalhadas.

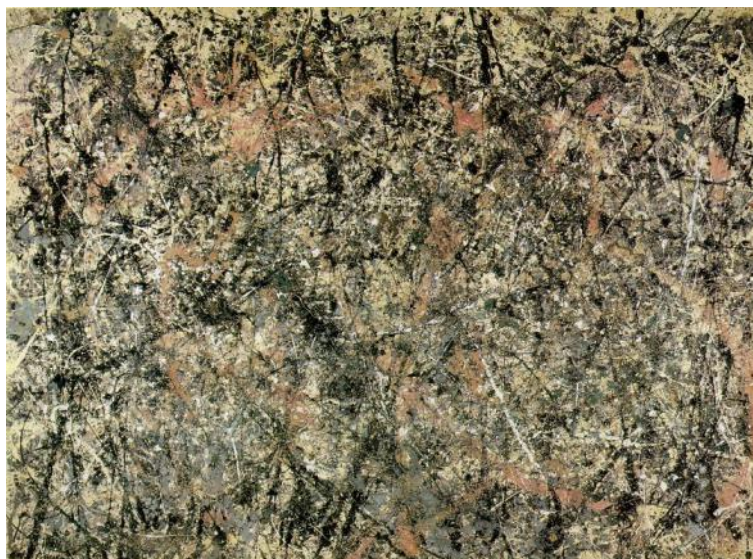


Figura 5 - Jackson Pollock, Lavender Mist: Number 1, 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas; 221 x 300 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.



Figura 6 - Detail. Jackson Pollock, Lavender Mist: Number 1, 1950. Oil, enamel, and aluminum on canvas; 221 x 300 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.

Acompanhando o primeiro trecho o qual se refere às cores em Pollock, *segue Retrato e Sonho* na qual as tonalidades sépia e amarelo visivelmente aparecem.



Figura 7 - Portrait and a Dream, 1953. Oil and enamel on canvas 148.6 × 342.3 cm Dallas Museum of Art

Voltando à obra de Giannetti, percebemos que desde o início de sua carreira, que é chamada de fase figurativa, a artista *“já começa a se interessar pelas pesquisas de materialidade: camadas de tinta grossa aplicadas sobre a tela, pesquisa de texturas rendadas, exploração de luz e sombra, uso de cortes violentos de composição, preferência pelas cores sóbrias (ocres e pretos)”* (GIANNETTI, 1977)

Na comparação entre Pollock e Giannetti há uma ilusão no que diz respeito à preferência dos mesmos tons entre os dois artistas, já que em sua fase abstrata informal Giannetti parece trabalhar muito sobre cores homogêneas como um padrão, como as obras a seguir, cada qual com sua cor dominante. Também as formas que seus “respingos” assumem, pois possuem volume. *“Usando a tinta plástica branca (relevo) sobre a superfície plana, introduz a cor sóbria como complemento do relevo”*¹⁰. A obra de nosso estudo, Criação Molecular, pode até se aproximar da representação daquele tom relatado como “sangue seco” em Pollock, mas com os volumes delimitando as formas, textura a qual os esmaltes de Pollock nunca poderiam assumir.

Com respeito aos títulos dados às obras, em Giannetti, os números dominam a fase concretista. No abstracionismo lírico os títulos são dados, como sugestões para o observador interpretar a obra ou, simplesmente, não são colocados ou conhecidos.

Quanto aos suportes, se observarmos unicamente as legendas técnicas, acessíveis em acervos de suas obras, fica clara sua preferência pelo suporte em madeira.

¹⁰ Anexo A - entrevista



Figura 8 - Superfície viva, 1964. Marília Giannetti. Técnica mista sobre madeira. Coleção amigas da cultura. 141 x 110cm



Figura 9 - Criação molecular, 1967. Marília Giannetti. Óleo sobre madeira 80x55,5cm coleção amigas da cultura



Figura 10 - sem título. Marília Giannetti. Sec. XX. 1,19 x 0,55m com moldura. Coleção Escola de Belas Artes – UFMG. Tinta acrílica sobre madeira

Apesar de Maria Helena Andrés confirmar a questão da preferência pelas grandes dimensões dos suportes, Giannetti trabalhou também com os pequenos formatos. Criação molecular, de 1967, é elaborada depois de artista ter se adentrado nessa fase e possui 80 cm em seu maior lado. Como indício de que a questão do tamanho do suporte não está relacionado ao início de carreira – começar pelos pequenos e “evoluir” para os grandes – temos Superfície Viva, datado de 1964, sob o mesmo estilo, com dimensão de 141 cm no maior lado.

Tida na literatura especializada como produto de uma influência abstrata norte-americana¹¹, a própria Marília Giannetti se descreve como uma artista mais elaborada e menos gestual do que Pollock:

“[...] faço uma pintura em relevo com uma técnica muito própria e que é fruto de toda uma experiência, de quase quatro anos de pesquisas, que eu mesma trabalhei. Eu já sabia o que eu queria fazer neste período, mas, eu não sabia como fazer, que tipo de material usar. Eu trabalhei com piche, gesso, com vários tipos de tinta, até

¹¹ “Mesmo as diferenciações que a crítica internacional produziu na tentativa de classificar as diversas manifestações do Abstracionismo informal são, pelas mesmas razões, imprecisas, não podendo ser aplicadas com facilidade a esta vertente no Brasil, que apesar de algumas afinidades, possui elementos específicos que diferenciam do tachismo europeu ou do Expressionismo abstrato americano.” (COCCHIARALE, GEIGER; p. 23, 2004)

que conseguisse descobrir uma tinta que me desse aquela textura e a possibilidade de realizar o trabalho que hoje faço [...] É desenhado, é espatulado em cada superfície. Então não é uma coisa assim tão espontânea, tão gestual como o trabalho de Pollock por exemplo. Talvez o resultado final lembre alguma coisa de Pollock mas a maneira, o processo como é feito é completamente diferente, ele é muito mais espontâneo que eu, minha pintura é bem mais elaborada. Agora, até chegar a isso eu passei por vários mestres” (GIANNETTI, 1977)

Os relevos de Marília são resultado de diversas condições, que precisaram acontecer para que ela se percebesse compreendida dentro daquela técnica. Provém de vários aprendizados pelos quais passou, cada um deixando um resquício que, depois de devidamente ordenada dentro de suas concepções, resultou nos relevos.

“Neste trabalho a técnica é muito pessoal, é o resultado dessa pesquisa, mas eu acho que toda a base dele está exatamente ainda naquele período de aluna, porque se eu não tivesse tido aquele desenho tão exigente que foi o que eu fiz na Escola Guignard, eu não teria talvez chegado a uma realização tão exata como eu faço hoje.” (GIANNETTI, 1977)

Aparentemente, as diferenças de materialidade entre os dois artistas são muitas. É possível perceber muito mais a aproximação intrínseca ao movimento expressionista abstrato, porém em Giannetti mais trabalhado e mais contido.

“Apesar das variações nas obras dos artistas que encabeçaram o movimento, existem determinados aspectos comuns, que delineiam algumas características básicas dessa arte original: a união — realizada com intensa emoção pessoal — de elementos espontâneos, construídos sob forma abstrata; o reflexo do ambiente metropolitano' (a energia, o dinamismo, a degradação humana, a confusão e a ordem funcional e distanciada); a concepção da obra de arte como ação vital e libertadora, na qual o artista se compromete com toda a força de sua personalidade.”(CIVITA, 1978: p.6)

Sobre os relevos, a artista afirma que “é o que eu faço até hoje e que eu acho que marcou muito a minha personalidade artística, porque foi uma coisa mais definida mais pessoal”. Desde então, Marília continuou a explorar os relevos, voltando à composição geométrica ao somar as duas técnicas, inserindo novos materiais como pedra e vidro e, inclusive, iniciando uma experimentação para a terceira dimensão, quando faz seus estudos sobre os Malabares. Com os volumes a artista se sentia cada vez mais realizada:

“Daí para cá eu achei que realmente estava realizando um trabalho que eu poderia mostrar, fazer exposições. Logo no princípio de minha carreira, como toda pessoa muito eufórica, eu comecei a mostrar, mas depois eu senti que não era propriamente hora ainda, então eu parei durante dez anos, me entreguei à parte de pesquisas e experiências. Até que achei que tinha chegado o momento que eu poderia já mostrar uma coisa bastante realizada [...]” (GIANNETTI, 1977)

Ainda assim, Marília não estava saciada. Até a data da entrevista mencionada, de 1977, quando estava trabalhando sobre o malabarismo geométrico, não descartava a hipótese de vencer a superfície plana e partir para a escultura de fato. “Sempre partindo de uma coisa para outra, sem perder a ligação com a anterior. As ideias vão sendo geradas a partir do trabalho que vou desenvolvendo”. (GIANNETTI, 1977)

1.1.3 Exposições

Segue a relação de exposições das quais a artista participou, individual e coletivamente, disponibilizada online também pelo Itaú Cultural, atualizada apenas até julho de 2006.

1.1.3.1 Exposições Individuais

1947 - Individual, no Centro Cultural Franco-Brasileiro
1952 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria do Icebeu
1953 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria do Icebeu
1962 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria do Icebeu
1963 - São Paulo SP - Individual, na Seleararte
1963 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
1964 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
1964 - Roma (Itália) - Individual, na Casa do Brasil
1964 - Santiago (Chile) - Individual, no Centro Brasileiro de Cultura
1965 - Paris (França) - Individual, na Galeria Valerie Schmidt
1966 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Luís
1967 - Paris (França) - Individual, na Galeria Valerie Schmidt
1969 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Décor
1970 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Copacabana Palace
1976 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
1977 - Belo Horizonte MG - Retrospectiva, no MAP

1978 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
 1982 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Maison de France
 1987 - Brasília DF - Individual, na Fundação Cultural do Distrito Federal
 1991 - Belo Horizonte MG - Individual, no Fernando Pedro Escritório de Arte
 1991 - Rio de Janeiro RJ - Retrospectiva, no MNBA
 2004 - Belo Horizonte MG - Individual, na Léo Bahia Arte Contemporânea

1.1.3.2 Exposições Coletivas

s.d. - Kansas (Estados Unidos) - Nineth Bienal of Fine Arts Festival, na Kansas State University

1952 - Belo Horizonte MG - 7º Salão Municipal de Belas Artes - **1º prêmio**
 1953 - Rio de Janeiro RJ - 2º Salão Nacional de Arte Moderna, no MNBA
 1953 - São Paulo SP - 2ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão dos Estados
 1958 - Rio de Janeiro RJ - 7º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
 1960 - Rio de Janeiro RJ - 9º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
 1961 - Rio de Janeiro RJ - 10º Salão Nacional de Arte Moderna
 1962 - Belo Horizonte MG - 17º Salão Municipal de Belas Artes - **2º prêmio**
 1963 - Rio de Janeiro RJ - 12º Salão Nacional de Arte Moderna
 1963 - São Paulo SP - 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
 1964 - Córdoba (Argentina) - 2ª Bienal Americana de Arte
 1964 - Filadélfia (Estados Unidos) - Festival de Arte Brasileira
 1964 - Rio de Janeiro RJ - Retrato e Obra, na Galeria do ICBEU
 1965 - Brasília DF - 2º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal
 1965 - Rio de Janeiro RJ - 14º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
 1965 - Rio de Janeiro RJ - 1º Salão Esso de Artistas Jovens, no MAM/RJ
 1965 - São Paulo SP - 8ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal -

Prêmio Aquisição Itamaraty

1965 - Washington D. C. (Estados Unidos) - Brazilian Artists from the States of Minas Gerais, no Brazilian American Culture Institute
 1966 - Rio de Janeiro RJ - 15º Salão Nacional de Arte Moderna
 1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas
 1967 - Rio de Janeiro RJ - 16º Salão Nacional de Arte Moderna
 1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
 1968 - Alemanha - Brasilianische Malerei der Gegenwart

1974 - São Paulo SP - 1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria, no MAB-FAAP
1976 - São Paulo SP - 8º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
1985 - Rio de Janeiro RJ - Galeria Ibeu Copacabana 25 Anos: 1960-1985, no Ibeu
1996 - Belo Horizonte MG - A Cidade e o Artista: dois centenários, no BDMG Cultural
1996 - Belo Horizonte MG - Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, no MAP
2003 - Belo Horizonte MG - Mulheres, na Galeria de Arte Copasa
2005 - Belo Horizonte MG - 40/80: uma mostra de arte brasileira, na Léo Bahia Arte Contemporânea

1.2 A Coleção: Sociedade Amigas Da Cultura

Criada durante um encontro de mulheres da alta sociedade mineira, em 28 de setembro de 1953, a Sociedade Amigas da Cultura visava conhecer e participar do que se passava no panorama artístico cultural no âmbito das Literaturas, Artes e Ciências de Belo Horizonte, bem como apoiar estes princípios dentro de uma sociedade tradicionalista e pouco aberta ao assunto.

Baseada em hábitos europeus, esta sociedade foi proposta às mulheres mineiras por Anita Uxa e apoiada por mais duas amigas – Lily Kraft e Maria Romano Schreiber - que, recém-chegadas da Europa, sentiam falta do ambiente cultural a qual estavam habituadas a participar. Como aconteceu à maioria das questões culturais no Brasil, a criação da Sociedade Amigas da Cultura não foi diferente em tentar reproduzir a cena cultural estrangeira aplicada às necessidades e demandas locais.

“A par disso, elas sentiam igualmente a diferença quanto à condição da mulher. Conforme constataram, em Belo Horizonte, a mulher ainda pouco participava da vida fora do limite familiar, seja por que o marido não permitia atividades externas ou porque os muitos filhos impunham dedicação integral de seu tempo aos afazeres domésticos e, em alguns casos, às atividades de caridade e por vezes à vida social. Face a essa situação e buscando maior entrosamento com as mulheres da sociedade local, Lilly Kraft propôs inicialmente que se formasse um grupo de mulheres para participar de encontros culturais ou saraus nas residências, de forma regular. Dessa ideia resultou a formação de um grupo feminino voltado a atividades sociais, literárias e artísticas, o que era algo inédito e ousado para a época. As 28 mulheres que aderiram ao grupo desde o início eram mineiras e algumas de origem estrangeira, com posição socioeconômica ou cultural de destaque. Na maioria eram

jovens mães de família, com poucos filhos, que decidiram incluir na programação de suas atividades domésticas, maternais, sociais, beneficentes, também as atividades culturais.” (KEHDY, 2012: p. 31)

Movimento de grande importância para a consolidação da participação da mulher no panorama político cultural, porém sem um cunho especificamente feminista, a sociedade foi responsável por momentos decisivos de expressões artísticas, não só nas artes visuais como principalmente na área de música, cenografia e teatro.

“Nesses anos iniciais, as Amigas da Cultura adotaram uma prática que se tornou característica do grupo ao longo dos anos: dar apoio e incentivo ao trabalho intelectual e artístico de nomes conhecidos, de associadas, mas sobretudo de jovens que começavam a emergir na vida cultural mineira. Numa época em que eram muitas as dificuldades enfrentadas pelos artistas, que não recebiam apoio para divulgar seu trabalho, as Amigas procuravam promovê-los.” (KEHDY, 2012: p. 37)

A ausência de galerias de exposição na cidade fez com que as Amigas acolhessem algumas mostras artísticas em suas próprias casas, inicialmente abertas às mulheres da sociedade, seus amigos e familiares. No ano de 1955, há relatos de que a artista Marília Giannetti Torres recebeu em sua casa uma destas exposições iniciais: *De Cézanne aos pintores abstratos*.

Na gestão do reitor da UFMG Aluísio Pimenta foi criada a Galeria de Arte no prédio da reitoria onde, nos anos 60, os neo-vanguardistas encontravam espaço para expor, apoiados desde então pela Sociedade Amigas da Cultura. Dois movimentos acompanharam esta década, o Pop Art e o Abstracionismo Informal. Representante deste último, Marília Giannetti Torres juntamente com Maria Piló chegaram a expor na Galeria de Arte da Reitoria, em dezembro de 1968.

“Além de dar apoio a várias exposições, as Amigas se preocuparam em incentivar artistas iniciantes, concedendo prêmios nos salões de arte. Assim, no III Salão de Arte Universitária de 1970, promovido pela UFMG, elas concederam o "Prêmio Sociedade Amigas da Cultura aquisição, a Maria do Carmo V. Martins.” (KEHDY, 2012: p. 135)

A respeito do acervo de artes visuais, até 1967 a Sociedade possuía apenas uma obra de arte, que decorava a sede. Como parte da campanha para implantação da Casa da Cultura, foi proposto pelo grupo que diversos artistas doassem obras para compor uma das salas da Casa.

“Visto que, em resposta ao pedido das Amigas, artistas que vinham desenvolvendo suas atividades profissionais em Belo Horizonte e também em outros estados, passaram a doar suas obras para a entidade. Como relata Anita, no início as doações surgiram espontaneamente, em forma "quase de um pacto de amizade, trabalho por trabalho". Dessa forma, em pouco tempo, foi formado acervo de cerca de 30 obras que, em meados de 1970, chegava a cerca de 50. Diante desse acervo numeroso e valioso, Anita propôs à Diretoria que o acervo reunido durante sua gestão fosse doado à UFMG, para fazer parte do museu da UFMG” (KEHDY, 2012: p. 136)

De acordo com a pesquisa e curadoria do Professor Marco Elízio de Paiva, o maior motivo para esta doação foi que o acervo cresceu mais rápido que a construção da Casa de Cultura e estava sem lugar definitivo. Logo, o acervo estando com a universidade, teria a oportunidade de alcançar um grande público e receber os devidos cuidados.

Existia, por parte da UFMG, um projeto de criação de um museu da universidade que, entretanto, nunca foi concluído. À época, já estreitadas as relações entre a SAC e a UFMG foi então decidido que este acervo ficaria devidamente salvaguardado junto à universidade.

A doação deste acervo para a UFMG foi feita por uma proposta juridicamente aceita por parte da universidade de que esta “*garantiria lugar e zelo pelo acervo*”. Sendo assim, foi dada à SAC um espaço no prédio da reitoria, que se denominaria Galeria Sociedade Amigas da Cultura. Estabelecidas estas condições, foi então possível acrescentar ainda mais obras ao acervo, entre doações e compras, num total de 102 obras de 85 artistas.

“Parte das obras era de jovens, que já haviam passado pela seleção em salões e bienais e que se revelavam bons artistas, outros eram de "artistas de geração do meio" entre os quais estavam alguns de origem estrangeira enraizados no Brasil. Na opinião de Anita, as 102 obras não eram um compendio antológico da arte em Minas, mas representavam apenas o que as Amigas da Cultura puderam fazer com suas "limitadas forças" dentro da corrente de simpatia que tornou o movimento possível, até mesmo fora de Minas Gerais.

A inauguração da Galeria Amigas da Cultura no 1 andar da reitoria e a doação do acervo à UFMG ocorreram no dia 27/11/1970.” (KEHDY, 2012: p. 137)

1.3 A obra

1.3.1 Identificação

A obra “Criação Molecular”, da artista Marília Giannetti Torres, é uma pintura abstrata realizada em técnica mista sobre suporte de madeira, com dimensões de 81,5cm x 57cm¹². Essa pintura foi doada pela artista à Associação Amigas da Cultura no momento da criação de um acervo artístico. Posteriormente, essa sociedade doou sua importante Coleção de Arte Contemporânea, com 102 obras predominantemente de artistas plásticos mineiros ao acervo da UFMG.

Na Universidade, a obra de Giannetti, sob o registro de inventário CAC – Pt 0103/2005 e número de patrimônio A80-006274, ficou em trânsito junto com toda a Coleção Amigas da Cultura (CAM) desde a época de sua doação até 2001. A partir dessa data, a guarda da Coleção passou ao Conservatório de Música da UFMG que disponibilizou para isto duas salas de exposição permanente e uma reserva técnica. Em virtude de falta de verbas para manutenção da Coleção no Conservatório, as obras da CAM foram trasladadas para o campus universitário e acondicionadas em uma sala do terceiro andar da Biblioteca Central da UFMG até a retirada de onze obras da coleção para serem restauradas no Cecor. Uma vez no Cecor, a obra de Giannetti mencionada foi escolhida para este Trabalho de Conclusão de Curso.

Após a intervenção, a obra voltará para a guarda da Biblioteca Central da UFMG.

¹² Medidas com moldura

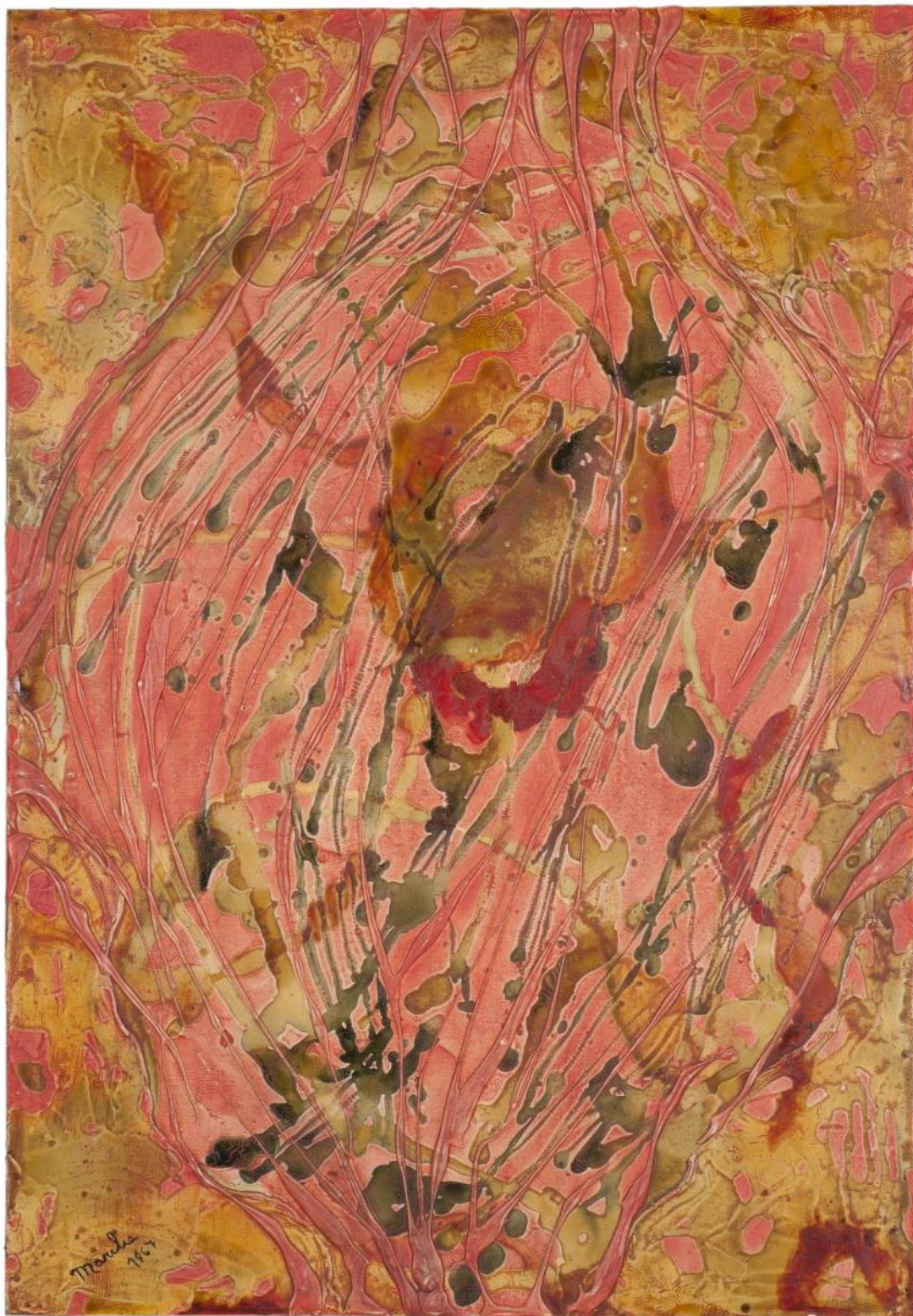


Figura 11 - "Criação Molecular", de Marília Giannetti Torres. Anverso da obra. Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.



Figura 12 - “Criação Molecular”, de Marília Giannetti Torres. Verso da obra. Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.

1.3.2 Descrição da obra

Esta descrição intenta direcionar o olhar e a imaginação do leitor para que este reconheça a escrita na obra, a obra na escrita e, ainda, que elas se complementem quando o limite de uma se esbarrar no da outra. Pois de acordo com Otto Pacht, “o nosso comportamento sofre uma modificação já no momento em que nos esforçamos para encontrar uma designação, um qualificativo; passamos de uma apercepção essencialmente sensível para uma atitude reflexiva”¹³.

À primeira vista, observa-se uma pintura abstrata na qual predominam tons vermelhos, verdes e ocre. A pintura sugere um emaranhado de linhas e respingos com predominância de linhas orgânicas, curvas, orientadas verticalmente. De acordo com Fayga Ostrower, o sentido vertical de maneira geral concede a impressão de instabilidade¹⁴.

Algumas linhas e gotas no plano de fundo acusam cores mais intensas e escuras, localizadas principalmente em torno do centro da obra; os verdes escuros se destacam como o início de uma linha, sendo possível percorrer um caminho, que logo se perde ao cruzar com outra linha.

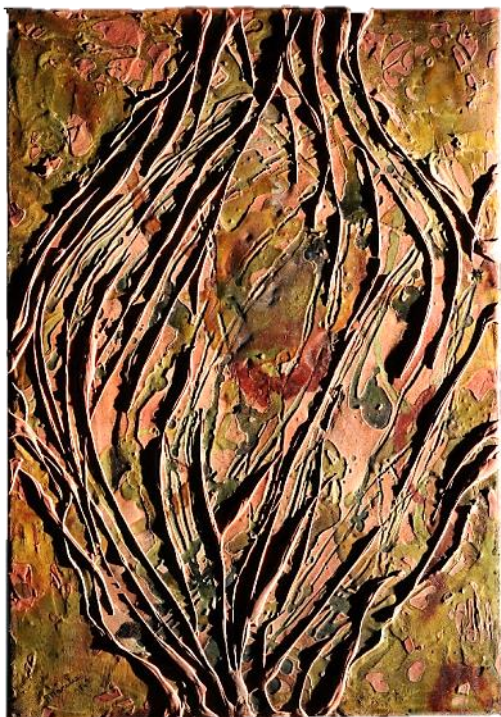


Figura 13 - exame de luz rasante (fonte de luz posicionada à esquerda da obra)
Crédito: Cláudio Nadalim, 2014

O maior volume em vermelho foi composto por linhas interrompidas, organizadas no mesmo sentido. Essas linhas apresentam as pontas iniciais mais espessas - visíveis no topo e na base - e terminam mais afiladas e pontiagudas – nos meios. Elas se concentram na região central da obra e parecem provocar certa vibração, como se estas formas estivessem em movimento.

A fotografia ao lado destaca este volume, o qual remete à um casulo que carrega algo em seu interior - representado pela mancha escura e circular central. As linhas curvas que o compõe, quando espelhadas, se transformam em uma forma elíptica, simétrica no sentido de conceder uma impressão de equilíbrio e unidade entre os dois lados.

Daí é possível fazer uma aproximação da descrição acima com seu título, “Criação molecular”. Nesses movimentos visíveis pelas linhas da obra, a artista pode, intencionalmente

¹³ PACHT, Otto. *Textos Essenciais* Vol. 8 p. 155

¹⁴ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*,

ou não, ter transformado em macro o que acontece num mundo micro, quer dizer, ter trazido à tela o que se passa na microbiologia, nas moléculas, nas células e seus núcleos¹⁵.

Em minha visão, identifico a imagem pintada com a referência biológica, ou seja, com a histologia de um corte longitudinal de um tecido muscular liso, com as fibras vermelhas geralmente orientadas em uma direção e um núcleo escuro. Definitivamente, uma referência à vida.

1.3.3 Análise Formal

Para realizar a análise formal, tomamos como base três dos cinco conceitos antagônicos de Wölfflin. Os três pares conceituais: o linear e o pictórico, o plano e a profundidade e a forma aberta e a forma fechada, possibilitaram descrever o impacto que a obra causa sobre o observador.

Representante de um estilo pictórico¹⁶, um olhar detalhado da obra física, revela três planos volumétricos. Essa profundidade é atribuída à relação entre as cores aplicadas e os volumes. Diferente da técnica de execução da obra, a qual obedece à ordem de camadas base/vermelho/verdes/volumes em vermelho, a sensação inicial é de que o ocre seria o terceiro plano, representando um “fundo” no qual ilhas de textura em tons vermelhos saltam desse mar ocre num volume suave, representando o segundo plano; resta o vermelho proeminente que seria o primeiro plano, o qual evidencia a forma referida como “casulo”.

Este efeito é acentuado pelas cores utilizadas. Ostrower afirma que as cores (por ela denominadas primárias) vermelhas e amarelas se aproximam de sensações físicas quentes, de sol e fogo e o azul se aproxima de sensações de céu, gelo e frio. Segundo Ostrower,

“[...]do mesmo modo, se deduz imediatamente seu teor *expressivo*: as cores quentes conotando **proximidade**, densidade, opacidade, materialidade, e as frias, **distâncias**, transparências, aberturas, imaterialidade.

As cores quentes e frias articulam posições contrastantes que ocorrem simultaneamente no espaço: as cores quentes avançam, expandindo-se enquanto as cores frias recuam, retraindo-se. (Esse efeito é sustentado por um mecanismo fisiológico dos músculos que regulam a curvatura de nossas lentes; a focalização de

¹⁵ Pode ser definida também como uma Abstração Orgânica que, de acordo com Barbara Hepworth no livro de Amy Dempsey *Estilos, Escolas & Movimentos*, “é o nome dado ao uso de formas abstratas arredondadas, baseadas naquelas que se encontram na natureza. Também denominada abstração biomórfica, não constituiu uma escola ou movimento, mas uma notável característica da obra de muitos e diferentes artistas [...]” p. 181

¹⁶ Não existe um contorno que delimita a forma. “A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos se tornam mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento de impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas claridades e obscuridades” em WOLFFIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo, Martins Fontes, 1989. Pg. 26

cores quentes provoca ajustes análogos à de objetos vistos em proximidade, enquanto a focalização de cores frias corresponde à visão de objetos mais distantes).” (grifo nosso) (OSTROWER, 1996: p. 243)

Portanto, a cor vermelha aplicada nos volumes que já se encontram em primeiro plano ressalta esta característica de proximidade e a cor verde, sendo mais fria se comparada à vermelha, causa uma sensação de distância e profundidade.

É perceptível certa unidade entre os segundo e terceiro planos. Na aplicação da técnica pictórica dos ocre e verdes, que demonstra dureza e brilho, e na técnica do relevo vermelho, uma massa coberta com têmpera¹⁷ fosca, essas duas partes se misturam, a segunda submergindo sobre a primeira. É possível visualizá-las juntas, especialmente nas quatro quinas da obra, onde formam triângulos que deixam livre ao centro da composição uma área em forma losangular. Essa área central foi preenchida, no primeiro plano, pelo relevo vermelho, que salta aos olhos mais pelo volume do que pela cor e se distingue pela sua singularidade.

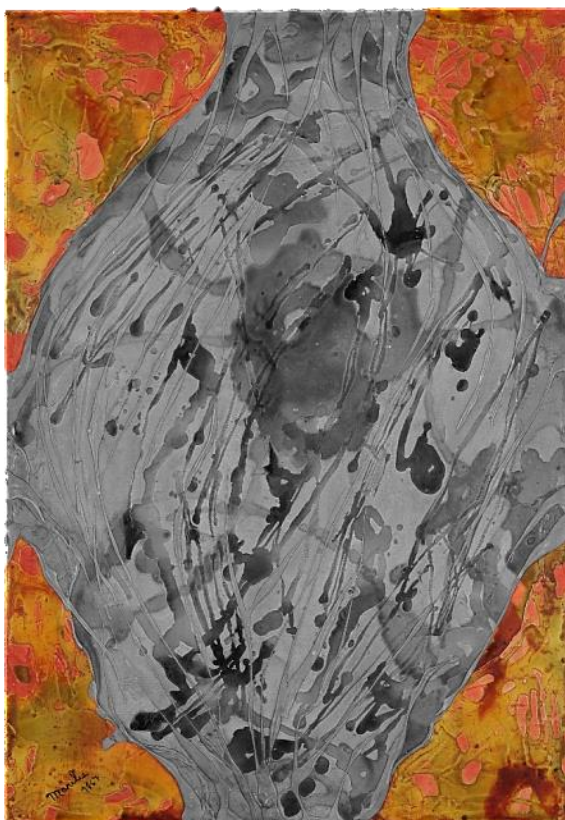


Figura 14 - Estudo de planos através das cores

17 Técnica que emprega aglutinantes solúveis em água. Definição de A. P. Laurie em *Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Móveis*

Esta sensação poderia ser explicada pela relação complementar entre as cores vermelho-verde utilizadas. “Quando os componentes são vistos juntos na mesma área, quer vizinhos, quer um dentro do campo do outro, o resultado é uma fusão espacial.” (OSTROWER, p. 249) Porém, mesmo o vermelho estando na sua tonalidade mais alta, mais vibrante, o verde se encontra ligeiramente rebaixado entre os escuros, que se tornam quase negros, e entre os claros, que se tornam amarelos. Dessa forma, a associação complementar não é direta, devido à grande distância cromática desses tons em relação à um verde vibrante, dificultando o reconhecimento imediato do que é o complementar. Esta distância deveria causar uma sensação de tensão. Porém, o que faz com que a sensação de fusão continue existindo é a tonalidade clara do verde, quase amarelo, pois esta cor se aproxima com muito mais facilidade do vermelho, por ser uma cor primária mas ainda sentida como quente, como explicado anteriormente. Esta relação é identificada pelo observador antes dos outros tons de verde.

“Tal arranjo de cores que pareceria falso numa pintura figurativa (...) torna-se, pelo contrário, perfeitamente coerente e legítimo numa pintura abstrata, porque o pintor realizou nele a expressão de um sentimento plástico particular que corresponde à ele” (COCCHIARALE, GEIGER; 2004)

A profundidade e as representações das linhas resultam em uma forma aberta. A obra passa a impressão de ser uma parte recortada de um todo, como se essas gotas, cores e texturas continuassem infinitamente a se ordenar ao longo de um plano. O topo e a base do relevo central reforçam essa ideia de continuidade, ao terminarem num corte horizontal e não numa ponta.



Figura 15 - Arranjo de várias imagens da obra. Estudo de forma.

1.3.4 Análise estilística

É possível deduzir que esta pintura é parte de uma produção abstrata, na qual não há figuras identificáveis. Classificada, portanto, como informal ou lírica¹⁸, que não respeita uma forma rígida, um esquema compositivo engessado, como no abstracionismo geométrico, como demonstrado por meio da descrição e da análise formal aqui apresentadas.

Vislumbram-se indícios do que foi a pintura abstrata em Pollock. Porém ao comparar imagetivamente uma com a outra, elas não se parecem tanto assim. O que pode ter acontecido para que se tenha conferido tal aproximação?

A questão aqui remete ao desenvolvimento particular e localizado do que se chamou abstracionismo informal. “Os artistas informais no Brasil, como os europeus e americanos, nunca atuaram em bloco, sendo avessos a tendências grupais e noções de disciplinas ditadas de fora da experiência individual” (COCCHIARALE; GEIGER; 2004).

A experimentação principalmente material, mas também formal, está conectada à expressão do sentimento que, mesmo sendo intencional, é parcialmente subjetivo e incontrolável, imprevisível.

Quer dizer, existe uma concepção relacionada à uma ideia estética, observada na preparação de materiais e escolha de cores, porém esta técnica sempre irá se deparar com limites físicos. Os movimentos serão reproduzidos no suporte escolhido e dependerão do tamanho da obra, dos instrumentos utilizados e, principalmente, qual emoção o ato de pintar causará no artista, ou mesmo qual emoção o artista busca exprimir com aqueles movimentos.

A aplicação, a forma como essas cores vão se comportar sobre o suporte é imprevisível. Portanto, não existe composição preconcebida e sim uma composição resultante.

Estes elementos inserem a obra em questão nos movimentos abstratos informais dos anos 60 no Brasil.

1.4 Técnica construtiva da pintura “Criação Molecular”

Nos estudos formais e estilísticos apresentados anteriormente foi descrito um pouco a respeito da técnica construtiva. Neste campo pretendemos aprofundar o estudo da técnica por meio de exames científicos que possam, concomitantemente, embasar as análises históricas, descritivas, possibilitando a compreensão no nível microscópico do que se passa na materialidade da obra.

¹⁸ Esta denominação não é um consenso dentre os historiadores. A Dra. Almerinda da Silva Lopes afirma que a nomenclatura “informal” remete à ideia do que não há forma. Porém qualquer tinta depositada sobre qualquer suporte diretamente assume uma forma, sendo o termo portanto infeliz em sua intenção.

As influências do expressionismo abstrato lírico floresceram no Brasil na década de 60 alguns anos depois de o movimento ter atingido seu auge nos EUA, na década de 50. Esta temporalidade acarreta em um desenvolvimento próprio e, consequentemente, em uma adaptação do estilo. A questão dos materiais disponíveis e acessíveis no mercado brasileiro naquela época, por hipótese, pode ter provocado a necessidade de substituições materiais que, mesmo sem intenção, causam uma estética positiva aos olhos do artista. Outra questão são as próprias percepções pessoais da artista, sua maneira de receber e exprimir os estímulos externos, que influenciarão no resultado de sua arte.

A própria artista nos oferece uma introdução de como ela concebe e executa suas obras desta fase.

“Existe neste trabalho muito desenho, superfícies, camadas de tinta, são camadas superpostas e tudo isso é desenhado, é elaborado. Eu não faço isso jogando a tinta, não é uma pintura gestual como alguns críticos já me classificaram, porque é um trabalho elaborado, que eu faço com espátula. É desenhado, é espatulado em cada superfície.

[..] Técnica: aplicação de várias camadas de tinta plástica sobre eucatex. Na escolha da tinta plástica pesquisou vários materiais como piche e outros sobre o eucatex.

1º desenha, 2º usa espátula torcendo a tinta plástica, 3º usa a cor (tinta à óleo) como fundo. O trabalho final parece uma textura moldada sobre a superfície colorida”
(GIANNETTI, 1977)

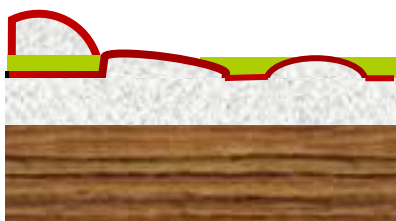


Figura 16 - Estudo da estratigrafia da obra

A princípio foi feita uma suposição sobre a constituição física da obra “Criação Molecular” a partir de análises a olho nu e com lentes de aumento.

Na camada pictórica, uma massa branca compõe a base e os relevos, revestidos pelo que inicialmente se identificou como encáustica¹⁹ (devido a leve transparência da

¹⁹ “O processo. O método encáustico "clássico" ou "básico" é extremamente simples; consiste em pintar em qualquer fundo ou superfície com tintas feitas pela mistura de pigmentos secos com cera branca de abelhas refinada e derretida, mais uma porcentagem variável de resina (normalmente de clamar), utilizando-se uma paleta quente. As manipulações do pincel ou espátula também podem ser auxiliadas pelo aquecimento ou esfriamento da superfície. O tratamento calórico final, ou "queimação" (que é o significado do termo "encáustica"), consiste em passar uma fonte de calor sobre a superfície, que funde e liga a pintura em uma forma permanente sem a alterar, e um leve polimento com algodão macio que proporciona um brilho fosco e acetinado. Quando fria, a pintura está acabada; nenhuma outra mudança irá ocorrer. O trabalho, entretanto, pode ser colocado de lado a qualquer momento para ser retomado mais tarde. [...] Podem-se conseguir efeitos de um empaste espesso e incrustado sem sobrecarregar a tela ou o painel com espessura exagerada de pintura; também se podem obter tanto efeitos transparentes como opacos. Praticamente pode ser conseguida qualquer textura de superfície. Se a superfície for mantida quente, consegue-se obter manipulações e fundidos de cores, como no

camada e tonalidade amarelada/verde) e têmpera vermelha.

Completa, esta camada é espessa, chegando a atingir 3mm no maior ponto do volume. A camada mais grossa do que pode se chamar de base de preparação forma um volume inicial levemente irregular. Em seguida, supomos que a artista aplicou uma tinta vermelha, opaca, fosca e granulosa.

Após a primeira camada de tinta, foi aplicada uma resina com pigmento, formando algumas poças verdes escuras e outras áreas mais ocre e amareladas, que acusam certo brilho. O procedimento parece ter afundado a primeira base ou fluido para as áreas mais baixas, construindo ilhas vermelhas e poças de resina. Os tons verdes parecem ter sido jogados de certa altura, se aproveitando do fio que uma substância líquida ou viscosa acusa ao ser derramado.

O maior volume está sobre a resina. Este volume foi feito por uma massa branca, semelhante à da base, modelado com o auxílio de algum utensílio. Levantamos a hipótese, até mesmo, da utilização de um utensílio de confeitaria, próprio da culinária. Essa modelação consiste em áreas grossas nos inícios – que, inclusive, transbordam os limites, manchando as laterais em algumas regiões – e pontas terminais finas, formando linhas intencionais que podem ser associadas à forma de parêntesis. Sobre este volume foi aplicada a mesma tinta vermelha, delicadamente, sem ultrapassar o limite do desenho formado. Ver figura 16.

A obra não possui verniz, constatado pela diferença do brilho proveniente da técnica nos tons ocre e verdes em contraposição com a característica fosca das áreas vermelhas.

O suporte é um compensado de 4mm de espessura, formado de três camadas, sendo duas lâminas externas de acabamento e um preenchimento de fibras prensadas ao meio. É possível visualizar a orientação das fibras da lâmina de revestimento no sentido horizontal pelo verso da obra. Ainda no verso existe um reforço em todas as bordas, formando uma moldura de quatro peças e uma trava de duas peças que forma um X central, reforçando as diagonais do suporte. As peças do reforço são de madeira maciça, aderidas ao compensado por pequenos pregos (não aparenta adesão com cola). As peças da borda medem 9mm de espessura e 4cm de largura, sendo duas de 55cm e duas de 79,5cm de comprimento, cortadas em 45 graus nas quinas para formar o encontro. As peças diagonais medem 85,5cm de comprimento, 3,5cm de largura e 8mm de espessura com encaixe macho-fêmea no eixo central.

óleo ou nos esmaltes; se a superfície está fria, os toques ficarão brilhantes e separados.” MAYER, Ralph. *O Manual do Artista*. p. 390

1.4.1 Exames científicos

De acordo com VIÑAS, 2003, “La ciencia aplicada a la Restauración no es propiamente *Restauración*, como debiera resultar obvio, sino una rama de la ciencia que se ocupa de los problemas planteados en esta disciplina y que cuenta con una cierta tradición.”

Nesta etapa foram feitos diversos exames que permitem conhecer melhor o aspecto material da obra e comparar com a constituição inicial, observada a olho nu. Estes procedimentos nos auxiliaram principalmente no conhecimento da técnica da artista e dos materiais empregados.

1.4.1.1 Luz ultra-violeta

O exame de luz ultravioleta é uma técnica de análise da materialidade das obras de arte que parte do pressuposto que diferentes materiais, ao absorverem a luz UV, refletirão de diferentes formas. Esse fenômeno da fluorescência, inclusive, cessa no instante em que a incidência de luz UV é interrompida. Registrada por meio da fotografia, a interpretação da fluorescência da camada pictórica sob a luz UV nos possibilita avaliar o estado de conservação dos materiais componentes da pintura tais como o grau de oxidação de vernizes, a polimerização dos pigmentos ou a existência de repinturas.

No caso da obra em estudo, o exame de luz UV foi extremamente contrastante. As áreas resinosas representadas pelos tons verdes e ocre fluorescem numa coloração de tons de azul-claro brilhante. A diferença de intensidade e tonalidade das áreas azuis claras brilhantes é devida à quantidade e tipologia de pigmento que se aplicou nesses locais. Estas áreas são as mesmas sobre as quais nota-se, na luz visível, que foi adicionado na resina um pigmento/corante em pó ocre e/ou verde e, em regiões localizadas, um pigmento vermelho.

As áreas foscas representadas pelos volumes vermelhos não emitem qualquer fluorescência, resultando na cor negra da imagem. Esse efeito pode ser causado porque alguns pigmentos vermelhos não acusam nenhuma cor sob o exame, outros quando úmidos concedem certa variação de cor, mas depois de secos também não emitem cor. Outro motivo seria que a carga da massa sobressai sobre o pigmento vermelho, já que a camada de pigmento é muito fina deixando visível o fundo, e que também não emite variação de cor.



Figura 17 - Exame de Luz UV Crédito: Cláudio Nadalim, 2014.

1.4.1.2 Luz Infravermelha

De acordo com MELLO, 2010, “a reflectografia de infravermelho é a exibição em tons de cinza de uma faixa da radiação luminosa infravermelho. Este exame permite apresentar os desenhos subjacentes à pintura, ou seja, esboços ou arrependimentos feitos previamente à obra final”.

Para fazer este registro foi utilizada uma câmera fotográfica, na qual o “Hot Filter” (filtro de IR) foi removido mecanicamente. Usou-se uma fonte de iluminação de tungstênio que emite maior quantidade de raios na faixa do IR, relacionada com a emissão de calor.

Foram registradas imagens com diversos tempos de exposição.

“A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência. O contraste está relacionado ao material utilizado no desenho, e a refletividade com a base de preparação. A transparência está relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio utilizado para o desenho é à base de carbono, a sua absorção do IV é alta, deste modo aumenta a diferença da refletividade com a base de preparação, evidenciando características escondidas, neste caso, é possível que o desenho seja bem visível, mesmo que a capa pictórica seja pouco transparente.” (RIZZUTTO, 2012 p. 21)

Foi de nosso interesse executar este exame, pois a artista, na entrevista anteriormente citada, afirmou que a produção de sua obra envolvia o desenho. Portanto, supomos que poderia haver algum esboço sob a camada pictórica.

Entretanto, as imagens registradas ficaram completamente desfocadas. Este imprevisto foi ocasionado pela utilização do foco automático da câmera; uma vez retirado o filtro, a câmera não consegue identificar corretamente a distância focal, sendo necessária uma atenção maior durante a execução do registro, fazendo o foco manualmente.

De qualquer forma, mesmo desfocadas, não é possível visualizar desenhos subjacentes nas imagens da obra, o que indica que o material aplicado na camada pictórica, principalmente na massa dos volumes, é muito pesado, ou seja, de maior densidade, o que impede a penetração dos raios. Assim, a suposição inicial não pode ser confirmada por esse exame.

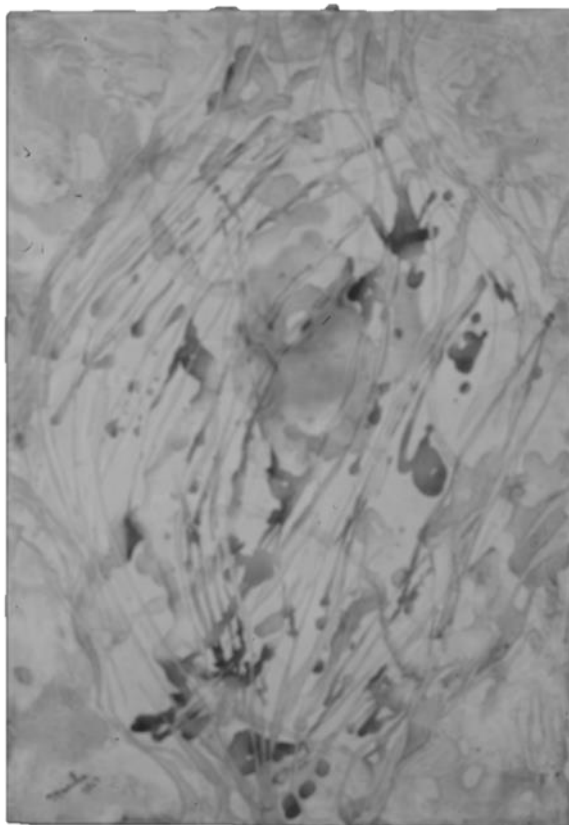


Figura 18 - Refletografia de Infravermelho

1.4.1.3 Raio X

De acordo com MELLO, 2010, “a radiografia X, por ser um tipo de imageamento muito versátil, pode apresentar tanto camadas subjacentes à pintura, como sua estrutura física da obra, ou a detecção de elementos pesados nos pigmentos utilizados na obra.”

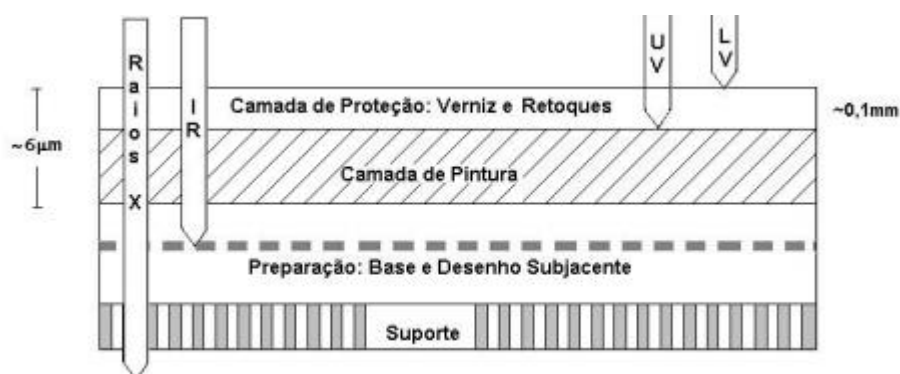


Figura 19 - Penetração de cada comprimento de onda da radiação eletromagnética para um corte de uma pintura. Crédito da imagem: Vicente Pagliaro de Mello

A radiografia foi efetuada digitalmente, ou seja, por radiografia computadorizada com equipamento da marca GE®. Usando deste equipamento, a imagem foi captada por uma película especial. Após o registro, a película foi escaneada por equipamento específico, gerando a imagem digital diretamente no computador. Através de software próprio do

equipamento, a imagem obtida foi tratada, alterando os níveis de contraste e brilho até que as informações desejadas se tornassem devidamente destacadas. Como a película tem um tamanho previamente determinado, não foi exequível atender toda a área da obra, sendo feita apenas uma radiografia de uma área pré selecionada. Optamos por registrar a lateral direita central da obra com a finalidade de capturar a maior quantidade de informações possíveis.

Lembrando que a imagem é formada pela passagem dos raios X pelas matérias da pintura. Assim, a penetração dos raios depende da densidade e do peso atômico de cada material²⁰. Áreas escuras representa a passagem dos raios pelo material e áreas claras representam a retenção dos raios pela matéria.

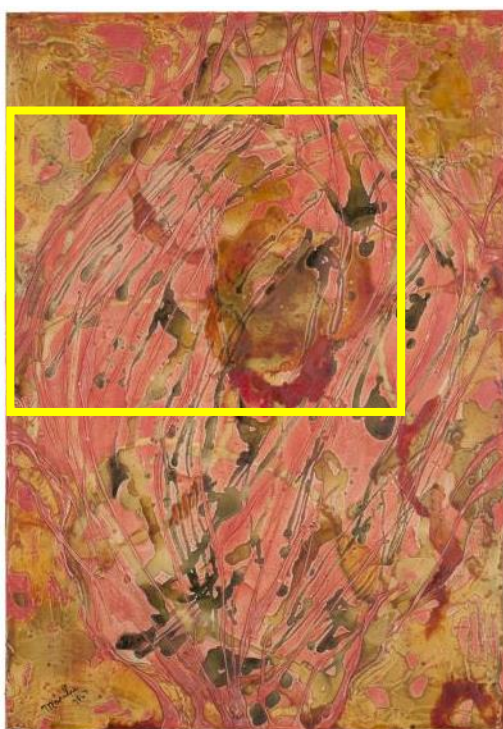


Figura 20 - Área de interesse para o raio-x

²⁰ A massa molecular é calculada pela soma dos pesos atômicos dos elementos da molécula. A massa molar de uma substância numericamente coincide com a massa molecular. Embora seja popularmente chamado de peso molecular, o termo correto é massa molecular. Para calcular a massa molecular dos vários componentes de uma fórmula, separadamente multiplica-se a quantidade do átomo na fórmula pela sua massa atômica e depois efetua-se a soma.

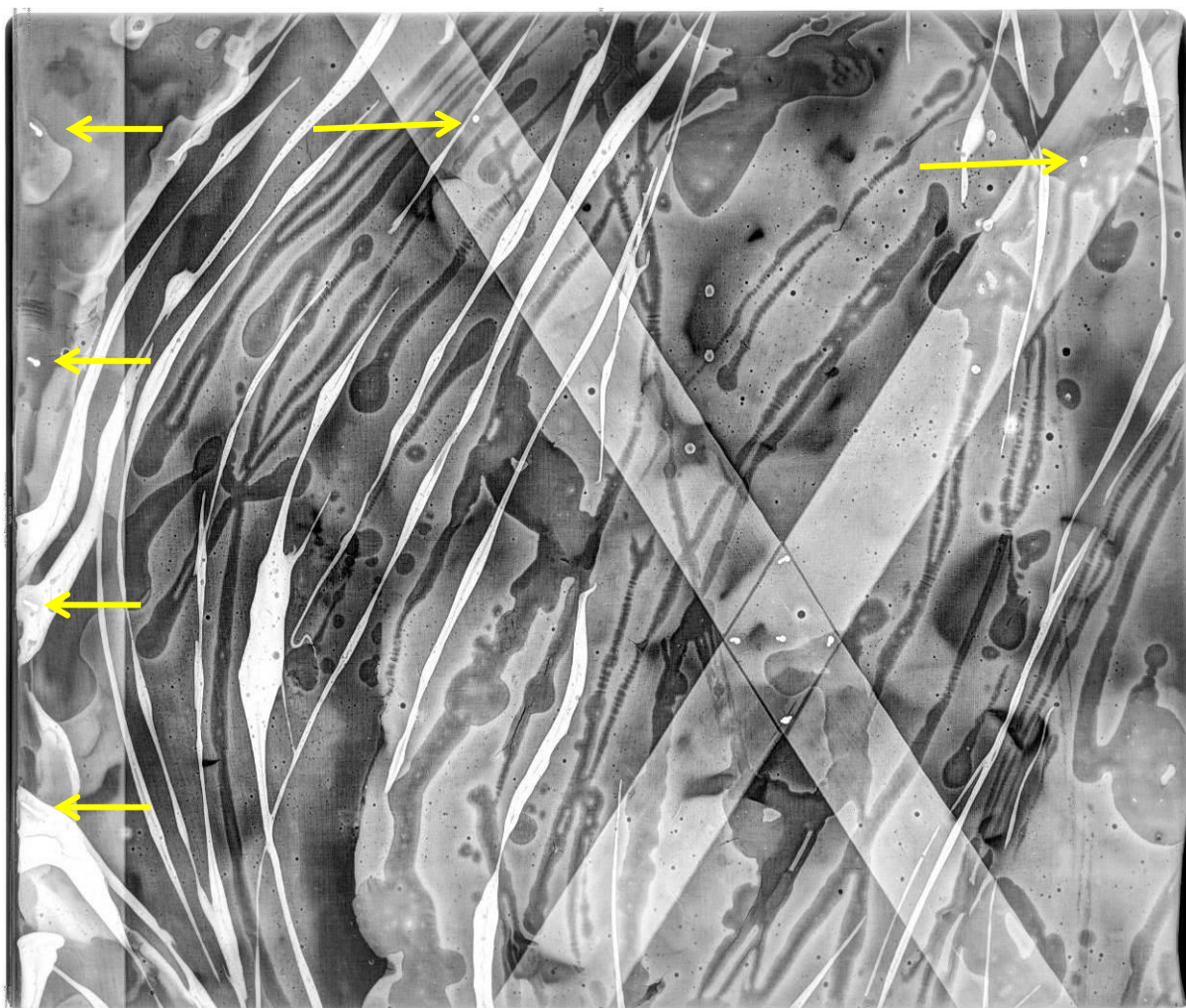


Figura 21 - Radiografia da lateral direita central

A imagem obtida nos traz informações em todas as camadas da pintura. As áreas brancas mais intensas, visíveis na borda esquerda da figura 21, indicam regiões de maior deposição de material e de materiais mais pesados. Equivale aos volumes do primeiro plano da obra. Estes volumes, além de espessos, estão sobrepostos às camadas inferiores.

O tom de cinza mais escuro representa as áreas resinosas, reconhecidas pelos tons de amarelos e verdes. É possível visualizar nitidamente os contornos das gotas e as linhas que se seguem. Esta tonalidade pode ter sido ocasionada por se tratar de uma camada levemente translúcida, a qual permite a passagem dos raios-x, não possuindo em sua composição cargas, ou mesmo possuindo elementos de baixa densidade ou peso atômico.

O tom de cinza mais claro representa as áreas vermelhas, composta da chamada tinta plástica coberta com pintura. Representa o que, na análise formal, foi chamado de terceiro plano. Esta camada aparece mais clara do que a camada resinosa porque é constituída de uma massa similar aos volumes que, provavelmente, possui cargas de alto peso, recoberta por pigmento.

Ao longo de toda a imagem é possível visualizar pequenos orifícios, indicativos das bolhas formadas pelo preparo e aplicação da massa branca, que se situa como base de preparação ou primeira camada.

Ainda mais evidentes estão as traves de madeira, duas formando o X central e uma na lateral esquerda, que sustentam o suporte. Estão aderidas por meio de pequenos pregos, sendo visíveis quatro na lateral esquerda, quatro no eixo central e um em cada trave na região superior ao eixo.

Após a análise dos resultados dos exames científicos por meio de luzes do espectro invisível e da pesquisa histórica, pode-se supor o uso de alguns materiais, principalmente aqueles de baixo custo, que poderiam ser encontrados prontos no mercado brasileiro, como o PVA. A hipótese aventada sobre a utilização de uma cera resina foi descartada já que a camada que poderia ser classificada como encáustica é muito dura e brilhante, dificilmente se arranha, característica que não é compatível com esta técnica. A professora Giovanna Viana Martins, do Departamento de Artes Plásticas da EBA/UFG, inclusive, realizou um exame organoléptico dessa pintura e descartou tal possibilidade.

Devido ao questionamento remanescente sobre a tipologia dos materiais utilizados na camada pictórica, sabendo que as obras modernas são caracterizadas por uma ampla experimentação no que diz respeito aos materiais, foi solicitado ao laboratório exames microscópicos, que pudessem confirmar as suposições de materiais aplicados.

1.4.1.4 Análises Químicas

Duas amostras foram coletadas para estudo da técnica. Uma, com a finalidade de descobrir o tipo de massa utilizada como base de preparação e o tipo de resina, pigmentos e corantes da camada esverdeada; outra procurou comparar as composições da massa do volume com a base de preparação e identificar o aglutinante e os pigmentos vermelhos.

Foram realizados os exames de microscopia de luz polarizada e de espectroscopia por infravermelho por transformada de Fourier.²¹

A interpretação dos resultados foi dificultada devido à grande experimentação dos artistas modernos. Muitos dos novos materiais não são de fácil reconhecimento, quimicamente falando. Primeiramente, porque possuem composição industrial carregada de variedades de aditivos, espessantes e conservadores não especificados pelos fabricantes, segundo porque os métodos de análise utilizados não são capazes de identificar alguns desses

²¹ Estão disponíveis no Anexo B os resultados dos exames realizados pelo LACICOR.

materiais. Outro fator agravante para o sucesso da interpretação é o envelhecimento dos materiais, que estão quimicamente se deteriorando ano após ano, modificando sua estrutura química, o que dificulta a comparação com padrões preestabelecidos.

Para correta análise das informações geradas, foi necessária uma associação dos conhecimentos históricos obtidos na pesquisa, sendo de grande importância os testemunhos concedidos por alguns artistas como Eduardo de Paula²² e Maria Helena Andrés²³, bem como uma ampla pesquisa da composição de materiais comercialmente disponíveis no mercado, independente da marca.

Os resultados confirmaram a equivalência das massas utilizadas na base e no relevo da obra. Trata-se de uma resina sintética usada como aglutinante e o talco industrial²⁴, carbonato de cálcio²⁵ e branco de titânio²⁶, como cargas. Essa combinação pôde ser aproximada à composição da massa plástica comercial (disponível no Anexo D), material sugerido pelo artista Eduardo de Paula durante nossa entrevista. Contudo, a utilização de massa corrida também foi levada em consideração, já que é um provável material explorado por Giannetti e que possui carbonato de cálcio em sua composição (disponível no Anexo D). Porém o método de análise científica não conseguiu identificar os outros componentes, como a amônia e aguarrás utilizados na fabricação desta segunda massa.

Estipulados os materiais prováveis, foi pensado em submetê-los ao FTIR, a fim de comparar estes espectros com aquele obtido na camada de massa da obra; ao invés de tentar encontrar as bandas representativas de cada componente, o objetivo é observar o espectro como um todo, comparando com o espectro obtido na camada de massa branca da obra. Esse procedimento nos auxilia a propor uma composição mais assertiva e provável desta obra. Por condições alheias à minha vontade, não foi possível realizar esta comparação.

O uso destes dois prováveis materiais, independente de qual deles, embasa o resultado obtido na radiografia digital, o qual evidenciou áreas de coloração branca por retenção dos raios-x proveniente da utilização de elementos pesados.

Nas áreas vermelhas, o pigmento foi identificado como vermelho-ocre e o aglutinante como resina vinílica. Devido à suave sensibilidade à água, o material foi interpretado como tinta PVA para parede, considerando a hipótese de ter sido manualmente pigmentado.

²² Conversa por e-mail com o artista e professor Eduardo de Paula, disponível no Anexo C

²³ Conversa informal, por telefone, na qual a artista afirma ter perdido contato com sua amiga, Marília Giannetti, quando esta se mudou para o RJ. Porém afirma que ela explorava materiais usados em pintura arquitetônica, como massa corrida e tinta PVA para parede.

²⁴ Massa molar para o talco mineral $Mg_3Si_4O_{10}(OH)_2$ é **379.2657 g/mol**

²⁵ Massa molar de $CaCO_3$ é **100.0869 g/mol**

²⁶ Massa molar de TiO_2 é **79.8658 g/mol**

A região esverdeada translúcida foi identificada como resina vinílica e não uma resina natural, como inicialmente suposto. Não foram identificados pigmentos; podem ter sido utilizados corantes, os quais o método de FTIR também não foi capaz de reconhecer.

Uma breve pesquisa foi realizada e, de acordo com o Dicionário Enciclopédico de Arte y Arquitectura²⁷:

Colores a la vinilita

(Acetato de vinilo): Sustancia neutra e inerte, es un material de muy reciente uso en la técnica pictórica, no obstante datar su descubrimiento de las últimas décadas del siglo pasado. Se presenta en forma cristalina y debe ser disuelta en acetona para su uso mezclado con pigmentos: La fórmula para obtener la mezcla líquida es de 350 g de vinilita (acetato de vinilo) por cada litro de acetona. Sirve de adelgazante el alcohol metílico o de madera y el alcohol simple, aunque conviene agregarle un solvente llamado Carbitol o alcohol butílico. La vinilita para efectuar la mezcla debe reducirse a polvo, para ser luego mezclada con los diversos colores en polvo. El secado ofrece una superficie elástica y resistente, conocida como celofán, altamente inmune a la humedad; puede ser planchado por medio del calor para obtener un acabado liso y brillante. Se le puede dar mayor cuerpo con celita (tierra neutra procedente de infusorios o huesos de ballena).

El acetato de vinilo, diluido por medio de la acetona, puede ser usado también como fijador para dibujos al carbón o al lápiz, con excelentes resultados, pues no altera en absoluto los trabajos.

Ainda se cogitou o uso de resina vinílica industrial, vendida por marcas como Coral® e Suvinil® como Liqui Brilho ou Brilho para tinta PVA. Por se tratar de um produto incolor, justifica-se o uso de corantes e, por isso, a variação de cores observada nos exames de luz visível e UV.

Desta forma, interessou-nos a execução de alguns protótipos para tentar manusear os materiais comercialmente disponíveis e observar sua trabalhabilidade e viabilidade, a fim de atingir um efeito parecido com aquele obtido na obra em questão, o que, a nosso ver, permitiria uma compreensão melhor da técnica da artista Marília Giannetti nesta obra especialmente.

Ao pensar na ordem das camadas para criação dos protótipos, é interessante destacar o corte estratigráfico executado pelo LACICOR e compará-lo ao primeiro esquema realizado com lentes de aumento. Para este exame foi necessária uma nova retirada de amostra, já que as anteriores foram esgotadas pelos primeiros exames.

²⁷ Disponível em <http://www.arts4x.com/spa/d/colores-a-la-vinilita/colores-a-la-vinilita.htm>

A figura 22 mostra quatro camadas distintas, sendo a primeira equivalente à base de preparação, a segunda às áreas resinosas, a terceira à massa do volume e a quarta à camada de cor vermelha que cobre os volumes.

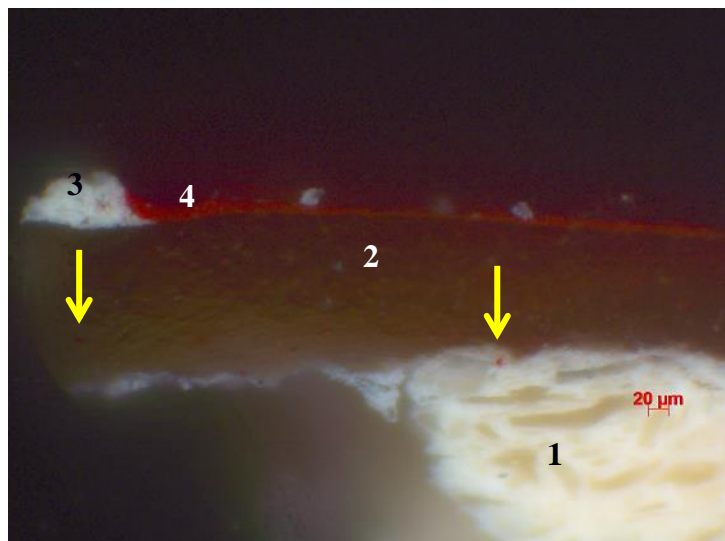


Figura 22 - Corte estratigráfico da lateral esquerda central da obra

Este corte difere daquele observado com lentes de aumento, pela ausência de uma camada vermelha entre a base de preparação e a resina. Porém, parece inexecutável que esta camada não exista uma vez que, visivelmente, nas áreas de maior concentração de resina, são visualizados resquícios de vermelho nos frisos de enrugamento da técnica.



Figura 23 - Detalhe da área resinosa com enrugamento

Portanto, interpreta-se que, no corte estratigráfico, as duas camadas podem ter se misturado, sendo visíveis apenas alguns grãos da cor vermelha na base branca e na resina.

Para execução dos protótipos foi utilizada uma placa de Eucatex de 32x23cm , massa plástica da marca ICA®, massa corrida vinílica da Coral®, guache da marca Talens®, tinta

PVA da marca Suvinil®, PVA da marca Cascorez®, corantes líquido e em pó da marca Xadrez®, acetona P.A. da marca Synth® e água, executando diversas combinações. Ambas as placas foram previamente lixadas para conceder maior aderência à massa.

A primeira placa foi feita com a massa plástica. Após adição do catalisador no material, o tempo para aplicação é curto e o manuseio vai sendo dificultado devido à secagem rápida. Portanto, forma-se uma camada grossa com suaves relevos, impossíveis de serem aplainados com a espátula antes da secagem.

A placa foi dividida em seis partes, sendo que uma delas não recebeu nenhum acabamento. As outras cinco receberam uma camada vermelha de gouache bem diluído, variando a tonalidade em cada uma delas. Sobre quatro partes, trabalhamos com a cola PVA, executando variações de PVA+acetona+água na proporção 1:1:1 com corante líquido nas cores marrom e verde e somente PVA+ água na proporção 1:1 com corante líquido nas cores amarelo e ocre.

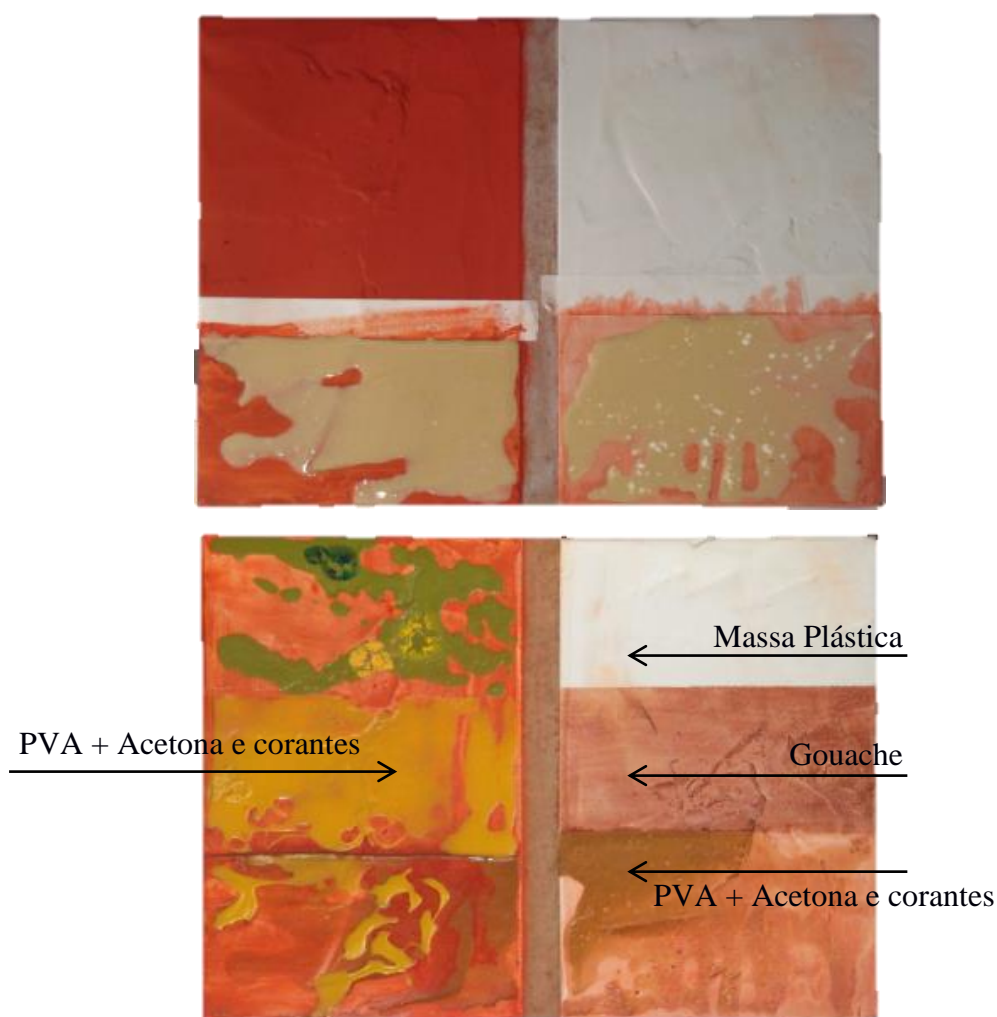


Figura 24 - Protótipo 1: massa plástica, tinta gouache testes com PVA e corantes

A segunda placa foi feita com massa corrida. A aplicabilidade desta é muito mais suave, sendo possível passar sobre grandes extensões e modelar de diversas formas. Porém, se estiver mais diluída a superfície não forma os relevos acidentais, fica mais plana e nivelada. A secagem é muito mais lenta que a primeira.

Esta placa foi dividida em cinco partes, sendo que uma delas não recebeu nenhum acabamento. As outras quatro receberam uma camada de tinta para parede PVA (vinílica) sendo uma com pigmento vermelho terra, uma com corante líquido vermelho e ocre e as outras duas com corante em pó vermelho e corantes líquidos ocre, marrom e preto. Sobre as quatro partes trabalhamos com a cola PVA, executando variações de PVA+acetona+água na proporção 2:1:1 com corante líquido nas cores marrom e ocre e ocre, marrom e amarelo.

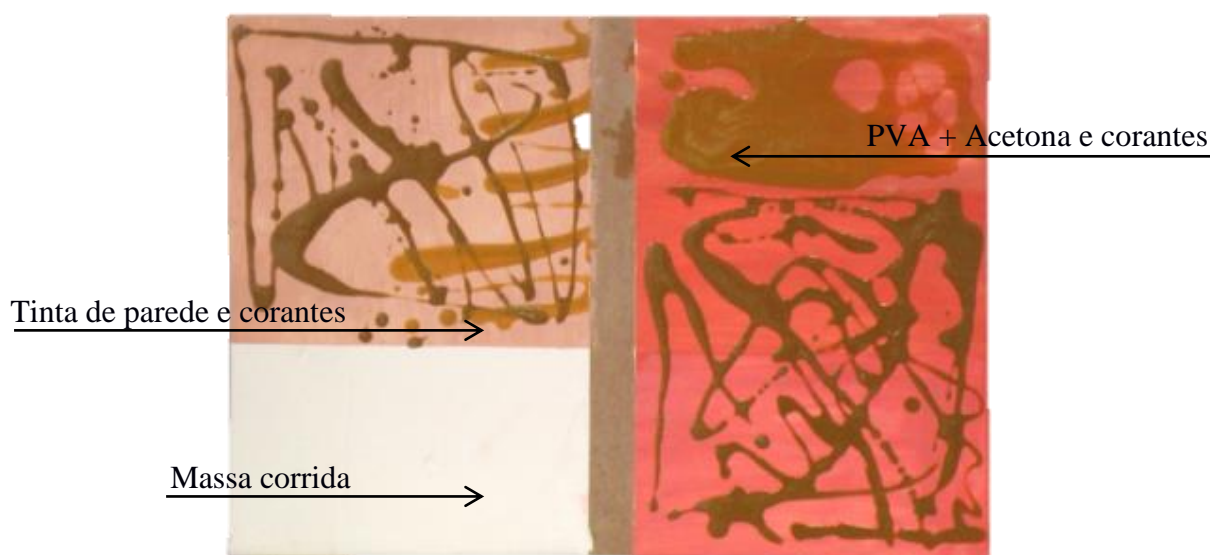


Figura 25 - Protótipo 2: massa corrida, tinta PVA para parede, testes com PVA e corantes

Optamos por fazer uma terceira placa com os melhores resultados dos dois primeiros protótipos. Logo, aplicamos a massa plástica sobre toda a área da placa, inclusive testando formar os relevos mais proeminentes. Para utilizar esta massa em uma extensão tão grande como a da obra, supomos que a artista teve que fazer em partes, pois quando colocado o catalisador, a massa perde trabalhabilidade e começa a secar. Enquanto úmida é possível trabalhar algumas formas como as da obra, pois a massa vai se esticando sem se romper. O odor deste produto é muito forte e incômodo, nos fazendo duvidar que a artista usava esse material para toda sua produção, mas é o que mais se aproxima visualmente das características da obra estudada. Sobre essa massa aplicamos a tinta para parede PVA, que é solúvel em água mas que, depois de seca, apresenta certa resistência à água, ao contrário do gouache que é extremamente sensível. Tonalizada com pó Xadrez® vermelho e os tons ocre e

preto líquidos. Sobre esta camada foi aplicado PVA+acetona+água 1:1:1, que é mais fluida e permite a formação dos desenhos, tonalizada com Xadrez® líquido ocre, amarelo e marrom.

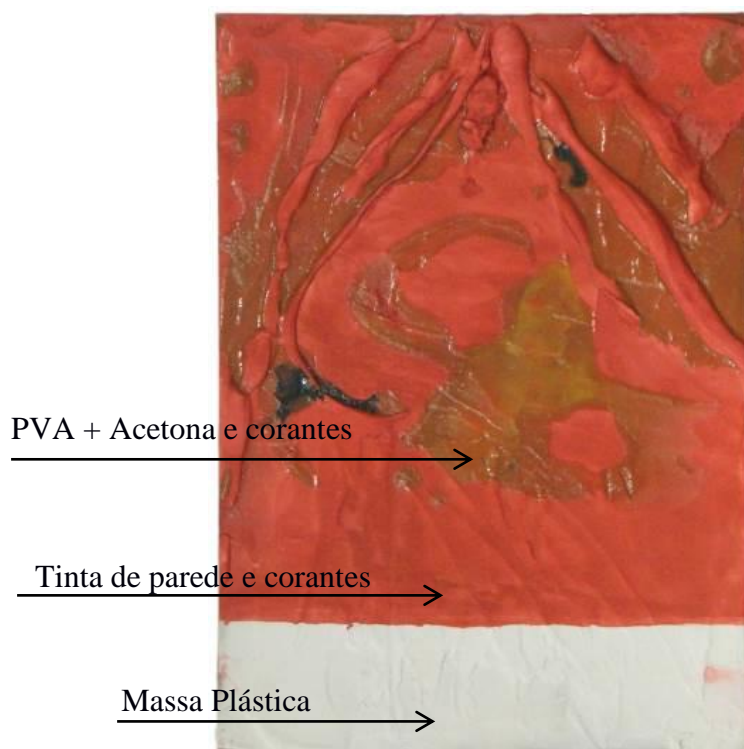


Figura 26 - Protótipo 3: massa plástica, tinta PVA para parede, PVA acetona água e corantes

Não foi viável fazer os testes com o LiquiBrilho® devido ao alto custo do material. Foi testado pingar uma gota de corante líquido sobre o PVA já aplicado, porém o PVA forma uma película externa que impede a dispersão do corante. O resultado positivo foi obtido quando diluído o pigmento em água e aplicado imediatamente depois de se derramar a mistura vinílica.

2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO, FATORES DE DEGRADAÇÃO E PROPOSTAS DE TRATAMENTO

2.1. Estado de conservação da obra

Segundo o levantamento de dados feito em 2005, durante processo de catalogação do acervo artístico da UFMG, foi avaliado que a pintura em questão encontrava-se em bom estado de conservação²⁸. Ao início deste Trabalho de Conclusão de Curso, o estado de degradação encontrava-se idêntico, devido à estabilidade de seus materiais constituintes. Apenas deteriorações superficiais foram encontradas, como sujidades generalizadas e algumas pequenas perdas. Os fatores que contribuíram para estas degradações foram a ausência de aplicação de medidas de conservação preventiva ou em ambientes de exposição ou em reservas, bem como a ação do tempo.

O suporte em madeira se encontra íntegro. No verso, possuía sujidades como poeira por toda sua extensão e teia de aranha, principalmente nas reentrâncias e ângulos das barras de reforço. Nas áreas onde os materiais da pintura escorreram pela borda, principalmente nas barras de reforço direita e inferior, há maior deposição de particulado granuloso aderido. Na área superior central do verso, na lateral direita e na área inferior do compensado existiam alguns pontos negros de oxidação. Em uma das barras de reforço diagonal havia uma mancha de respingo de tinta e, na outra, havia uma inscrição à lápis com letras e números.

Resquícios de etiquetas adesivas eram visíveis na área superior central do compensado e resquícios de tinta estavam aderidos na lateral direita inferior da barra de reforço. Duas outras etiquetas estão íntegras, aderidas com adesivo, uma ao compensado na área superior, mais oxidada e com o texto datilografado, e outra na barra de reforço inferior, mais nova e mais clara com o texto manuscrito em caneta esferográfica preta. Ainda na barra de reforço inferior, centralizado, há uma placa metálica de 4 x 2 cm de identificação patrimonial da UFMG presa por dois parafusos laterais.

As barras de reforço possuem alguns orifícios, provenientes de pregos que foram removidos.

Pontualmente, em determinados locais das bordas do compensado, existem algumas perdas; na lateral direita do observador inferior, próximo ao ângulo, é possível visualizar duas perdas da lâmina que dá acabamento ao compensado, medindo 1,3cm e 1cm de largura e 1cm

²⁸ Definido como “Bom: a obra encontra-se em perfeito estado de conservação ou em boas condições, mesmo tendo sofrido intervenções de restauração, ou necessitando de uma mínima intervenção.” Disponível em Acervo Artístico da UFMG.

e 0,8cm de profundidade, respectivamente. Na lateral inferior esquerda havia apenas uma perda proveniente do material de preenchimento do compensado, com 1cm de largura e 4,3cm de profundidade.

A obra não sofreu ataque biológico de nenhum tipo.

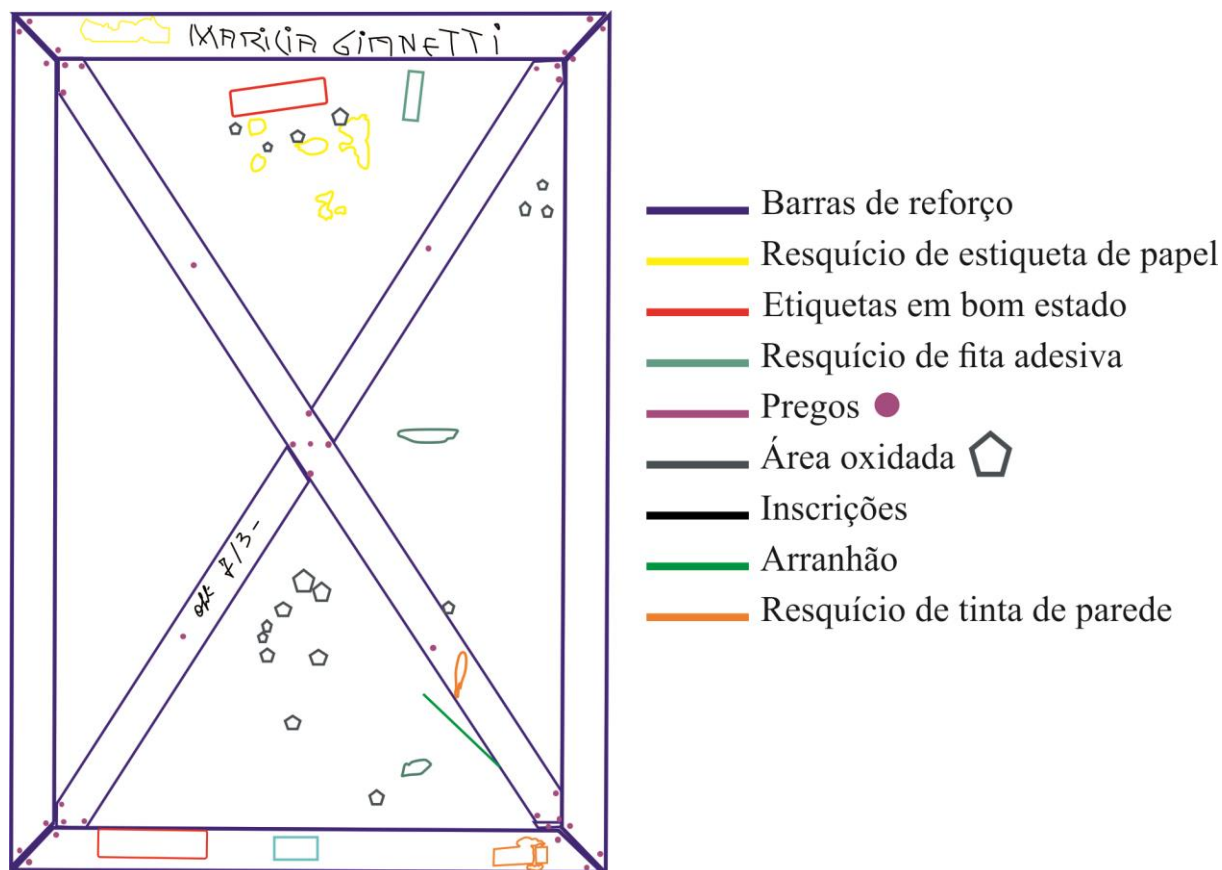


Figura 27 - Mapeamento do verso

A camada pictórica apresentava sujidade generalizada e acúmulo de poeira nas reentrâncias do relevo.

O pigmento vermelho está desbotado de forma heterogênea, sendo mais vivo nas bordas onde a moldura protegeu e descorado no relevo baixo (considerado segundo plano). Nas regiões mais altas dos volumes centrais, formados pelas diversas linhas curvas, o desgaste da tinta vermelha é mais intenso, pois a área está mais exposta ao meio ambiente; nas bases desse volume, junção com o plano, a cor está mais saturada.

Devido à técnica construtiva, a massa utilizada para moldar o volume central formou algumas bolhas, proveniente da preparação da carga com o adesivo. As bolhas que secaram próximas à superfície estouraram, provavelmente devido à impactos mecânicos ou pelo

próprio processo de secagem, deixando visíveis algumas cavidades brancas na faixa de 3mm de diâmetro. Os mesmos impactos causaram alguns desprendimentos pontuais dessas massas.

2.2. Critérios para elaboração da proposta de tratamento

Por meio do diagnóstico do estado de conservação da obra é possível concluir que ela se encontra coesa e estável. Não foi observado nenhum grande problema que comprometa sua permanência e originalidade.

Considerados o critério de mínima intervenção, inicialmente estabelecido por Boito²⁹ e continuamente discutido dentro das teorias contemporâneas de restauro, partiu-se do pressuposto que seria feita uma intervenção superficial. Focamos na manutenção física dos materiais levando em conta os elementos estéticos e históricos, observando os conceitos definidos por Brandi. Aplicamos estes conceitos na prática, por meio da seleção de uma metodologia de limpeza da camada pictórica que não alterasse a pintura quanto à estética ou removeisse as marcas de sua historicidade.

O objetivo principal foi manter a obra estável e prolongar sua vida útil eliminando agentes que possam atuar como fatores de degradação diretos. Cogitou-se, previamente, que caso fosse necessário, seria aplicado um tratamento de lacunas e apresentação estética, considerando a avaliação da obra após os primeiros cuidados conservativos.

Porém, o que distingue esta obra como individual é seu pertencimento a uma etapa de transição entre a produção artística moderna e contemporânea, sendo que os critérios a serem utilizados e as referências sobre o que é matéria e o que é concepção vinham se modificando desde esse período até a contemporaneidade. Assim, alguns limites de intervenção aumentam, outros diminuem. Segundo Althöfer³⁰,

“Por un lado, nunca la intención de la obra había estado tan directamente ligada al material utilizado, y por otro lado, tampoco el material había estado tan fuertemente cargado de contenidos directos, ni las posibilidades de expresión de su condición y existencia habían sido agotadas de manera tan inmediata. [...]Esta dependencia directa de la idea con respecto al material trae consigo también un aumento de la sensibilidad del material frente a las alteraciones. Por consiguiente, la diferencia entre conservación y restauración no puede existir ya en la restauración del arte contemporáneo, pues toda intervención sobre el material constituye

²⁹ Sendo a conservação diferenciada da restauração, “pregando a precedência da conservação sobre a restauração e a limitação desta ao mínimo necessário” ARAÚJO, 2005

³⁰ Restaurador e Historiador da arte, é diretor do Restaurierungszentrum de Düsseldorf.

automáticamente una manipulación de la idea inherente.” (ALTHÖFER, 2003: p. 45)

Esse trecho não tenta invalidar os preceitos da restauração quando se trata de arte moderna/contemporânea, apenas que deve-se atentar para alguns detalhes.

“En resumen, se puede decir que en las obras de superficie con textura gruesa, los daños afectan relativamente poco al mensaje de la obra. En ocasiones incluso se pone de manifiesto el paradójico fenómeno de que los daños lleguen a potenciar el mensaje” (ALTHÖFER, 2003: p. 46)

Althöfer publica estas questões mediante os desafios que lidou ao longo de sua experiência no museu em que trabalha. Ele propõe um quadro de classificações de forma a orientar a tomada de decisão em obras modernas e contemporâneas. Neste quadro ele explicita quais degradações devem ser retiradas de obras com texturas, separadas por estilos artísticos, e quais podem e devem se manter já que não interferem nos valores intrínsecos de cada caso. O autor escreve, ainda, quais tendências artísticas são consideradas contemporâneas, sobre qual essa primeira classificação de deterioração é aplicada, sendo o expressionismo abstrato um deles. Esta leitura clareia mais sobre a materialidade da obra, nos auxiliando a definir os limites dos critérios de intervenção.

Como o estabelecido desde Boito, para a completa documentação do objeto foram feitos registros fotográficos constantes do processo, antes de se iniciar o tratamento, durante e depois, bem como análises químicas da obra, trabalhando integradamente com os profissionais das ciências da conservação na discussão da técnica artística.

2.3. Proposta de tratamento

Para acessar toda a área pigmentada do quadro e efetuar um tratamento homogêneo seria necessário remover a moldura, inclusive para que esta não interferisse nos exames e registros fotográficos – como acontece no exame de luz rasante³¹.

Como a obra possui muito relevo, algumas sujidades se acumularam em suas reentrâncias, outras se depositaram na superfície plana e reagiram quimicamente com a camada pictórica. Sabemos que as sujidades em contato com a umidade do ar podem causar manchas e outras interferências estéticas no que diz respeito à contraste e saturação de cores. Além disso, esse acúmulo de poeira pode ser fonte de acidez e veículo transportador de

³¹ Necessário para ressaltar todos os relevos existentes na obra, o qual a moldura causaria uma grande área de sombra podendo encobrir informações relevantes para o estudo da técnica e proposta de tratamento.

fungos e bactérias. Assim, a proposta de higienização consiste em usar métodos mecânicos e/ou químicos de limpeza.

É sempre indicada uma higienização inicial, a fim de remover os particulados maiores que, inclusive, interferem no manuseio da obra, contaminando o ambiente de trabalho. Esse procedimento costumeiramente deve ser efetuado com trincha macia na frente e no verso e com aspirador de pó, este último, em muitas obras, com indicação de uso apenas no verso.

Para a definição da limpeza mecânica foram feitas pesquisas a respeito desse tratamento aplicado sobre obras de artes modernas e contemporâneas, as quais possuem técnicas construtivas diferenciadas e, normalmente, não possuem camada de proteção.

A consulta ao artigo intitulado *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces*³², indicou que os pesquisadores realizaram testes de limpeza sobre a superfície pictórica com diversos materiais.

Os autores concluíram que as esponjas de maquiagem foram o melhor material para esta finalidade, por deixarem um mínimo de resíduo, ao mesmo tempo em que proporcionam um alto nível de limpeza. Pela relação custo/benefício oferecem o melhor resultado no que diz respeito à limpeza a seco ou limpeza mecânica, tida como eficiente e segura para a obra, pois sua estrutura e maciez proporcionam uma remoção suave em superfícies delicadas. A única desvantagem é que sua composição não é garantida, devido às variações no processo industrial de produção. Como precaução é indicado, para remoção de possíveis aditivos, um procedimento de limpeza das esponjas antes do uso: elas devem ficar de molho em água desmineralizada para remover resquícios de aditivos solúveis em água, por 15 minutos e, depois, devidamente secas, pressionadas entre lenços de papel.

Portanto, para a higienização superficial da camada pictórica propusemos a utilização da esponja de maquiagem por ser um material macio, que não iria prejudicar os volumes da obra e nem deixar resíduos, como outros instrumentos de limpeza mecânica como a *pet rubber* ou a borracha ralada. Os pequenos poros do material da esponja são capazes de capturar particulados menores, presentes na superfície da pintura. No verso, seriam removidos resquícios inadequados de adesivos com bisturi, se necessário, adicionando um pouco de umidade.

Nessa fase de elaboração da proposta de tratamento, foi estabelecido que seriam feitos testes de solubilidade para três metodologias de limpeza, analisando sob qual metodologia a

³² De autoria de Maude Daudin-Schotte, Madeleine Bisschoff, Ineke Joosten, Henk van Keulen e Klaas Jan van den Berg. Publicado pelo Smithsonian Institution Scholarly Press no volume *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute

obra teria melhor resultado. Estes testes químicos de limpeza têm a finalidade de remover as sujidades que podem ter sido aprisionadas pelo material devido à transição vítrea³³, principalmente na área verde.

Importante destacar, nesta etapa, a busca e favorecimento por um produto de baixa toxicidade. Esse princípio tem sido cada vez mais explorado, sendo ponto central de discussão, pois visa à saúde do profissional envolvido e influencia ecologicamente no que diz respeito ao descarte produzido, que deve ser eliminado como lixo especial para evitar a contaminação.

É válido citar neste momento um trecho do livro do professor João Cura no qual ele destaca as sequelas que alguns solventes podem causar:

“Os efeitos à saúde de solventes podem ser agudos (efeitos devido à exposição curta a altas concentrações. Possuem duração limitada) ou crônicos (efeitos devido à exposição a pequenas concentrações mas por um longo período de tempo. A duração de um efeito crônico é indeterminada e pode surgir após vários anos de exposição curta). Efeitos agudos são geralmente euforia, náuseas, enjoos, dor de cabeça e lentidão (a maioria dos solventes orgânicos são depressores do sistema nervoso central). Efeitos crônicos são perda de memória, instabilidade emocional e confusão mental.” (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012: p. 113)

Após essas considerações, foram selecionadas três metodologias de limpeza, explicadas a seguir.

Foram testados os solventes da tabela de solventes orgânicos para limpeza superficial numerados de 1 a 5 da química belga Masschelein, de alta toxicidade. Estes solventes deveriam ser utilizados caso as demais se mostrassem ineficientes.

Testamos ainda um método aquoso, de baixa toxicidade. Pensamos na possibilidade de um método aquoso com a adição de EDTA (agente quelante capaz de remover espécies como os metais, presente nesse tipo de particulado). Porém, o EDTA possui desvantagens, descritas por Erminio Signorini em seu artigo *Surface Cleaning of Paintings and Polychrome Objects in Italy: The Last 15 Years*. O autor indica que, se possível, esse material deve ser evitado em pinturas. Caso seja utilizado para esta finalidade, a concentração de uso deve ser à 1%, porcentagem ideal para que não haja resíduos, sendo que concentrações maiores que a

³³ Temperatura que separa o comportamento sólido e o comportamento líquido de um material em um estado amorfo, capaz de permitir a penetração das sujidades.

proposta são extremamente arriscadas pois podem remover metais dos pigmentos e aglutinantes causando lixiviação da camada pictórica³⁴.

A terceira opção pesquisada em literatura especializada foi a utilização de gel rígido. Esse método representa a possibilidade de introdução de novos métodos aquosos de limpeza, de baixa toxicidade. Uma vez formulada essa proposta de teste de limpeza, o professor e químico João Cura foi consultado e, mediante sua aprovação e orientação, foi feita a opção de se utilizar ágar-ágar em água para preparo do gel rígido.

Finalizada a limpeza, deveria ser feito um nivelamento localizado nas áreas do relevo que sofreram pequenas perdas, com material compatível aos componentes da massa, carga e aglutinante.

Foi incluída na proposta a realização de uma reintegração cromática nas áreas de perda que sofreriam nivelamento e nas áreas de abrasão, nas quais o pigmento vermelho quase não cobre mais a massa branca e/ou uma apresentação estética nas áreas de abrasão.

A fim de aplicar uma camada de proteção no verso, de acordo com a pesquisa da professora Alessandra Rosado³⁵, uma análise comparativa entre três tipos de impermeabilizantes apontou a cera microcristalina como material mais estável para este fim - em variações de 18% a 74% de umidade relativa do ar. Esta cera atua como um isolante, ou seja, camada que impede a absorção e perda de umidade pela madeira, reduzindo as movimentações do suporte e seus reflexos na camada de policromia. O produto não altera a cor da madeira por ser transparente quando aplicada.

³⁴ Para o EDTA, observar as especificações de Paolo Cremonesi em seu artigo *Aplicaciones Prácticas De EDTA En La Limpieza De Pintura De Caballete*: “Normalmente las soluciones acuosas con quelantes se regulan a pH básicos comprendidos entre 8 y 9, ya que producen mejores resultados. Una solución alcalina muestra mejores resultados frente a una pátina de carácter oleoso, y salifica el quelante, como por ejemplo el EDTA. Si se trabaja sobre un barniz de resina natural terpénica, como el mástic o el damar, con una solución acuosa de un quelante (libre o gelificada), se debe tomar la precaución de mantener el pH a un valor ligeramente ácido, por ejemplo a 6, con una sustancia oportuna que tampone. De esta forma tenemos la certeza de que la solución no va a afectar el material resinoso original. Los ácidos resinosos presentes en las resinas terpénicas frescas y los formados por oxidación durante el secado pueden ser solubles a un pH neutro. De esta forma evitamos esta posibilidad” (grifo nosso) (CREMONESI, 2010: p. 53)
“Una pequeña adición de un tensoactivo no iónico como el Tween 20 o Brij 35, que no modifican el pH, se encuentra de forma común en las formulaciones de este tipo de soluciones, ya que son útiles a fin de mejorar el poder de la solución rebajando la tensión superficial y mantener disuelto el material disgregado de la superficie.” (CREMONESI, 2010: p. 55)

³⁵ ROSADO, Alessandra em “Conservação Preventiva da escultura colonial mineira em cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa” 2004

2.3.1 O gel rígido na limpeza de obras de arte e nessa proposta

Como se trata de proposta inovadora, considero oportuno apresentar os estudos realizados para a utilização de géis rígidos em tratamentos de restauro. Assim, fiz a leitura e a tradução do artigo *Rigid Gels and Enzyme Cleaning* de autoria de Paolo Cremonesi³⁶. Antes de tratar da limpeza com gel rígido apresento, a seguir, alguns trechos desse artigo que traduzi para esta monografia.

Segundo Cremonesi, as vantagens dos géis rígidos giram em torno da propriedade de liberar água ou soluções aquosas de forma controlada, permitindo que as partículas de sujidades se dissolvam e sejam capturadas por sua malha/estrutura sem precisar de executar uma rinsagem final - lembrando o potencial de remoção de materiais indesejados como aglutinantes que esse processo de rinsagem acarreta - sendo um dos métodos mais seguros para a saúde do conservador restaurador.

A importância desse processo está na dualidade presente no solvente água. As soluções aquosas podem ser altamente prejudiciais para as obras e, por outro lado, necessárias para realização de limpezas. Por se tratar de uma substância que possui alto poder de difusão e capilaridade, pode afetar camadas mais internas de pinturas e tem a característica de ser veículo para a ocorrência de reações químicas, que podem ser benéficas nas limpezas superficiais em pinturas.

Aumentar a viscosidade da água com agentes gelificantes é a maneira mais simples e comum de controlar todos esses efeitos em obras com muitas camadas ou sensíveis à água. Diversas substâncias já foram utilizadas para conceder esse estado, porém todos precisaram da rinsagem para remoção dos resíduos, o que acabava voltando ao uso da água fluida. O gel rígido não é tão adesivo como o gel fluido, evitando a deposição de resíduos e, consequentemente, a rinsagem.

O uso do ágar ou agarose foi introduzido na conservação de bens culturais em 2003 por Richard Wolbers. Todos os derivados dessa substância podem ser usados neste tipo de aplicação. É usada na concentração de 2g a 5g em 100 ml de água deionizada, mas essas concentrações podem variar dependendo do tipo de aplicação e da sensibilidade do material. A preparação do gel é feita pela dissolução do agar agar em água quente, acima de 85°C. Quando resfriado, por volta de 37°C, esta substância se organiza em uma rede firme e regular, capaz de reter alta quantidade de água, formando um gel rígido. Quando aplicado

³⁶ Também publicado pelo Smithsonian Institution Scholarly Press no volume *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute.

sobre superfícies porosas, o gel libera gradualmente essa água, num processo chamado sinérese³⁷.

A agarose é um derivado mais puro e produz um gel mais limpo e transparente do que o ágar, qualidade importante se for usado sobre suportes mais delicados como papel. Porém, o ágar tem uma taxa de sinérese mais baixa e é preferencialmente usado por esse motivo. Durante os testes do artigo, a aplicação por 1 minuto a 1,5 minuto foram suficientes para solubilizar a camada de cola animal descrita, a qual sofreu alterações cromáticas, sem atingir a têmpera, a base de ovo, que se encontrava por baixo. A cola foi removida com um *swab* seco. O químico Cremonesi afirma que é possível observar mudança de coloração do gel, pois há a possibilidade de absorção do material a ser removido; esse fenômeno pode indicar sua eficiência. Uma vez preparado, o gel rígido pode ser guardado na geladeira por algum tempo, coberto por uma película de plástico para proteção.

O artigo indica que existe a possibilidade de a camada em questão não ser completamente dissolvida, pois reações de oxidação conferidas pelo envelhecimento podem causar uma característica hidrofóbica. Porém o material sofre um inchaço e a limpeza pode ser continuada mecanicamente, sendo o gel rígido um agente facilitador. Esse processo ainda é mais seguro que o os géis fluidos.

O único contraponto é que, por ser rígido, seu contato com superfícies que não são perfeitamente lisas é dificultado, como objetos tridimensionais; e apenas alguns traços do polissacarídeo passam para a superfície do objeto, mesmo assim não se trata de um resíduo prejudicial.

O processo de gelificação pode, inclusive, ser aplicado em soluções aquosas que contenham ácidos ou bases, agentes quelantes - como o EDTA - e agentes surfactantes, porém devem ter um cuidado maior na preparação e manipulação a fim de evitar contaminações. (CREMONESI, 2010)

Voltando ao tratamento de limpeza realizado na obra de Giannetti, o gel rígido foi preparado e testado numa concentração de 5% da substância, em água deionizada a diversos intervalos de tempo, a fim de indicar qual o intervalo ideal de deposição do gel para remoção da camada escura de sujidade sem que houvesse sensibilização do pigmento vermelho dos relevos.

³⁷ Contração do gel acompanhado pela separação do líquido

3. TRATAMENTO APLICADO

3.1 Higienização

O início do tratamento da obra foi feito por meio de uma higienização geral. Esse procedimento eliminou as sujidades mais superficiais, permitindo melhor manuseio e observação das condições materiais da obra.

3.1.1 Limpeza do Verso

Devido à irregularidade da superfície, para a limpeza do verso a obra foi apoiada com a frente sobre uma superfície macia – uma espuma comum de 3cm de espessura revestida com entretela de papel – a fim de proteger a camada pictórica de possíveis impactos mecânicos durante o procedimento.

Nesta etapa, foi utilizada uma trincha macia para remover a sujidade superficial, seguida de uma trincha dura para limpar as junções entre as barras de reforço e os veios da madeira. A sujidade solta foi removida com aspirador de pó.



Figura 28 - Higienização do verso com trincha

3.1.2 Camada pictórica

Foi feita a higienização “varrendo” a superfície da pintura com trincha macia, recolhendo o material particulado com uma folha de papel para descarte.



Figura 29 - Higienezação da camada pictórica com trincha

3.2 Testes de Solubilidade

Foram feitos testes de solubilidade com solventes orgânicos para remoção das sujidades em áreas da tinta vermelha fosca e da verde brilhante. Para realização dos testes foram escolhidas áreas de menor interesse visual, ou seja, a lateral esquerda da obra, próxima às bordas.

Primeiramente foi testado água deionizada, pois o registro da pintura indicava tinta à óleo. Contudo, as características da tinta vermelha – opaca, fina, lisa – não eram compatíveis com esta informação anterior. Assim, foi dado seguimento aos testes com a utilização de solventes da química Masschelein-Kleiner, para limpeza de sujidades, classificados em sua lista de 1 a 5, em ordem crescente de acordo com a penetração e a retenção dos solventes.



Figura 30 - Teste de solubilidade

A tabela a seguir esquematiza o resultado obtido com os solventes da lista de Masschelein-Kleiner. A letra S equivale à “sujidade” e a letra P à “pigmento”. O sinal + indica que houve remoção, o sinal – indica que não houve remoção e o sinal * indica que foi necessário esforço mecânico para observar algum resultado.



ÁREA DE TESTE - PIGMENTOS		
Solventes	VERMELHOS 	VERDES/OCRE 
1. Isoctano puro	S – P –	S +* P + *
2. Diisopropiléter puro	S – P –	S +* P –
3. White spirit 16% aromático	S +* P –*	S +* P –*
4. P-xileno puro	S ++ P ++	S ++ P ++
5. P-xileno:Tricloroetano 50:50	S – P ++	S + P +
Água deionizada	S ++ P +	S ++ P +

Tabela 1 - Resultados do teste de solubilidade

Pode-se concluir, a partir da leitura da tabela, que os solventes mais eficientes para sujidade foram o P-xileno puro e a Água deionizada. Porém, o P-xileno removeu intensamente o pigmento vermelho, inclusive alguns resquícios do mesmo que se encontravam na área amarela, além de ser muito tóxico. A água também removeu um pouco dos pigmentos, porém com menor intensidade do que o P-xileno e sem toxicidade.



Figura 31 - Antes e depois para o produto P-xileno

Como a água pura foi eficiente para limpeza de sujidade, optamos por não fazer o teste com a solução de EDTA.

Para solucionar a questão da limpeza, sem afetar o aspecto nem remover pigmento vermelho, pensamos na aplicação de géis rígidos. Após o estudo mais aprofundado na literatura especializada, apresentado anteriormente nessa monografia, sobre a eficiência e as vantagens de seu uso em obras de arte³⁸, ficou decidido que seria testado.

Foi feita, então, a preparação do gel rígido com ágar-ágar. A princípio, foram dissolvidos 5g de ágar em estado sólido (pó) em 100ml de água deionizada, aquecida sobre banho-maria durante aproximadamente 20 minutos, sempre mexendo. Após a dissolução, formou-se um líquido mais viscoso que a água, de coloração leitosa. A mistura foi transposta para um recipiente raso, com diâmetro de 15cm. Durante o resfriamento natural, o líquido endureceu e formou o gel rígido, numa espessura de aproximadamente 0,5cm.

Como foi explicado anteriormente, o gel forma uma rede que mantém a água “presa” dentro daquela forma e a libera vagarosamente, diminuindo sua penetração e evaporação e aumentando a dissolução da sujidade. Desta forma, reduz-se a remoção do pigmento e aumenta-se a ação da água sobre a sujidade.

³⁸ Rigid Gels and Enzyme Cleaning de autoria de Paolo Cremonesi, publicado pelo Smithsonian Institution Scholarly Press no volume *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute

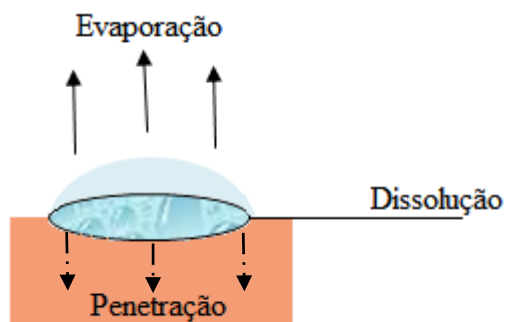


Figura 32 - Ação da água sobre a camada pictórica

Foram realizados testes com o gel rígido de ágar a 5%. Foi utilizado ágar comercial comestível em pó (San Maru®) encontrado em lojas de produtos orientais.



Figura 33 - Embalagem do produto utilizado



Figura 34 - Teste de solubilidade com ágar ágar



Figura 35 - Resultado do teste. Linha pontilhada área suja; linha contínua área limpa

O resultado foi muito satisfatório, ficando decidido o uso do gel rígido para limpeza, método completamente livre de toxicidade, que funcionou bem para a obra e para o restaurador.

3.3 A Limpeza

3.3.1 Mecânica

Antes da aplicação do gel rígido, houve o procedimento de limpeza mecânica da camada pictórica com a esponja de borracha nitro butadieno da marca BELLIZ Company® (esponja de maquiagem).

A esponja foi deixada de molho em água deionizada por 15 minutos, a fim de remover quaisquer produtos industriais que pudessem deixar resquícios na obra. Após o molho, a esponja foi apertada para remover o excesso de água e seca entre duas folhas de papel absorventes, conforme instruções do artigo escrito pelos conservadores holandeses e apresentado no Congresso de Valencia em 2010, mencionado na seção anterior. Depois de completamente seca, foi passada com suavidade por toda a obra com a finalidade de remover particulados menores de sujidade que se encontravam soltos, mas não puderam ser removidos pela trincha. Observou-se grande quantidade de sujidade negra aderida, que migrou para a superfície da esponja³⁹.

³⁹ Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces de autoria de Maude Daudin-Schotte, Madeleine Bisschoff, InekeJoosten, Henk van Keulen e Klaas Jan van den Berg, publicado pelo Smithsonian Institution Scholarly Press no volume *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute

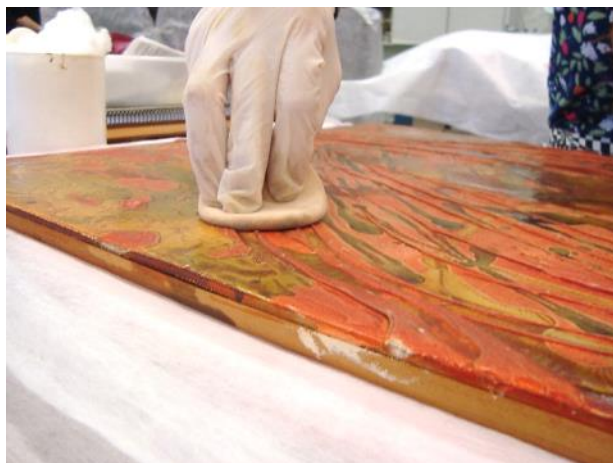


Figura 36 - Limpeza da camada pictórica com esponja



Figura 37 - Sujidades removidas pela esponja durante três aplicações

A limpeza mecânica foi executada por três vezes seguidas até que a esponja apresentasse coloração clara. Após o processo, a esponja foi lavada com detergente neutro Triton X-100 para que pudesse ser reutilizada, caso necessário.

No verso, as manchas de tinta e as partes dos adesivos degradados foram removidos com bisturi. Alguns estavam aderidos com volumes de cola, nos quais foi usado um *swab* umedecido com Acetona P.A. para solubilizar a cola e facilitar a remoção com bisturi.

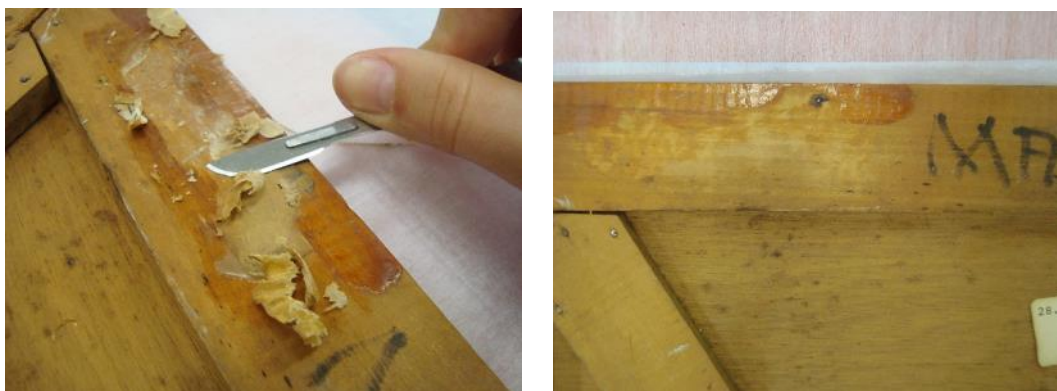


Figura 38 - Remoção das etiquetas deterioradas

3.3.2 Química

Aplicou-se o gel rígido ao longo de toda a obra. Para o controle do processo, a camada pictórica foi dividida em quadrantes que facilitaram o mapeamento da limpeza. Iniciamos o processo com gel rígido a 5%, ou seja, o gel foi preparado com 5g de ágar em 100ml de água deionizada aquecida sobre banho-maria.



Figura 39 - Mapeamento da obra para limpeza com giz

O gel de ágar foi cortado em pedaços pequenos e colocado sobre um pedaço de *non-woven* a fim de evitar que fossem depositados resquícios do gel sobre a obra, mesmo sabendo que o material tem esse baixo índice de retenção por ser rígido.

Ao longo do processo, observou-se que estava demorando muito para que o gel liberasse a água e houvesse a dissolução. Assim, foi feita uma adequação, ou seja, optou-se por diminuir a concentração do gel até atingir uma solidez mais adequada. Dessa forma, diminuimos a concentração para 2,5%, isto é, passamos a preparar o gel com 2,5g de ágar para 100 ml de água deionizada.

Essa mudança de concentração na preparação do gel rígido ocorreu após percebermos que o gel mais concentrado é, obviamente, mais rígido, o que dificultava o acesso nas reentrâncias da textura. Logo, a concentração menor facilitou em parte esta questão. Importante ressaltar que o gel não precisa ser levado à geladeira para endurecer. Apenas o processo de resfriamento da solução em temperatura ambiente já faz com que essa gelificação

ocorra. Entretanto, após o uso, a preparação restante deve ser armazenada em geladeira a fim de evitar a formação de fungos.



Figura 40 - Aplicação do gel sobre non-woven

O gel é de cor clara e opaca mas, depois de colocado sobre a superfície no intervalo de tempo determinado e reutilizado, absorve a sujeira, modificando sua coloração para um amarelo amarronzado, tornando-se, ao mesmo tempo, muito quebradiço em função da perda de líquido de sua composição. Ao adquirir esse aspecto é o momento de descartá-lo e continuar o procedimento com uma nova porção de gel.

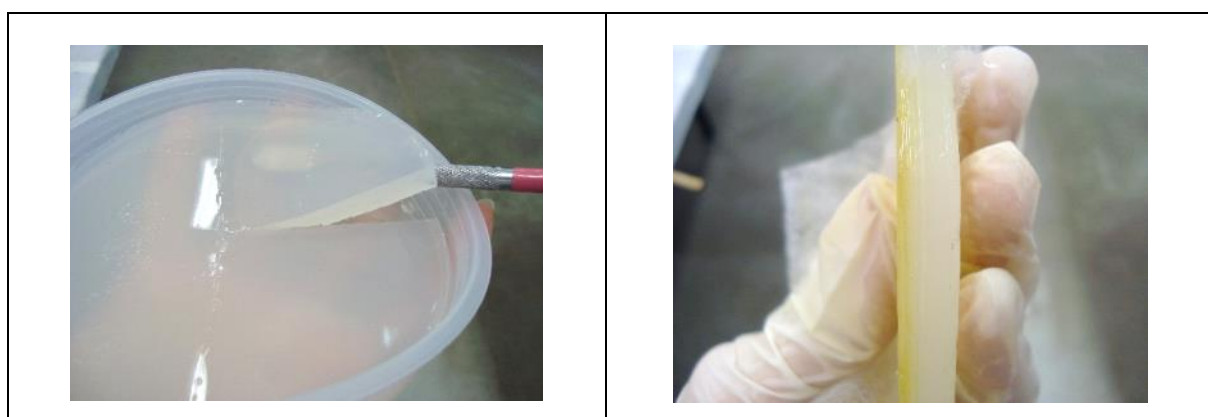


Figura 41 - gel rígido preparado e iniciando a oxidação



Figura 42 - Oxidação do gel rígido: antes e depois

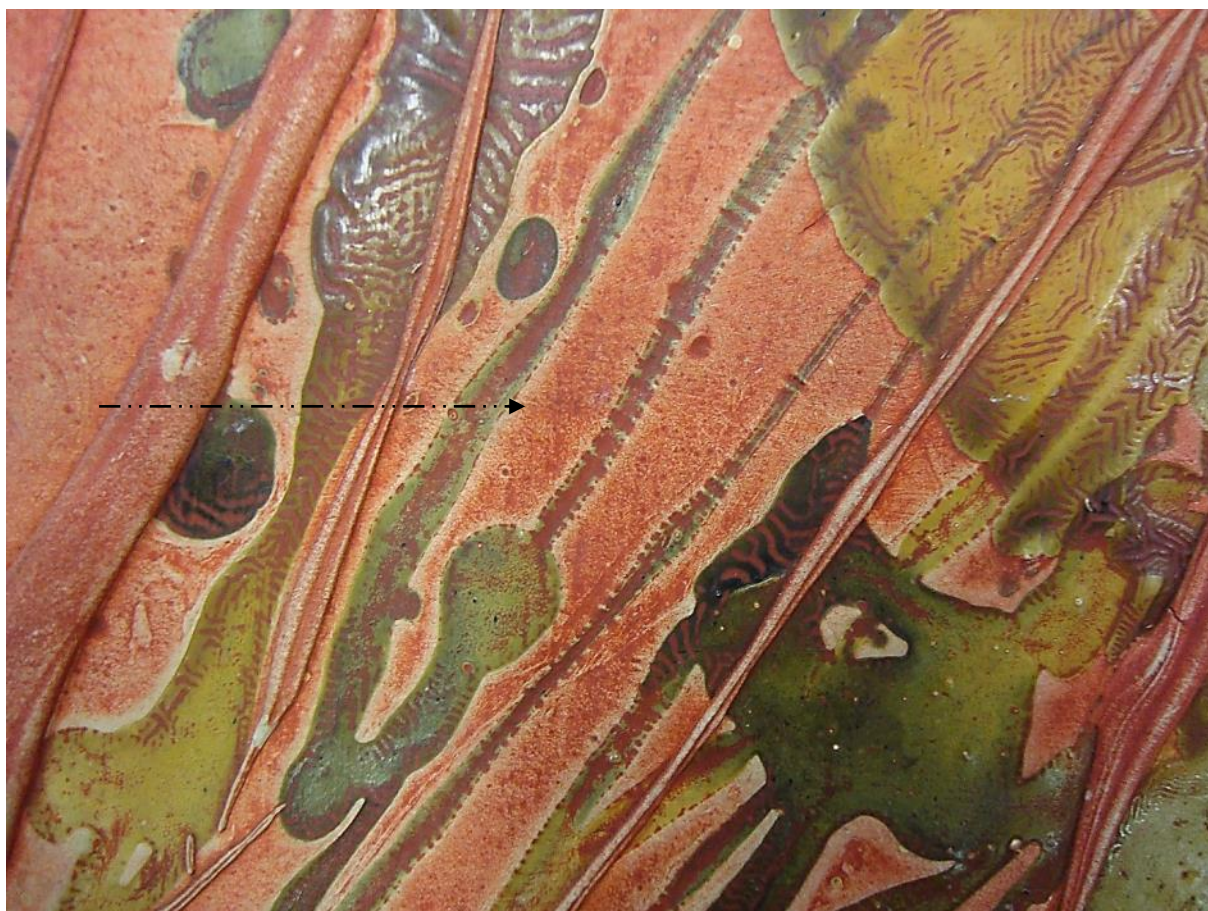


Figura 43 - Suave diferença de tonalidade entre os vermelhos após limpeza na área inferior



Figura 44 - Sujidade removida pelo swab

As diferenças observadas antes e depois da limpeza à olho nu estão relacionadas à saturação⁴⁰ de cor e recuperação do brilho. Quanto ao brilho, em Althöfer explica que

“Una modificación del brillo puede causar una importante alteración de la espacialidad pictórica y compositiva. Esta se apoya una por un lado, en la textura de la superficie - que, a su vez, está basada en el tamaño de las partículas del pigmento, en el tipo de aglutinante y comportamiento de la mezcla - y, por otro lado, en el hecho de que la atención del espectador se dirija al punto de alteración de diferente brillo. Además, el punto de brillo conlleva siempre una ambivalencia espacial, en la que la zona grasa, según la posición del espectador, se muestra más clara o más oscura y, con ello, parece ubicada en el espacio delante y detrás de la superficie uniforme y mate.” (ALTHÖFER, 2003: p. 47)

No caso da obra de Giannetti, a recuperação do brilho foi de fácil visualização e dependendo do posicionamento dos focos de luz na superfície, há reflexão da cor. Devido às características da pintura, se torna difícil observar a saturação dos vermelhos após a limpeza por sua opacidade. Os *swabs* indicam que houve remoção intensa e homogênea da camada de sujidade, sem que tivesse ocorrido qualquer perda ou modificações cromáticas irreversíveis na pintura. Assim, a limpeza foi eficiente a ponto de não promover modificação estética na visualização das cores da obra; o que não seria desejável. Apenas promoveu a percepção sutil de que as cores se tornaram mais límpidas, dada a segurança da operação realizada

⁴⁰ Ostrower define saturação como o tom mais intenso de uma cor, que apresenta sua plena cromaticidade.

Este resultado foi avaliado como extremamente positivo, uma vez que os processos de limpezas devem evitar, a todo custo, remoção de pigmentos ou modificações do aspecto visual da obra, conforme podemos ler em autores clássicos como Cesare Brandi. Quando Brandi discursa sobre procedimentos de limpeza, inclui neste grupo não apenas a sujidade acumulada com o tempo, mas também a oxidação dos vernizes e a aplicação de veladuras. A remoção completa de uma pátina que possui alguns ou todos esses elementos (em alguns casos elimina elementos de composição estética que concediam profundidade) deixa a obra nua, em sua mais pura e vibrante tonalidade. Esse procedimento para obras clássicas exclui o testemunho da passagem do tempo e ainda concede uma unidade. Estes problemas foram evitados por esta metodologia de limpeza, considerando que a obra em questão não possui verniz ou veladura. A resposta estética da obra foi suave, levando em conta que não seria possível atingir a vivacidade original da tonalidade vermelha, inclusive porque esta tonalidade é indeterminável no nosso presente, mediante o esmaecimento do corante durante a passagem do tempo.

Também eliminamos o fator de degradação, que era a camada escura de sujidade, sem prejudicar o valor de documento, partindo do pressuposto que não houve mudança estética significativa que possa causar estranhamento ou mudança na leitura da obra.

3.4 Nivelamento

Após a limpeza, foi decidido realizar o nivelamento, pois existiam alguns orifícios provenientes de bolhas de ar na massa dos volumes que se abriram.

A decisão tomada não foi apenas pela estética, pois apenas dois desses orifícios chamavam atenção por se localizar em uma área central, de interesse, contrastavam com as cores ao seu redor, principalmente os vermelhos, causando uma impressão de figuras brancas. A questão principal é que foram verificadas outras bolsas de ar sensíveis à impactos mecânicos mas que ainda não haviam se aberto completamente. Portanto, com a finalidade de evitar que houvessem mais perdas ao longo do tempo, optamos por nivelar orifícios abertos e outros que estavam por se abrir completamente, bem como pequenas áreas de perda por desprendimento da massa, protegendo a camada pictórica.⁴¹

⁴¹ A nível de registro fotográfico e tratamento de balanço de branco, foram mantidas as cartelas junto às imagens.

Para execução deste procedimento utilizamos o adesivo PVA + CMC 1:3 e carbonato de cálcio, como carga, até obter uma massa moldável e firme. Com auxílio de espátulas, a carga foi bem macerada no adesivo e aplicada nos orifícios e partes desprendidas.⁴²

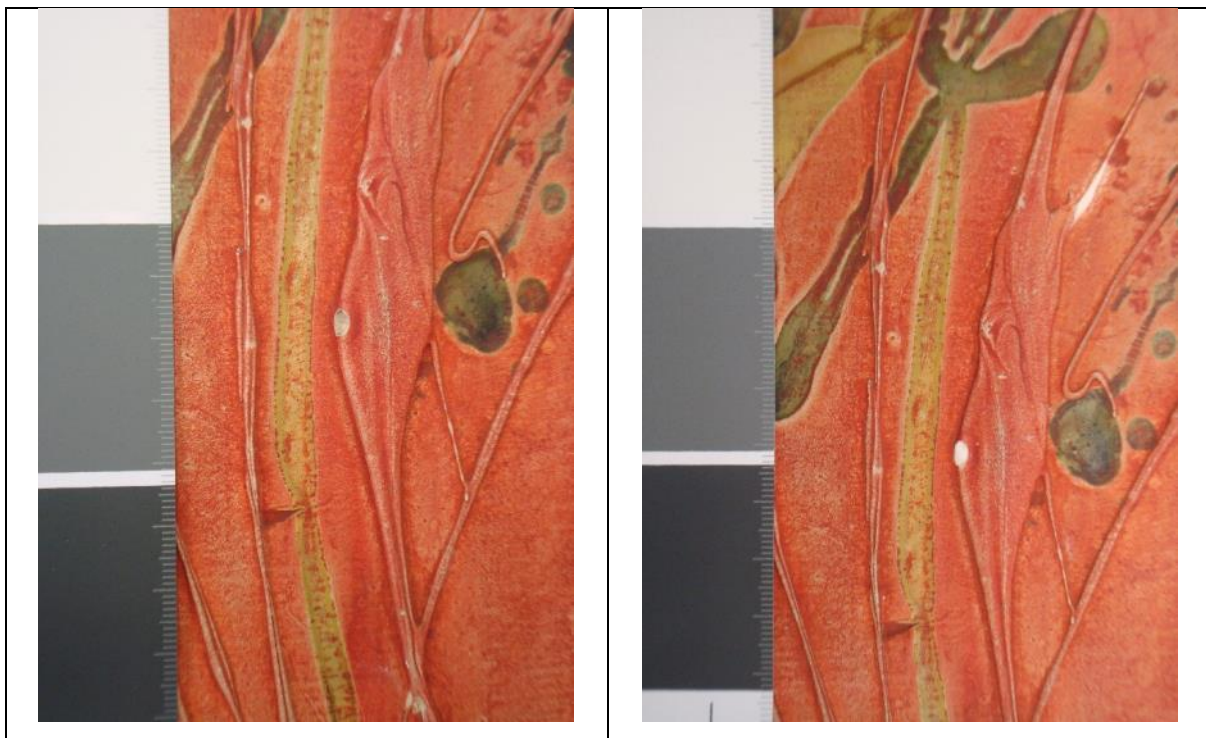


Figura 45 – Nivelamento do orifício. Lateral esquerda: antes e depois

⁴² Estas partes que se desprenderam deixaram uma sombra de seu formado na superfície, sendo possível complementá-las sem dúvidas sobre sua forma.

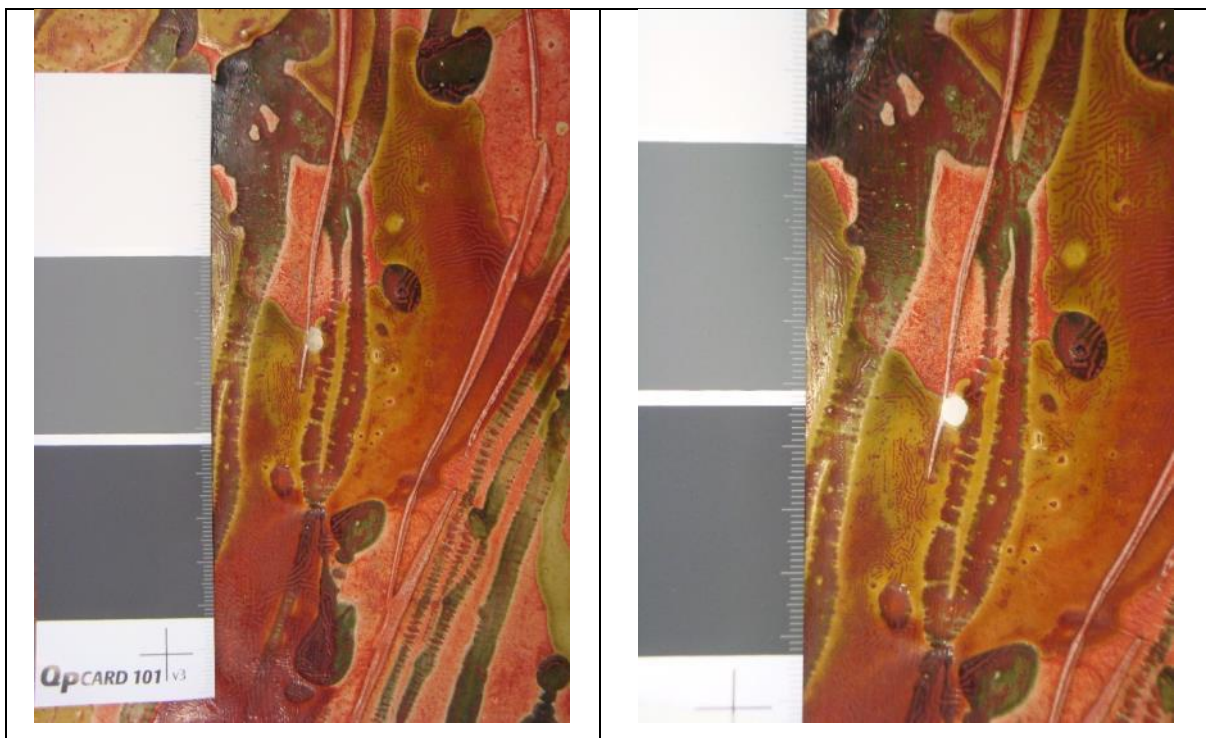


Figura 46 – Nivelamento orifício. Mancha central: antes e depois

As questões relacionadas com a reversibilidade neste procedimento são bem discutidas por Ana Maria Macarrón dentre outros autores na literatura especializada. A conclusão é a mesma que se chega para todo o processo de restauração, que cada caso comporta um tipo de tratamento, sendo então o “reversível” um conceito variável. É um princípio muito idealizado, mas que deve ser ponderado juntamente com outros valores como qualidade e eficácia do material.

Neste caso, uma camada de interface foi desconsiderada pois foi priorizado manter a composição material da obra, sem adicionar qualquer outra substância, como verniz. Portanto, o material escolhido para o nivelamento - e que foi satisfatório em seu desempenho - também foi completamente compatível com o material da obra não sendo possível, depois de seco, remover exatamente a quantidade que foi depositada.



Figura 47 - Áreas de nivelamento em branco

3.5 Reintegração cromática e apresentação estética

Sobre as áreas niveladas foi feita reintegração cromática com a técnica pontilhismo⁴³ em Gouache da marca Talens®. Utilizamos as cores vermelhão, terra de siena queimada, amarelo e preto. Esta tinta foi escolhida por conferir o aspecto final opaco que desejávamos, não sendo tóxica e totalmente reversível.

O aspecto da obra já é pontilhado, sendo que a técnica do pontilhismo ficou integrada, camuflando como se fosse um ilusionismo. Porém, a solubilidade do guache é muito maior que a da técnica empregada, sendo mais fácil remover esta intervenção, caso haja alteração nestas reintegrações ao longo do tempo.⁴⁴

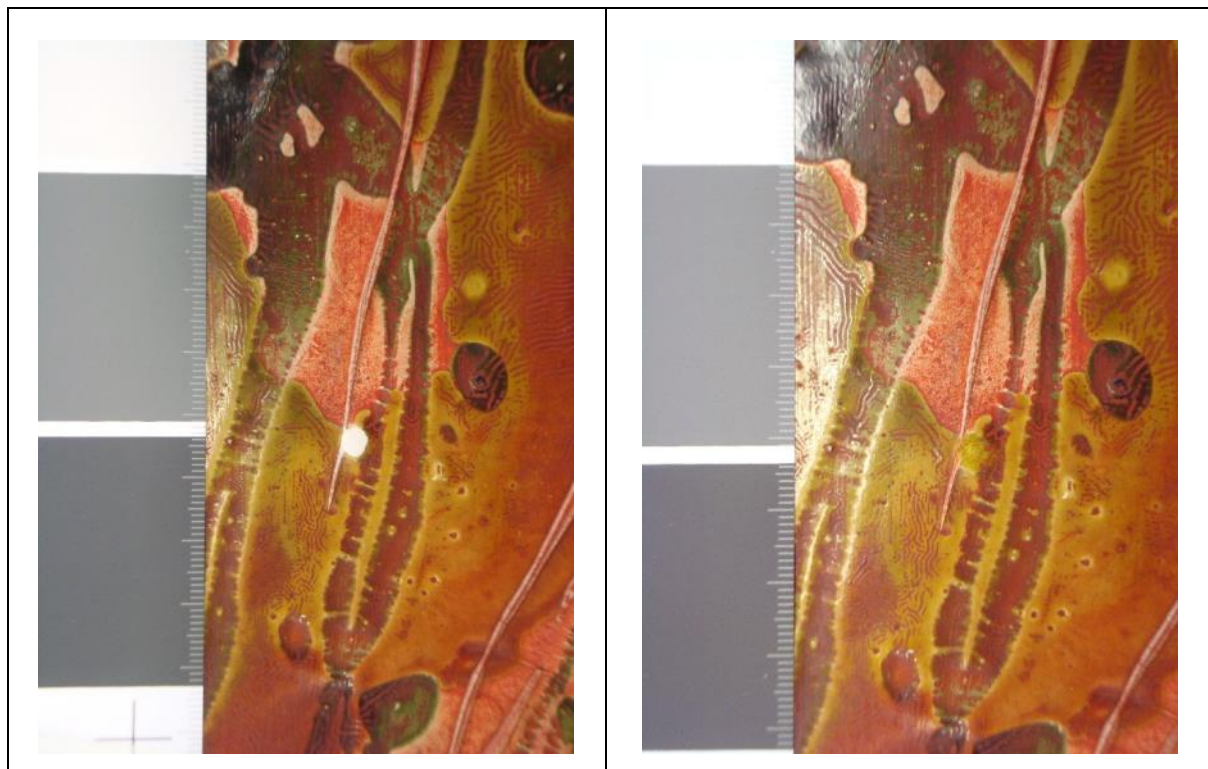


Figura 48 - Reintegração sobre nivelamento orifício. Mancha central: antes e depois

⁴³ “Trata-se de um conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste ultimo caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento.” BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. P. 59

⁴⁴ A nível de registro fotográfico e tratamento de balanço de branco, foram mantidas as cartelas junto às imagens.

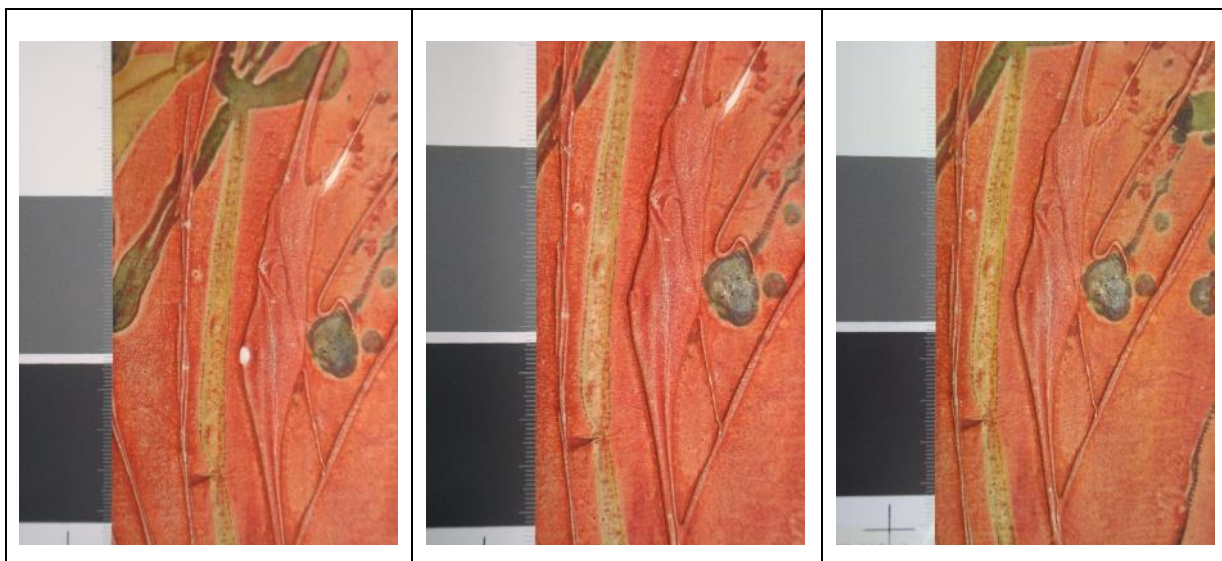


Figura 49 - Reintegração sobre nivelamento. Lateral esquerda: antes e depois

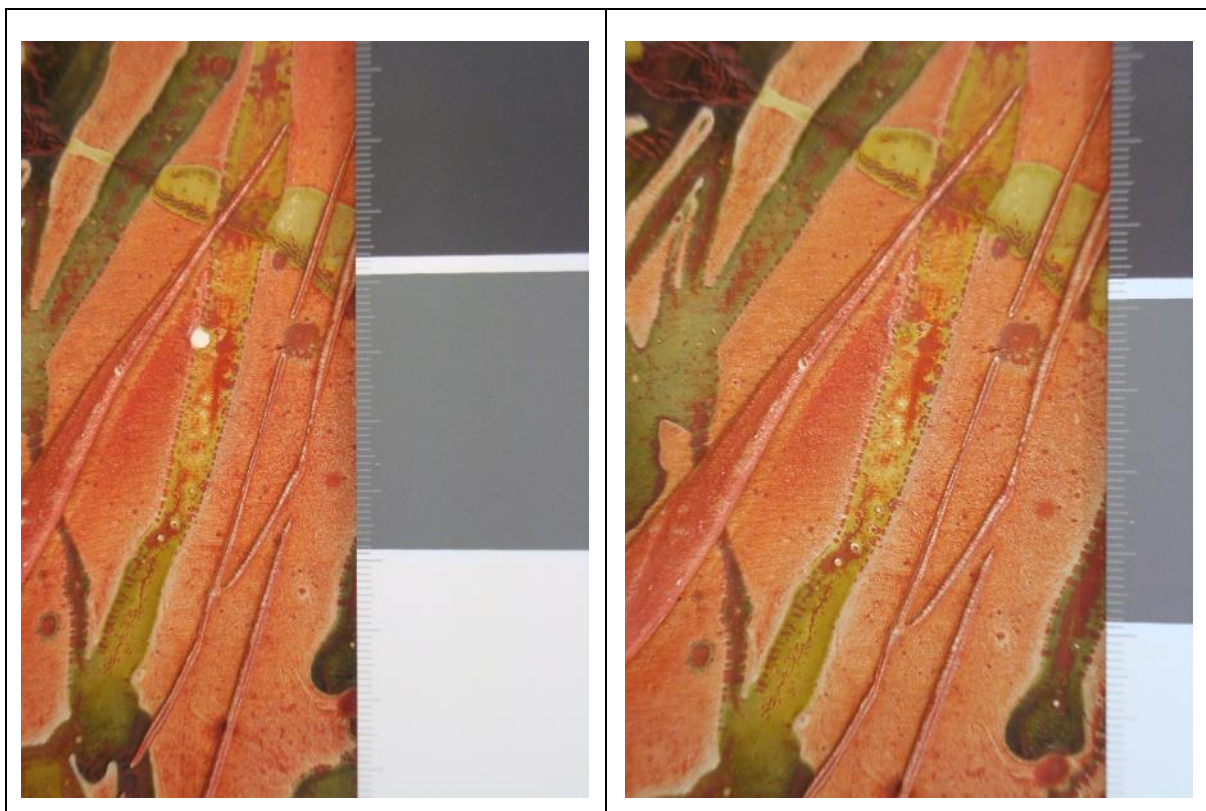


Figura 50 - Reintegração sobre nivelamento. Orifício central inferior: antes e depois

3.6 Acabamento com cera

No verso da obra, para dar acabamento e conceder um tratamento preventivo foi aplicada uma camada de cera microcristalina sobre as traves de reforço da obra, a fim de impedir que elas se movimentem devido à variação de temperatura e umidade.

A cera normalmente é diluída em xilol porém, a fim de evitar a questão da alta toxicidade, optou-se por utilizar White Spirit, que possui menor concentração daquele solvente. A mistura de cera microcristalina em White Spirit (1:1) descansou por 24 horas e, depois, foi aquecida em banho-maria até a completa dissolução da cera.

A solução foi aplicada ainda quente sobre as barras de reforço com pincel macio, proporcionando uma camada fina e homogênea.

3.7 Recolocação da moldura

Após os tratamentos realizados, a moldura foi recolocada com novos pregos, tentando mantê-los sobre os mesmos orifícios.

Foi feita uma apresentação estética nas quinas da moldura, que estavam suavemente lascadas, com serragem fina pigmentada com guache e PVA. Sobre a cabeça dos pregos foi aplicado apenas guache.



Figura 51 - Recolocação da moldura

3.8 Finalização

Após o processo de intervenção, a obra será devolvida a coleção a que pertence. Como dito na etapa do estado de conservação, algumas degradações que foram tratadas decorreram da ausência de tratamentos preventivos e, provavelmente, voltarão a atingir a obra.

Sendo assim, foi proposto uma espécie de capa para acondicionamento provisório da obra no seu local de origem, que promove uma barreira física atuando como proteção contra sujeidade e alguns esforços mecânicos.

A priori foi desenvolvido mecanismo similar ao acondicionamento de livros⁴⁵. Com um *non-woven* espesso, a obra é envolvida e embrulhada, sendo que no verso a capa é presa por velcro. Posteriormente trabalhamos esta ideia, com a finalidade de torná-la mais prática à realidade do dia-a-dia, passando a utilizar uma embalagem na forma de envelope para cartas, tendo a base costurada, fecho com velcro e abertura central.

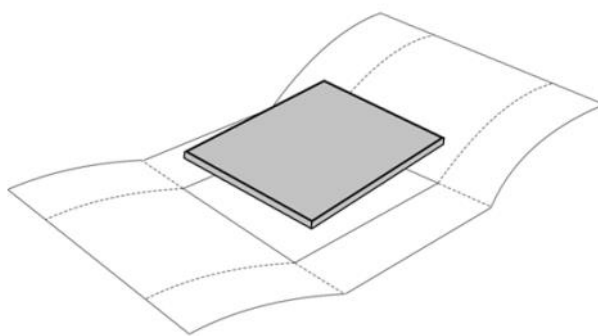


Figura 52 - Primeira embalagem, aberta

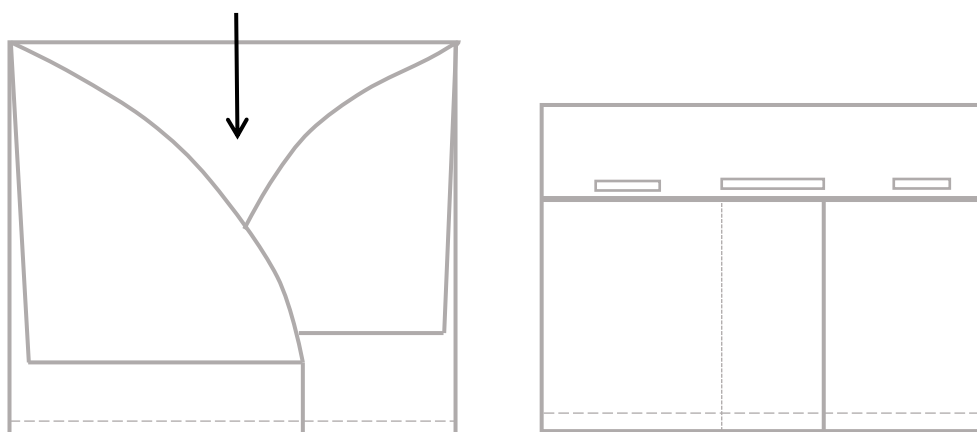


Figura 53 - Embalagem envelope aberta e fechada

⁴⁵ BECK, Ingrid; OGDEN, Sherelyn. Armazenagem e manuseio. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001 49 p. (Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos;n.1-9)

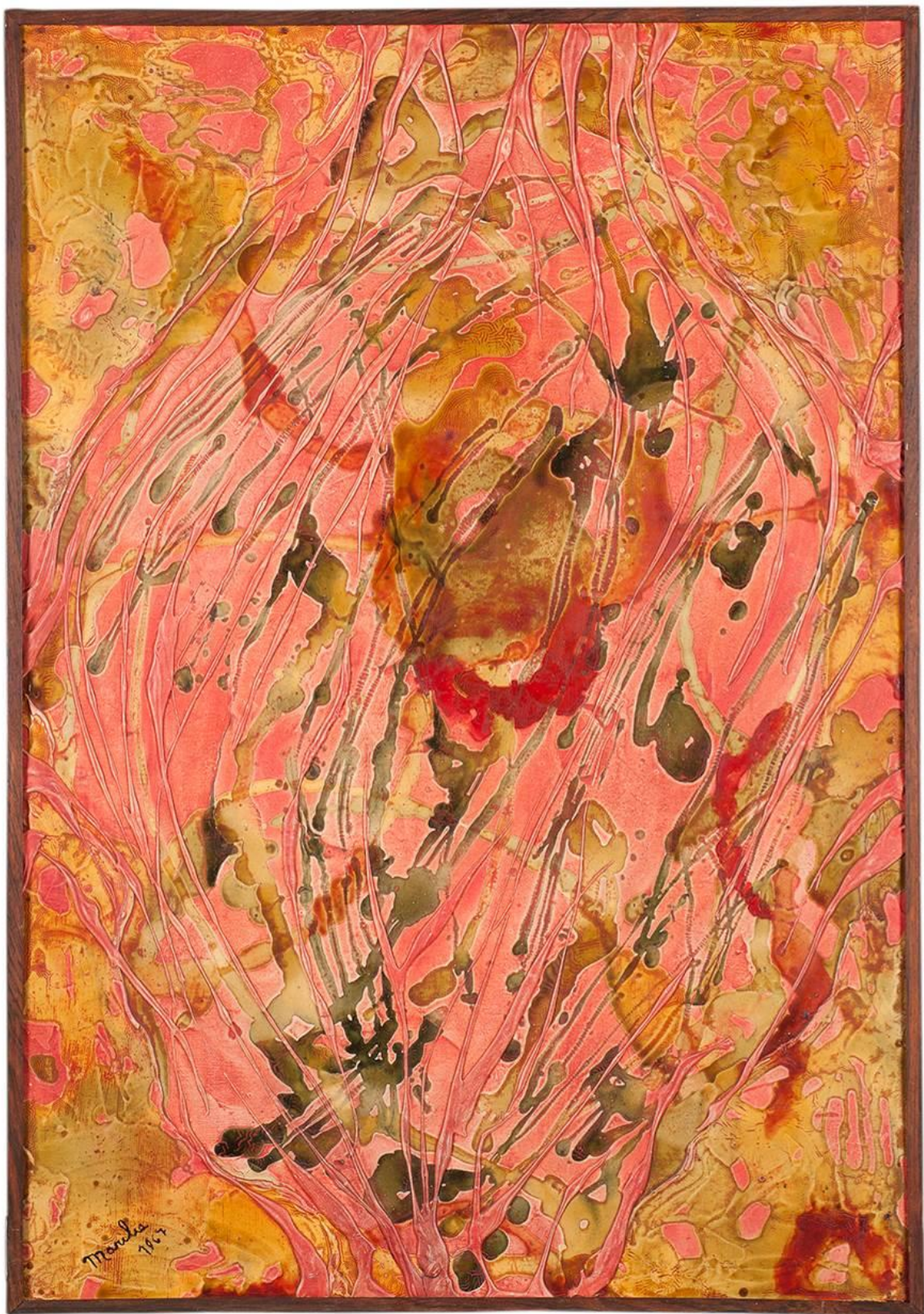


Figura 54 – Anverso da pintura, após o tratamento. Créditos Cláudio Nadalin, 2014



Figura 55 - Verso da pintura, após o tratamento. Créditos Cláudio Nadalin, 2014

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi pioneiro em alguns aspectos, especialmente no caso da metodologia de limpeza adotada. Além disso, permeando a História da Arte Técnica, procuramos fazer uma retrospectiva histórica em torno da artista Marília Giannetti, levantando uma documentação nunca publicada, com objetivo de compreender sua produção até o momento de criação da obra aqui estudada. É relevante para a compreensão das artes desde a esfera local, em Belo Horizonte, até nacional, podendo ser futuramente utilizado para desenvolver e comparar novos fatos que possam elucidar um pouco mais da produção artística e da história da arte no Brasil.

O estudo da técnica construtiva da obra Criação Molecular foi mais detalhado, exaurindo as possibilidades e combinações de materiais de acordo com os estudos históricos e as análises científicas previamente efetuados. O acesso à informações desse tipo foi dificultado pela ausência ou escassez de pesquisas publicadas sobre esta técnica e sobre a artista, observando uma lacuna literária em torno de alguns artistas mineiros contemporâneos à essa artista. Sendo assim, este trabalho também é único ao explorar essa questão.

Foi possível observar que os exames científicos partiram de análises simples, possíveis de serem executadas em qualquer ambiente de trabalho até análises complexas, que exigiram a assessoria do campo de conhecimento científico. É, portanto, um trabalho interdisciplinar entre a História da Arte e as Ciências da Conservação. Essas análises são um facilitador nos nossos estudos, mas nem sempre disponíveis e dependem da capacidade interpretativa do restaurador, em definir o objeto de busca. Neste momento destaca-se a importância da discussão dos dados com outros profissionais, vinculado à pesquisa histórica bem como o compartilhamento dessas informações com outros profissionais, que puderam auxiliar com suas experiências práticas.

Um ponto de discussão que seria positivo em relação a esta pesquisa seria fazer uma comparação entre outras obras da artista, do mesmo estilo (disponíveis no acervo da UFMG) e não pela análise de apenas uma obra desta fase, como foi feito. Contudo, não foi possível o acesso a elas, muito menos seria possível, em pouco tempo, realizar um estudo mais aprofundado em cada uma. Por meio do banco de dados destas outras obras e pelas imagens, é conclusivo que a massa para fazer os relevos se repete, mas os outros materiais que se compõe a ela variam.

Não foi possível confirmar, de fato, qual material específico foi utilizado, apenas indícios de sua composição. Um dos motivos considerados para não haver identificação exata

é a degradação/envelhecimento do material, que se modifica quimicamente em sua estrutura comprometendo, em parte, a análise. Outro seria a limitação dos métodos utilizados, capazes de identificar materiais específicos, mas não todo e qualquer elemento.

As hipóteses a que chegamos e desenvolvemos são o bastante para compreensão desta obra, mas não de toda uma produção artística. Este trabalho pode embasar futuras pesquisas no campo da arte técnica aplicada a esta artista, pouco explorado até então.

O resultado do tratamento interventivo realizado na obra foi extremamente satisfatório por ter eliminado os agentes de degradação atuantes, sem causar alteração estética contrastante e negativa. Ainda propôs uma proteção preventiva, a fim de prolongar sua estabilidade.

O procedimento de limpeza utilizado é inovador dentro deste Centro de Conservação, segundo comentário do professor João Cura, mas já não o é no desenvolvimento de pesquisa na área de conservação e restauro, sendo aplicado em diversos materiais como esculturas e papéis. Pode e deve ser cada vez mais utilizada devida sua facilidade de acesso, preço e preparo, observando que não se aplica a qualquer caso de limpeza. É positivo por evitar contaminação do profissional envolvido e do meio ambiente, sendo benéfico à obra não só pela sua forma de atuação, mas por não adicionar nenhum novo elemento ou liberar resíduos tóxicos ou nocivos à saúde humana ou ambiental.

REFERÊNCIAS

ALTHÖFER, Heinz. Restauración de Pintura Contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas. Ed. ISTMO, 2003. Madrid, España

ANDRÉS, Maria Helena. Maria Helena Andrés: depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. 96 p., il. p&b color. (Circuito atelier).

ARAÚJO, Denise Puertas de. O pensamento de Camillo Boito. Resenhas online, Vitruvius. Jul. 2005. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.043/3154> acesso em 03/11/2014

AYALA, Waldir; CAVALCANTI, Carlos. Dicionário brasileiro de artistas plásticos Q-Z. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973-80. v. 4, pt. 2, il. p&b. (Dicionário especializado, 5). p.407.

BECK, Ingrid; OGDEN, Sherelyn. Armazenagem e manuseio. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001 49 p. (Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos;n.1-9)

BOITO, Camillo. Os Restauradores. Cotia: Ateliê, 2002. [Texto publicado originalmente em 1884].

Boundless. Jackson Pollock and Action Painting. Disponível em <https://www.boundless.com/art-history/europe-and-america-1900-1950/abstract-expressionism/jackson-pollack-and-action-painting/> acessado em 24/07/14 às 9:30

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia,SP: Ateliê, 2004. 261p (Artes & ofícios)

BUSIGNANI, Alberto. Pollock (Twentieth-century masters). Ed. Hamlyn, 1976

Editora C/ Arte. Marília Giannetti Torres. Disponível em <http://www.comarte.com/mgianett.htm> acessado em 11/07/14 as 16:30

CASTRO, Natasha de. “CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA DA ARTE” DE HEINRICH WÖLFFLIN: UMA ANÁLISE METODOLÓGICA. Marcelo de Mello Rangel; Mateus Henrique de Faria Pereira; Valdei Lopes de Araujo (orgs). Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. DISPONÍVEL EM

<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/paper/viewFile/1095/732>

acessado em 20/08/2014 as 12:20

CIVITA, Victor. *Mestres da Pintura – Pollock*. Abril Cultural. 1978

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informa A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. FUNARTE. Rio de Janeiro, 2004.

CUNHA, Claudia dos Reis e. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos” *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.2, p.6-16, maio/out. 2006

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 304 p.

EVANS, Charles. Jackson Pollock. HIS 135: History of the contemporary world. Disponível em <http://novaonline.nvcc.edu/eli/evans/his135/Events/pollock56.htm> acessado em 28/07/14 às 10:10

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 207 p.

FRANCA, Junia Lessa. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. – Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcelos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. - 7.ed. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

GLEEN, Joshua. Robert Rauschenberg vs. Joshua Davis. Boston.com. Disponível em http://www.boston.com/bostonglobe/ideas/brainiac/2008/05/robert_rauschen.html acessado em 24/07/14 às 9:45

GOODING, Mel. *Arte Abstrata, Movimentos da Arte Moderna*. Editora Cosac & Naify. São Paulo, 2002

HABER, John. The Grandmother of Drip Painting. Haberarts. Disponível em <http://www.haberarts.com/sobel.htm> acessado em 24/07/14 às 11:10

<http://arquivooouropreto.com.br/anexos/anexo.php?idanexo=768> acessado em 11/07/14 as 17:00

http://mrsblandings.blogspot.com.br/2010_02_01_archive.html acessado em 24/07/14 às 9:55

INFORMATIVO DO TJMG, Publicação da Secretaria do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais. BH – novembro- 2012. Ano 18 - numero 177.

Itaucultural, 2014. Action Painting disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350 acessado em 14/07/14 às 21:15

Itaucultural, 2014. Arte Abstrata disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=347 acessado em 14/07/14 às 20:45

Itaucultural, 2014. Escola Guignard disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3756 acessado em 11/07/14 as 20:00

Itaucultural, 2014. Maria Helena Andrés disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2675&cd_idioma=28555 acessado em 14/07/14 às 15:00

Itaucultural, 2014. Marília Giannetti Torres disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2706&cd_item=1&cd_idioma=28555 acessado em 24/06/14 as 10:00

Itaucultural, 2014. Surrealismo disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3650 acessado em 28/07/14 às 10:00

Itaucultural, 2014. Tachismo disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3843&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8 acessado em 14/07/14 às 21:30

Jackson Pollock Biography, Paintings, and Quotes. Jackson Pollock and his paintings. Disponível em <http://www.jackson-pollock.org/> acessado em 24/07/14 às 9:45

KARME, Pepe. Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews. disponível em <http://books.google.com.br/books?id=vNoX4iTHPs0C&pg=PA273&lpg=PA273&dq=%22th>

[e+one+who+figures+the+void+and+the+unconscious%22&source=bl&ots=GZTrHgKxU&sig=vN98sDiwmm18d6-rZ5f8j_hhe30&hl=en&ei=li8bTZP9LYK78gaf_4zrDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q=semen%20amniotic&f=false](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049)

KEHDY, Mitiko Okazaki. Sociedade amigas da cultura: 50 anos promovendo cultura em Minas Gerais /. Belo Horizonte: Associação Amigas da Cultura, 2012. 380 p.

KUHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. Revista CPC, 2005, v. 1, n. 1.

LICHTENSTEIN, Jacqueline; GROULIER, Jean-François; LANEYRIE-DAGEN, Nadeije; RIOU, Denys; COSTA, Magnólia. A pintura: textos essenciais. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. 14 v.

LOPES, Almerinda da Silva.; ANDRES, Maria Helena; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés; UNIVERSIDADE FUMEC. Maria Helena Andrés. Belo Horizonte: C/Arte: Universidade FUMEC, 2004. 191p.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María; GONZÁLEZ MOZO, Ana. La conservación y la restauración en el siglo XX. 2. ed. Madrid: Tecnos: Alianza, 2004. 216 p.

MAYER, Ralph; SHEEHAN, Steven. Manual do artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 1996. xix, 838p.

MoMA. The Collection. Disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80636 acessado em 24/07/14 às 11:00

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. Teoría contemporánea de la restauración. Madrid: Síntesis, 2003. 205 p.

O'HARA, Frank; POLLOCK, Jackson. Jackson Pollock. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960. 129p. (Grandes Mestres da Arte; 1)

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. O equilíbrio em Camillo Boito. Resenhas online, Vitruvius. Fev. de 2009. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049>

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. 11a. ed. Rio de Janeiro: Campus, c1996. 358p.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976. 144p.

PAULA, João Antônio de; RIBEIRO, Marília Andrés; FERNANDINO, Fabrício; QUEIROZ, Moema Nascimento UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Acervo artístico da UFMG. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. 213 p. + 1 DVD. (Circuito colecionador)

PIOCH, Nicolas. Pollock, Jackson. Webmuseum, Paris. Ibiblio: the public's library and digital archive. Disponível em <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/> acessado em 28/07/14 às 10:10

RIBEIRO, Eliana Andrés. MARIA HELENA ANDRÉS TRAJETÓRIA ARTÍSTICA. Belo Horizonte, Novembro de 2009. Disponível em http://www.imha.org.br/linhaegesto/trajetoria_artistica.pdf

RIEGL, Aloïs; PROENÇA, João Tiago. O Culto moderno dos monumentos: e outros ensaios estéticos. Lisboa: Edições 70, 2013. 141 p (Arte e Comunicação 100.)

RIZZUTTO, Márcia de Almeida. A física aplicada à análise e estudo dos objetos do patrimônio histórico e artístico. Boletim Eletrônico da ABRACOR – Número 6. Maio de 2012.

ROSADO, Alessandra,; SOUZA, Luiz Antônio Cruz; GOMES, Abdias Magalhães. Conservação preventiva da escultura colonial mineira em cedro : um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa. 2004. 129, [10] f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

ROSADO, Alessandra. Manuseio, embalagem e transporte de acervos. Tópicos em conservação preventiva ; 10. Belo Horizonte: LACICOR–EBA–UFMG, 2008. 30 p.

ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. 2011. 289, [12] f. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

SCHOSSLER, Patricia.; CARAZZA, Fernando.; SOUZA, Luiz Antonio Cruz. Caracterização química de materiais pictóricos artísticos : acrílicos e vinílicos. 2001. 152 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Química.

SERRANO, Marina Rodríguez. LIMPIEZA SUPERFICIAL DE PINTURA DE CABALLETE MEDIANTE SOLUCIONES ACUOSAS DE EDTA. Master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales 07/08. Universidade Politécnica de Valência.

SERRATE, Júlia Wanguestel. Caracterização química de materiais pictóricos usados em escultura policromada – estudo de caso de uma escultura capixaba. 2011. Dissertação de mestrado UFES, Vitória – ES

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. 493 p

SILVA, Tarcízio. Conceitos Fundamentais da História da Arte, de Heinrich Wölfflin. Tarcísio Silva, pesquisa monitoramento e métodos para usar os dados sociais digitais para fins acadêmicos, mercadológicos e vernaculares. Disponível em <http://tarciziosilva.com.br/blog/conceitos-fundamentais-da-historia-da-arte-de-heinrich-wolfflin/> acessado em 20/08/2014 às 12:00

SWEENEY, Kim. The Forgotten Female Artist: Janet Sobel's Struggle within the Abstract Expressionist Movement. The Artifice. Disponível em <http://the-artifice.com/janet-sobel-abstract-expressionist-movement/> acessado em 24/07/14 às 11:10

TJMG Memória do Judiciário Mineiro. 140 anos do TJMG http://www8.tjmg.jus.br/memoria2/140_anosTJMG.html acessado em 14/07/14 às 16:15

TORRES, M. G. Guignard e a Implantação da Arte Moderna em Minas Gerais: depoimento. [novembro 1977]. Belo Horizonte: Editora C/ Arte. Entrevista concedida à Maria Helena Andrés Ribeiro.

VALLIER, Dora. A Arte Abstrata. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1980.

WOLFFIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. Apresentação Walther Moreira Salles.
São Paulo: Fundação Djalma Guimarães : Instituto Walther Moreira Salles, 1983. il. Color

ANEXOS

ANEXO A - DOCUMENTOS CEDIDOS PELA C/ARTE

GUIGNARD E A IMPLANTAÇÃO DA ARTE MODERNA EM MINAS GERAIS

ROTEIRO DE ENTREVISTA

I - Dados Biográficos:

1 - Nome: *Maurício Giannetti Torres*

2 - Endereço e telefone: *Rua Trindade da Costa 623/401 - Rio*
274976

3 - Data e local de nascimento: *Belo Horizonte - 4/8/1925*

Quando mudou para BH? *Mudou para BH até 1958 qdo mudou*
para o Rio

4 - Formação Acadêmica:

Primário: *Grupo Basílio do Rio Branco*

Ginásio: *Santa Rosa de Maria - (Ginásio e Curso Normal)*
Santa Rosa de Maria *magistério*

Universitário: *—*

5 - Filiação: Nome dos pais: *Aurélio Raulé Giannetti e*
Henrieta Estêvão Giannetti

Profissão: *Engenheiro - (Escola de Minas) - empresário - Diretor*
Secretário da Administração de MG (1947-50) - de fábrica de Alumínio
Prefeito de BH - (1951-1954) - Joazeiro de Milton Campos

Local e data de nascimento:
Pai - Sacramento (R.G. Sul) - (1896 -) - Mãe - Duque Perto (1898 -)

Quando mudaram para BH?
Pai - c/ 16 anos (1912) ; Mãe - c/ 27 anos (1923)

6 - Conjuge: Nome: *Yvân Maria Torres*

Profissão: *Engenheira - Formada na Escola de Minas de O.P.*

Local e data de nascimento: *Mantoloba (MG) - 18/7/1921*

Mantoloba
Quando mudou para BH? *1949 mudou p/ BH*
1952 " p/ Rio

7 - Quantos filhos? *5*
quem?

II - Dados sobre a formação artística e profissional:

8 - Quando começou o seu trabalho artístico? Distinguir:

A - Fase de aprendizagem; B - Fase profissional.

- A - Fase de Aprendizagem: (1945-1949) → Estudo desenhos e pinturas com guijoncel
→ Ajuda Di Cavalcanti a pintar o mural do Fórum Lacerda (BH)
B - Fase Profissional: 1949 - 2º Prêmio de Pintura na 1ª Exposição de Educação de 1949.

VER EVOLUÇÃO DA CARREIRA
ARTÍSTICA DE MARIA GIANNETTI
em folder anexa →

9 - Qual foi o estilo, tema e técnica de seus primeiros trabalhos?

- Desde o começo usava certa fascinação pela figura humana e não gostava muito de paisagens. Sua 1ª exposição mostra trabalhos no estilo figurativo aliado à imaginação. Os temas predominantes, esses trabalhos foram: Figuras humanas (Baileiros, auto-retrato, ceias de mesa). A técnica desenvolvida nestes trabalhos foi o desenho de lápis sobre papel e pinturas de óleo sobre madeira.

10 - Onde podemos localizar os seus primeiros trabalhos?

Alguns estão com a artista e outros perderam. Os Helene Andrieu possui 2 trabalhos antigos da artista.

11 - Quando e onde foi a sua primeira exposição individual? Onde podemos localizar críticas referentes a esta exposição?

1944 - 1ª exposição individual junto com os Helene Andrieu, na Galeria Figueira de Brito → Mostrou trabalhos figurativos onde predominou o tema de figuras humanas. (15 trabalhos)

12 - Quem comprou os seus primeiros trabalhos?

Vilma Vasconcelos Silva (1ª compradora)

13 - Qual é o estilo, tema e técnica predominantes em seu trabalho?

- Desde o começo de sua carreira mostrou fascinação pela pesquisa da materialidade (tinta, materiais diversos sobre superfícies diferentes: tela, cimento, madeira; texturas e superfícies, etc). Este interesse comprou qdo observava guijoncel preparando a madeira com tinta vegetal ^{com tinta} para pintar. Seus 1º trabalhos já mostram este interesse pela pesquisa de textura. Desenvolve a técnica de pintura/textura passando do estilo figurativo ao abstrato até atingir uma ressonância.

14 - Como se deu a evolução de seu trabalho artístico desde os primeiros trabalhos até os atuais quanto ao estilo, tema e técnica? Distinguir: Fases, séries e datas.

VER EVOLUÇÃO DO TRABALHO DE MARILIA CIANNETTI NAS FOLHAS ANEXAS →

x15 - O que te levou a mudar de uma fase para outra?

16 - Onde podemos localizar os seus trabalhos mais importantes?
(Instituições públicas)

- Museu de Arte de BH
- MAM - Rio
- Banco Nacional - Rio
- Friedrichs Percy Reistado - S.P.
- Tijuca Country Club - Rio
- Retiro das Pedras - BH - Alcool em Relievo destruído
- Grupo Escolar BH - Alcool - 1977

17 - Onde você geralmente expõe os seus trabalhos? (Galerias)

JBEN (BH - 1952 - 1962); IBEN (Rio) (1953); Galeria Sileante - S.P. (1963); Galeria S. Leij - S.P. (1966); Galeria Guio - Rio (1966); Galeria Guymard - BH (1976); Galeria Doca - Rio (1969); Galeria Copacabana - Rio (1970); UFMG - BH - (1972); Petite Galerie - Rio (1964); Galleria d'Arte della 'Casa da Biela' - Rome (1964 - 1962); Galeria Valérie Schmidt - Paris (1965 - 1967)

18 - Quem geralmente compra os seus trabalhos? (Particulares)

Helene Alexo de Sousa (Rio); Edgar Azevedo (Rio); Pedro Pereira Filho (Rio); Wacemir Jaji (Rio)

x19 - Onde podemos localizar Bibliografia, críticas, artigos e livros escritos por você?

X20 - Quais foram as críticas que tiveram maior influência no desenvolvimento de seu trabalho?

21 - Você já participou de algum movimento de âmbito nacional ou internacional? Quando?

A artista afirma que manteve um vínculo estreito com o artista do Rio que liderou o Movimento Concretista no final de década de 50. Uma importante o contato e a troca de ideias com outros artistas seus afirma que o mais importante é ^{concentrar} concentrar-se na pesquisa de seu trabalho individual do que participar de movimentos. ^{participar} participar ^{através} através →

22 - Você já lecionou em Escolas de Arte? Onde e quando? Quais foram as cadeiras que lecionou? Como é o seu ensino de Arte?

- 1954-58 → Professora de desenhos e pintura na Escola Grijnald junto a M^{te} Helena Avelar. Procurou manter o método de ensino de Grijnald i.é, unir a disciplina à criatividade.

- 1974 -) Ênsine geografie dar une atelie particular -> Recense
desenvolvida a actividade do aluno deixando-o a procura de ideias
direito de descrever, trabalhar junto a des. K. K. de.

23 - Você já ocupou algum cargo administrativo em Instituição pública? Onde e quando?

- Foi diretora artística de galeria gips no Rio de Janeiro. A galeria funcionava durante dias (). Egty diretora por mais de 10 anos ^{durante} a exploração das artistas pelo mercado. A galeria gips oferecia o convite, recepção e a vale p/ a exposição tirando apenas 33% de comissão.

III- Dados sobre a Escola Guignard:

24 - Quais foram as Escolas de Arte que frequentou? Quando?Quais foram os professores que tiveram maior influência sobre o desenvolvimento de seu trabalho?

() - data de entrega para Escola Guimard curso Desenho Marta Lúti (BH)

1945 - Entre na 2ª turma de Escola Ypiranga. Aprende desenho e pintura

1959 - Frequente o Curso de ^{gramma} ~~jeu~~ no MAN (Rio).

1952 - Treballer jureto case Di Casalcanti deu llocal de Forum lapeitlle
suda apreside e "Revisio de llocal" - Treballer deuante 3 meses

- Teve grande influência de gwynard pois ele viveu em sua grande
impulso p/ desenvolver o seu trabalho artístico. Cora Di Cavalcanti
apareceu n' ele a técnica de mural. Eles também iniciaram uma
pesquisa de arte do Cubismo.

- Alfama
21. Alfama também que sempre manteve a ^{tendência} tendência para
concentrar em seu trabalho individual.

Durante a 1ª fase de seu trabalho sofre uma influência
grande de Guignard e participa do grupo miuise da
^{grupo} Guignard. A partir de década de 50 sofre influência
do grupo corica que pertence ao movimento concretista
que leva a uma mudança do estilo figurativo ao estilo
abstrato geométrico. A partir de década de 60 sofre influência
de arte abstrata informal e principalmente de arte bruta
desenvolvida pelos artistas europeus na busca de exploração
de materiais em superfícies diferentes. Os seus últimos
trabalhos 'Abstracionismo geométrico' revelam uma ^{tentativa} tentativa
de superar a arte pictura à escultura dentro de uma
pesquisa de luz e cor e passagem do material muito lúcido
construtiva.

25 - Quando começou a frequentar a Escola de Guignard? Como era o ensino de Guignard?

- Começou a frequentar a E. Guignard em 1945 (2º ano). Guignard dedicava-se inteiramente à escola. Foi um grande homem além de grande artista. Partia do princípio de que todo aluno era gênio e procurava ^{procurava} ^{respeitar} o trabalho de cada aluno levando-o a descobrir o seu próprio caminho. Ensinava os alunos a descrever os grandes mestres levando sempre livros contínuos atas.

26 - Qual foi a importância de Guignard para a implantação da Arte Moderna em Minas Gerais?

Guignard significou um momento importante para o desenvolvimento de arte moderna em MG. Modificou toda essa mentalidade artística. Tinha uma atitude muito aberta por parte dos jovens que o seguiam.
 Guignard também teve uma grande importância pois foi ele quem trouxe Guignard pl Minas.

x 27 - Onde podemos localizar trabalhos de Guignard? Onde podemos localizar críticas, livros, sobre Guignard?

Rio - Sérgio Bittencourt - grande Coleção de arte
Heloisa Lustosa - MNM - Retrospectiva de Guignard
Ministério de Educação do Rio

BH - Santiago de Almeida Filho

- Samuel Kogan
- Lucio Martins de Almeida
- Maria de Jesus

28 - Quem frequentava a Escola Guignard na época? (Artistas, intelectuais, políticos, etc.). A Escola funcionava como Centro de convergência da arte em BH?

Sim. Na Escola Guignard havia de menores seus alunos mas também jovens escritores de BH como: Fernando Sabino, Odo Lacerda; Edmundo Ferreira; Paulo Mendes Campos; Emilio Mello; Artur Doroado; Wilson Figueiredo.

29 - Quando foi a primeira exposição dos alunos de Guignard? Qual foi a sua participação nesta exposição? Como foi a reação da crítica e do público a esta exposição?

- A 1ª exposição dos alunos de Guignard foi realizada em 1947 no Hotel Financiera organizada por Samuel Kogan.
- Durante esta exposição esteve presente o crítico francês André Malraux que afirmou ser a Escola Guignard uma das melhores Escolas de Arte do Brasil.
- Todos os alunos de Guignard participaram desta exposição que teve uma reação desfavorável do público em geral.
 mas teve uma reação favorável de crítica de Arte.

25. de arte foi desenhado. Os alunos aprendiam a desenhar um ^{amor} ~~amor~~ pelo traço, desenho, cor, textura, forma e utilizado pelo mestre do passado. Os alunos recebiam as obras dos jovens mestres enquanto observavam os seus trabalhos.
- Guignard tinha uma fascinação pela natureza. Levava os alunos a observar a natureza do parque municipal, a observar o modo dos quadros da Escola, a observar o desenho dos murais no céu. A partir destas observações os alunos desenhavam e pintavam a paisagem.
 - Nas aulas de ^{pintura} ~~pintura~~, Guignard pintava um quadro na frente dos alunos para eles aprenderem a técnica. Fez ^{prime} ~~prime~~ vários retratos de seus alunos.
- retratos

30 - Como era o tipo de relacionamento entre os alunos de Guignard? Vocês constituíam um grupo que discutia idéias e projetos em comum? Até quando constituíram um grupo?

- O relacionamento dos alunos de Guignard era ótimo. Predominava o espírito de colaboração, camaradagem, e entusiasmo, e amizade. Este espírito continuou através dos anos. Não havia espírito de competição e de rivalidade.

X31 - Como era a formação dos artistas em BH antes da vinda de Guignard? Como eram as Escolas de Arte nesta época?

X32 - Qual é a sua opinião sobre a Arte Mineira do período anterior à vinda de Guignard?

33 - Quando foi a primeira exposição de arte moderna em BH? Qual foi a reação da crítica e do público a esta exposição?

1947 - 1ª exposição de arte moderna em BH → 'Semana de Arte Moderna' com exposições dos artistas paulistas e cariocas. e conferências sobre a arte moderna de ^{paulistas} Amílcar de Almeida, Amílcar de Almeida, Oswald de Andrade, Manoel Bandeira (escritores do Rio, S. Paulo e BH.)

X34 - Qual foi a influência da Semana de Arte Moderna de São Paulo na implantação da Arte Moderna em Minas Gerais? E a influência dos artistas do Rio nesta implantação?

IV- Dados sobre a situação da Arte em Minas Gerais

35 - Como você vê a situação atual das artes plásticas em MG?

- Atualmente não existe muita interação entre os artistas do Rio, de S. Paulo e de Minas. Os grupos de cada Estado tendem a se isolar. Este intercâmbio poderia ser feito através de blésures. No Rio existe um grupo muito bom de artistas tais como: Ibsen Comayro, Alex Leticia, Ana Belle Yeger, Edith Bering, Paulo Roberto Leal, Fayga Ostrower, etc.

36 - Como você vê a situação atual do ensino de arte em Minas Gerais?

37 - Como você vê a situação atual da crítica e do mercado de arte em Minas Gerais?

DATA: 1 Novembro 77.ENTREVISTADOR: Maurício Mendes Paiva- Entrevista gravação no CAV.

?

MAP/Nice.

8 - 2 - Evolução da carreira artística de Marcia Giannelli Torres

A. Período de Aprendizagem (1945-1949)

- Estudo e guignard na Escola do Baque (Desenho e Pintura)
- 1947 - Participa de exposição dos alunos de guignard integrando o 1º grupo de guignard.

B. Período de afirmação Profissional (1949-1958)

- Período de afirmação dentro do ^{grupo menor} grupo menor, Participação de diversas salões em BH e Rio (Salão Nacional do Rio; Museu de Arte de BH; II Bienal de São Paulo).
- 1949 - Exposição Individual no Círculo Francês (BH)
- 2º Prêmio de Pintura - Secretaria do Estado de MG
- 1952 - Trabalho de D. Givaldini no mural do Fórum Lapierre (BH)
- 1º Prêmio - III Salão Municipal de Belas Artes (BH)
- 1953 - Exposição no IBEU (BH e Rio)
- 1957 - Professora de Arte em E. Guignard (BH)
(Fase Figurativa e Fase Construtivista)

C. Período de Maturidade artística (1958-1978)

- Mudança para Rio e integração no grupo carioca; Participação de várias exposições coletivas no Brasil e no Exterior; Realização de exposições individuais no Brasil (BH; Rio, S.P.) e no Exterior (Paris; Roma; Santiago).
- Exposições Individuais no Exterior:
 - 1964 - Centro Brasileiro de Estudos - Santiago do Chile
Gallerie d'Arte delle Case do Brasil - Roma - onde expõe tb em 1968
 - 1965 - Gallerie Vallée Schmidt - Paris - onde expõe tb em 1967
- Exposições individuais no Brasil:
 - Gallerie Silex (SP) - 1963; galeria S. Luis (SP) - 1966;
 - Galleria giro (Rio) - 1966; galeria guignard (BH) - 1967;
 - Galleria Decor (Rio) - 1969; galeria Copacabana (Rio) - 1970;
 - OTMG (BH) - 1972; galeria guignard (BH) - 1976;
 - Exposição Retrospectiva (Museu de Arte de BH) - 1977.
- Exposições coletivas:
 - Museu de Arte de BH; Festival de Arte Brasileira - Fideletic;
 - VIII e XIX Bienal de São Paulo; II Bienal Americana de Arte - Córdoba - Argentina; II Brazilian Contemporary Art - New Orleans - USA; Brazilian Cultural Institute -

Washington - USA; The Women's Club (Rio); México;
Bohn (Alemanha); Panorama das Arts Plásticas
Brasileiras - MAM (SP); Museu de Arte (Rio).

(Fase Abstracte Informal; Fase Abstracte geométrica; Geométricas)

-14- Fases do Trabalho de Maria Yguetti Torres:

<p>1ª fase: (1944 - 1953)</p> <p>Fase figurativa:</p> <p>1. série: desenhos de lápis duro: Modelos de e paisagens</p> <p>2. série: Pintura a óleo sobre tela: Temas de paisagens, retratos, cenas do <u>interior</u></p>	<p>Fase figurativa</p> <p>Aparece desenhos e pinturas com guizmark quando desenhava temas figurativos ligados à figura humana (nus, bailarinas, retratos, <u>cenas de mau</u>, <u>interior</u>, <u>mau</u>).</p> <p>Jo começou a se interessar pela pesquisa de materiais: camadas de tinta grossa aplicadas sobre a tela; pesquisas de técnicas <u>residuais</u>, exploração de dez esboços; uso de cores violentas na composição; preferência pelas cores sóbrias (<u>cores e puros</u>).</p>
<p>2ª fase: (1959/1960)</p> <p>Fase Minimalista:</p> <p>1. série: pintura a óleo sobre tela</p> <p>2. série de gravuras em metal: Composições</p>	<p>Fase Minimalista</p> <p>Participa de discussões sobre o Minimalismo e Neoconcretismo junto com Lygia Clark, Mário Pedrosa e <u>Benedito Yalla</u> (Debal, sobre a arte concreta).</p> <p>Desenvolve a <u>problemática</u> do Minimalismo: Exploração de trabalhos que exigem disciplina e <u>instabilidade</u> (uso de tinta e óleo <u>chapado</u> e cores, <u>espacia sóbrias</u> (cores, mauism) sobre fundo branco; exploração de <u>ilusão</u> ótica através de justaposições de formas escuras sobre fundo branco.</p>
<p>3ª fase: Fase abstrata informal</p> <p>1. série de relevos: Superfícies (1962/1964)</p>	<p>(1961/1975)</p> <p>1. Trabalho 10 anos na pesquisa de materiais sobre a superfície usando a tinta plástica branca (relevos) sobre a superfície plástica. Integraz a cor sobre como <u>complemento</u> do relevo.</p> <p>Técnica: Aplicação de várias camadas de tinta plástica sobre o suporte. Na escolha de tinta plástica pesquisou vários materiais como <u>plástico</u> e outros sobre o suporte.</p> <p>1ª Pesquisa; 2ª usa a <u>espátula</u> tornando a tinta plástica; 3ª usa a cor (tinta e óleo) como fundo.</p> <p>O trabalho final aparece com uma <u>textura</u> <u>residua</u> sobre a superfície escura.</p>

2 - Série de relevos: Superfícies com circunstâncias de vídeos e pedras (1967/1974)

3 - Série de relevos: Formas, círculos e abstração geométrica (1974/1976)

4 - Série de serigrafias: (1974/1977)

- Trabalhos baseados na natureza (Reminiscências de Yeignaud) onde o artista pesquisa vários materiais (pedra, vidro e pedras) e o resultado de sua pesquisa com relevo e cor.
- Busca explorar o contraste entre a natureza e a poluição. O pedre simboliza a natureza e o vidro a poluição, o edifício.
- Estes trabalhos se encontram em Paris.

Nesta, trabalhos o artista explora a abstração de superfície onde aparecem formas geométricas, trabalhadas em relevo sobre a superfície lisa. A superfície lisa e trabalhada com cores quentes (vermelho e azul) elementos importantes desta série.

O artista fez mais de 200 trabalhos explorando o relevo.

- Estúdio de serigrafia com Dionísio del Santo (Rio) e monta um ateliê de serigrafia com Ulaide de Almeida e Maria Kikole no Rio. Neste ateliê pesquisa as formas geométricas com a pesquisa de materiais diferentes como a estopa, o papel. Procura a impressão de um momento de êxito artístico: trabalho com pintura sobre a tela de nylon, de uma cópia de serigrafia e distorção a tela logo em seguida.

- O ateliê funciona como laboratório onde artistas e alunos pesquisam a técnica de serigrafia como meio de desenvolvimento de criatividade.

- Desenvolvem também um trabalho coletivo com a impressão de projetos de serigrafia de outros artistas.

- Os trabalhos realizados nestas duas últimas séries mostram a passagem de fase abstrata informal para a fase abstrata geométrica.

4ª fase: (1976 / 1977)

série de montagens e melobauismos geométricos.

Fase abstrata geométrica

Nesta série a artista desenvolve a problemática do ^{uso}concretismo através de um trabalho minucioso, limpo, calculado e disciplinado.

A série de montagens e melobauismos geométricos se originou de série de trabalhos concretistas de 1959/60. A experiência concretista lateste é retomada nesta nova série de uma forma mais consciente e elaborada.

Nesta série a artista busca uma ligação entre o quadro bidimensional e a escultura tridimensional, ^{as} formas geométricas inacessíveis expandem sobre a superfície branca. A artista explora o movimento e o relevo de formas geométricas no espaço branco. Busca a ilusão ótica com a medição das formas e o relevo diante do espectador é medida que ele se movimenta frente ao trabalho. Explora a luz como parte integrante do trabalho modificando a forma e a tonalidade branca. A cor desaparece ficando o branco sobre o branco (retomada de Malvick) e a incidência de luz sobre o branco torna possível a modificação de cor que parte do branco até o cinza. A artista explora a luz e a sombra como elemento essencial de percepção das modificações de tonalidades sobre o branco.

Técnica de montagem dos melobauismos geométricos:

1º etapa: Estudo bidimensional: Desenho geométrico preciso.

2ª etapa: Montagem de uma moquete de papéis (tamanho pequeno):
Estudo das formas tridimensionais:

Exploração dos elementos concavos e convexos,
e do movimento das formas no espaço
bidimensional.

3ª etapa: Montagem do sketch final
usando formas de moldeiro sobre
acetato.

4ª etapa: Lixamento do sketch

5ª etapa: Pintura branca sobre a montagem.

Musci - granati - Peregrinos

15. O que te levou a mudar de casa
fins para outra?
pare

~~19. Underfooters removed.~~

20. Quais foram as críticas que fizeram
seus superiores, no decorrer,
tanto de seu trabalho? ^{tiveram} no desenvolvimento

31- Como é a formação de artistas
na B7 antes de virarem de
profissão? Como ^{se aprende} ensinam nas escolas
de arte de egypte?

3-2. Usai a tua opiniao sobre o teste de ~~detecção~~ ^{sua opiniao sobre} ~~margem~~ ^{o teste de} ~~grau~~ ^{teste de}

37 - qual foi a influência da semana
de Arte Moderna de S. Paulo na
implantação de Arte Moderna
em Minas? e dos artistas cariocas?

29. Quando $pH = 4$, exprime-se os valores de grau de acidez?

1. fase - Audiovisual - Alcibi Giaculli Torres - Textura e Contextura
 Otto Lora Rezende

1. fase - Figuração - Alcibi Giaculli Torres - direção -
 (45/49) - Pintura - 12 - +

2. fase - Construção - Pintura - 12 - 10
 (59/60) - gravura serotípica -

3. fase - Abstrato informal - Pintura - 12 - 5
 (62/64) - Relievo informal -

4. fase - Relievo e construção de vídeos e pedras - 12 - 15

5. fase - Relievo geométrico - 12 - 8
 74/76 - desenhos -

6. fase - Abstrato geométrico - Montagem e Montagem geométrica - 12 - 5
 76/77

7. fase - Tijolos - 12 - 4

8. fase - Trabalhos atuais - Sugestão fotográfica:

- Painel no Retiro das pedras - BH
- Fotografiar de artista trabalhado

Entrevista: MARÍLIA GIANETTI

M.A.- Eu queria que você falasse um pouco de seu trabalho, desde o começo até os dias de hoje e suas pesquisas?

M.G.- Bom, eu comecei como todo iniciante de arte. Entrei para a Escola Guignard, sem saber nada, sem nenhuma experiência em arte porque nunca havia feito nenhum trabalho neste sentido e os primeiros passos foram dados exatamente com Guignard. Foi uma sorte muito grande, pois Guignard era um grande professor. Ele estimulava muito os alunos. Como tinha dificuldade de transmitir verbalmente o que ele necessitava ensinar, devido ao defeito físico que tinha, então ele fazia isso através de reproduções de pintores célebres, mostrando manchas em paredes, fazendo o aluno descobrir formas ali dentro. Então era como se ele tirasse do interior da gente alguma coisa, nos ensinava a enxergar. Minha primeira fase foi figurativa, desenhei durante quatro anos aquelas árvores do Parque, e Guignard sempre me mostrando o que devia ser um traço bom, um traço vivo. Ele pintava com a gente, pintava um quadro e ia mostrando como se fazia uma pintura. Essa foi a minha iniciação artística, que durou quatro anos de 1945 a 1949. Depois eu me casei e continuei a minha pesquisa mais individual, e tive aí neste período várias outras fases. Foi aí que começou a minha procura, o meu próprio caminho dentro da arte. Nunca sofri grandes influências em meus trabalhos, sempre sofri pequenas influências: o Guignard me influenciou muito pouco tempo, eu tive uma pequena influência de Di Cavalcanti porque eu fiz um painel com ele no Palácio da Justiça em 1950 ou 51. Devo ter dois ou três trabalhos influenciados por sua técnica. Agora o trabalho mesmo da gente, do artista é feito muito pacientemente. A gente faz o trabalho é no dia-a-dia, nessa busca da personalidade, de uma linguagem própria, feito esse trabalho que se faz sozinha no canto da gente, procurando realmente mostrar aquilo que temos a dizer. É um trabalho longo, paciente, demorado e foi assim que eu fui encontrando o meu caminho, não sei se já encontrei, mas hoje eu tenho uma pintura muito pessoal, porque eu faço uma pintura em relevo com uma técnica muito própria e que é fruto de toda uma experiência, de quase quatro anos de pesquisas, que eu mesma trabalhei. Eu já sabia o que eu queria fazer neste período, mas, eu não sabia como fazer, que tipo de material usar. Eu trabalhei com piche, gesso, com vários tipos de tinta, até que consegui descobrir uma tinta que me desse aquela textura e a possibilidade de realizar o trabalho que hoje faço. Neste trabalho a técnica é muito pessoal é o resultado dessa pesquisa, mas eu acho que toda a base dele está exatamente ainda naquele período de aluna, porque se eu não tivesse tido aquele desenho tão exigente que foi o que fiz na Escola Guignard, eu não teria tal

vez chegado a uma realização tão exata como eu faço hoje. Existe neste trabalho muito desenho, superfícies, camadas de tinta, são camadas superpostas e tudo isso é desenhado, é elaborado. Eu não faço isso jogando a tinta, não é uma pintura gestual como alguns críticos já me classificaram, porque é um trabalho elaborado, que eu faço com espátula. É desenhado, é espatulado em cada superfície. Então não é uma coisa assim tão espontânea, tão gestual como o trabalho de POLLOCK por exemplo. Talvez o resultado final lembre alguma coisa de POLLOCK mas a maneira, o processo como é feito é completamente diferente, ele é muito mais espontâneo que eu, a minha pintura é bem mais elaborada. Agora, até chegar a isso eu passei por vários mestres. Eu comecei a fazer a pintura abstrata em 1952, a pintura construtiva, depois o abstrato ainda lírico ainda feito em tela. Depois, quando eu mudei para o Rio em 1958 ou 59, eu entrei em contato com vários artistas, quando frequentei o curso de gravura no MAM. Eu nunca tinha feito gravura em metal, e FRIED LANDER veio dar um curso intensivo no Museu. Foi quando eu fiz o curso. A gravura me deu muita disciplina, é uma técnica que exige muita paciência da gente, exatamente o que me faltava um pouco. Eu queria chegar logo a um resultado sem esperar o trabalho crescer, e a gravura me enquadrou, me deu paciência para esperar que o trabalho fosse se realizando. E depois eu entrei em contato com LÍGIA CLARK que era minha amiga em B.H. e foi exatamente um período em que o concretismo tava muito em moda e eram idéias que se debatiam. Não é que eu tenha participado diretamente desse grupo, mas eu frequentava as reuniões, debatia os assuntos, mostrava os trabalhos, e foi uma fase também de muita disciplina, porque a arte concreta é uma arte que exige da gente uma possibilidade de abrir no campo visual. Você passa a enxergar outra perspectiva no trabalho, que antes eu não tinha, porque o Guignard mostrava de uma outra maneira. Mas no concreto, você vê a forma se mexendo, é você parando diante dela apesar dela parecer completamente parada, mas quando você contempla ela começa a se movimentar. E isso a gente consegue com poucos traços com pouca cor, uma pintura assim muito simples na aparência, mas a pintura é um trabalho que exige uma grande capacidade de enxergar e de ver. Isso também foi muito importante, porque eu acho que toda experiência artística é muito importante e a gente está sempre aprendendo alguma coisa. Eu comecei a ver este outro lado, uma coisa muito visual mesmo em meu trabalho. E logo em seguida larguei o concretismo e voltei novamente ao meu trabalho. Foi de uma outra maneira, foi quando entrei em seguida no relevo, que é o que eu faço até hoje, e que eu acho que marcou muito a minha personalidade artística, porque foi uma coisa mais definida, mais pessoal. Daí para cá eu achei que realmente estava realizando um trabalho que eu poderia mostrar, fazer exposições. Logo no principio de minha carreira, como toda pessoa muito eufórica, eu comecei a mostrar, mas depois eu senti que não era propriamente hora ainda, então parei durante dez anos, me

entreguei à parte de pesquisas e experiências. Até que achei que tinha chegado o momento que eu poderia já mostrar uma coisa bastante realizada, e daí para cá, a partir de 1961 eu comecei a fazer exposições Individuais com maior frequência e participar de exposições Coletivas e Salões. Isso é coisa normal na vida do artista.

M.A.- Fale de sua última fase, do malabarismo geométrico.

M.G.- Bom, o malabarismo geométrico tá muito ligado a essa base concreta. Mas eu acho que dentro desse trabalho que eu realizei em 1977, que é uma montagem, eu acrescentei alguma coisa mais pessoal no trabalho. Pois, nessa fase concreta você nota muita influência de todos os artistas que fizeram este tipo de trabalho. E já no malabarismo geométrico, eu encontro a forma geométrica já com o relevo, porque ela é uma montagem, é feita em várias espessuras; há algo meu acrescentado, enfim, é o concretismo ligado ao relevo que me deu o malabarismo geométrico. Eu não sei quanto tempo vou fazer isso, é uma experiência minha e que deu resultado positivo, mas eu sinto hoje que eu tenho muitos caminhos ainda em meu trabalho, e realmente eu não quero me comprometer com uma coisa só, chegou a hora de realizar tudo que sinto. Não sei se amanhã vou partir para a escultura que é muito provável que eu chegue nela, porque eu já sinto que a parede só já não basta, então é bem possível que eu esteja daqui a um ano, trabalhando num espaço aberto. Mesmo os malabarismos já estão partindo para a escultura. Sempre partindo de uma coisa para outra, sem perder a ligação com a anterior. As idéias vão sendo geradas a partir do trabalho que vou desenvolvendo.

M.A.- O seu pai foi Prefeito de BH quando Juscelino era Governador de Minas?

M.G.- Sim.

*****//*****

Projeto *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*

ARTISTAS

Autor	Maurício Biamatti Torres
Local de nascimento/data	Belo Horizonte - 4 de Agosto 1925
Formação artística	Escola Belas Artes Guignard. B.H.
Atuação profissional	Curso de Arte no Ateliê em B.H. e Rio Curso de Arte na Escola Guignard - 1956
Prêmios	1º Prêmio de Pintura - 2ª. do Concurso de um Quadrado 1º Prêmio do VII Salão Municipal de Belo Horizonte - B.H. 1950 2º Prêmio o VIII Salão Municipal de Belo Horizonte - em B.H. 1962 Troféu de aquisição - V III Bienal de São Paulo - 1949
Fases e séries da obra	Tijagem - 1948-1952 Abstrata - 1952-1960 Concretista - 1960-1963 Abstrata - 1963-1996 Julho de Américo Renato Granetti
Referenciais bibliográficos	Nascido em B. Horizonte, filho de Américo B. Biamatti e Herculina C. Granetti. Fui o curso de Belo Horizonte, onde estudei em Guignard e o curso de Granetti no M.F.M. do Rio. Trabalhei com ele em Belém e no Rio. Fui aluno do Rio em 1950. Fui aluno do Rio em 1950. Fui aluno do Rio em 1950. Fui aluno do Rio em 1950.
Fontes adicionais	Arquivo do autor. Realizei o painel no Pátio das Escolas em B.H. e dois painéis no Tijagem Concrete Lafayette no Rio. Alguns trabalhos se encontram em coleções particulares no Rio, São Paulo, Paris e Belo Horizonte no Museu de Arte Moderna no Rio e B. Horizonte.
Observações	Possui rubrica no dicionário Petter Narasim - idem é quem nos dá a letra no Brasil A Escola Guignard no contexto modernista de Vilnius Artistas geométricos e informalistas de Fernando de Siqueira e Ruy Bellas Artes em um livro de Gênes e Brasil

Bibliografía
registrada

Av. Portugal, 2085 / conj. 12 e 14 - Pampulha
Belo Horizonte, MG - 31555-000 - Telefax: (031) 443-1426

OK Artista: *Marília Ghanetti*
Marília Ghanetti Torres

Unipica
→ Local de nascimento/data:
Belo Horizonte, 1925.
ou Rio de Janeiro

Formação artística: Estudou com *Guignard* em E. Guignard, BH, ne derde de 40
Escola-Guignard, BH. Museu de Arte Moderna, RJ. Estudou com *Buile Max* e
Di Cavalcanti no Rio de Janeiro e frequentou o curso de gravura
Atividade profissional: no MAM, RJ, em 1959.
Professora da Escola-Guignard: Pintura, desenhista e gravadora.

Exposições individuais:

(1947) Centro Cultural Franco-Brasileiro; (1952) *53/62* Galeria do ICBEU, BH; (1953)
Galeria do ICBEU, BH; (1962) Galeria do ICBEU, BH; (1963) Galeria Selearte, RJ;
Galeria Guignard, BH; (1964) Centro Brasileiro de Cultura, Chile; Casa do Brasil,
Roma; Petite Galerie, RJ; Galeria D'Arte Dell Casa do Brasil; (1965) Galeria Valerie
Schmidt, Paris; (1966) Galeria São Luis, SP; (1967) Galeria Valerie Schmidt, Paris; *Casa de Gumi*
(1969) Galeria Décor, RJ; (1970) Galeria do Copacabana Palace, RJ; (1976) Galeria
Guignard, BH; (1977) Museu de Arte da Pampulha, BH; (1978) Galeria Bonino, RJ;
(1982) Galeria Maison de France; (1987) Fundação Cultural do Distrito Federal,
Brasília; (1991) Museu Nacional de Belas Artes, RJ; Fernando Pedro Escritório de
Arte, BH.

Exposições coletivas:

(1965) Brazilian Artists from the State of Minas Gerais - B.A.G.I., EUA; (1964) Festival de
Arte Brasileira, Filadélfia, EUA; Retrato e Obra - Galeria do ICBEU; (1965) Brazilian
American Culture Institute, Washington; (1968) Brasilianische Malerei der Gegenwart,
Alemanha; (1996) A Cidade e o Artista: Dois Centenários - BDMG Cultural, BH.

Salões e bienais:

data?
Nineth Bienal of Fine Arts Festival - Kansas State University, EUA; (1952) VII Salão
Municipal de Belas Artes, BH; (1953/1967) II, VII, VIII e IX Bienal Internacional de
São Paulo, SP; (1962) XVII Salão Municipal de Belas Artes, BH; (1964) II Bienal
Americana de Arte, Córdoba, Espanha; (1965) I Salão Esso de Artistas Jovens, RJ; II
Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília; (1966) I Bienal Nacional de Artes
Plásticas, Salvador, BA.

Prêmios: *Prêmio de Pintura - Instituto de Educação de Belo Horizonte*
(1952) 1º Prêmio - VII Salão Municipal de Belas Artes, BH; (1962) 2º Prêmio - XVII
Salão Municipal de Belas Artes, BH; (1965) Prêmio de Aquisição Itamarati - VIII
Bienal Internacional de São Paulo, SP;

Fases e séries da obra:

(1948 a 1952) Arte Figurativa; (1952 a 1960) Arte Abstrata; (1960 a 1963) Arte
Concreta; (1963 a 1996) *Arte Abstrata. Relações Abstratas*

Referências bibliográficas:

LIVROS

MORAIS, Frederico. A natureza e a figura não me interessam mais. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 6 abr., 1958.

MAURÍCIO, Jayme. Superfícies vivas de Marília na Selearte. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 jun., 1963.

RESENDE, Otto Lara. Hoje é dia de Marília. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 out., 1977.

A inventiva discípula de Guignard. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out., 1977, p.--

CATÁLOGOS

MAURÍCIO, Jayme et al. *Marília Giannetti Torres*. Simpósio Internacional de Fisiologia Nuclear e Diferenciação [s.n.t.].

Textura e contextura. Museu de Arte Moderna, Belo Horizonte, 6 out. a 16 nov., 1972.

Fontes adicionais:

- *Baixa* consultado nos arquivos do MAP/BH

Observações: Entrevista com Marília A. Ribeiro

ATUALIZAR DADOS. - Solicitar consultado de arte

de João F.P.E. Arte.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na Cultura Modernista de Minas - 1944-1963*. Pedro Leopoldo, MG: Companhia Empreendimento Sabará, 1988.

PERIÓDICOS



O Est. de S. Paulo - S. Paulo - 23.8.58

Arte - Marília.

ARTE

Marília, a tímida emotiva

SYLVIO DE VASCONCELLOS

142

Marília é uma jovem pintora por excelência tímida. Paradoxalmente talvez, é também por excelência emotiva. Em consequência sua arte oscila e se contém entre dois extremos aparentemente antagônicos: a discrição do simples e a exuberância da paixão. Essa simbiose de fatores adversos explica-se, em parte, pela herança de sangue recebida pela artista, comprometida tanto pela ingenua sensibilidade mediterrânea como pela dramaticidade guardada pelos ambientes tradicionais mineiros dos quais Ouro Preto é magnífico exemplo. Um dos grandes pintores mineiros do final do século passado, Honório Esteves, injustamente esquecido de seus patrícios, misto de artista e de inventor, é um dos elos que ligam Marília a esse passado esplêndido tão caro à terra do ouro.

Como quase sempre acontece, Marília começou a desenhar desde criança, fiel a uma natural inclinação que a fazia buscar na natureza refúgio de sua imaginação e prazer de seus devaneios. Contudo, cedo percebeu que a natureza em si mesma ou reproduzida jamais poderia corresponder aos impulsos que trazia consigo e que se configuravam abstratamente em emoções intraduzíveis. Valiam-lhe, assim, os modelos, apenas como um ponto de partida para seus caprichos livremente interpretados em composições quase independentes da realidade, no geral torturadas pelos tumultos que se sobreponham ao deleite da contemplação. Nesse sentido a artista era uma expressionista, embora inconscientemente, pois não se utilizava da natureza para reproduzi-la conforme a percebia à maneira dos impressionistas, mas sim servia-se dela, como uma trama ou um fundo, sobre o qual deram suas próprias emoções. Por isso mesmo seus trabalhos desagradavam aos acadêmicos apegados à aparência exata dos modelos que, no seu caso, revestiam-se sempre de uma expressividade imprevisível e peculiar, diversa daquela que, em si, podiam conter.

Desde cedo mostravam-se os desenhos de Marília nervosos, com uma caligrafia muito pessoal e interessada antes em efeitos de sua aguçada sensibilidade do que na reprodução da realidade. Deixavam perceber, todavia, que não alcançavam inteiramente as aspirações da artista que, cada vez mais insatisfeita e contida, mais concentrada sobre si mesma, se sentia ainda refreada e incapaz de expressar seus impulsos em toda sua plenitude. Falta-lhe, talvez, maior domínio da técnica ou consciência dos meios adequados à sua expansão. Para obtê-los fez-se aluna de vários cursos de arte, sujeitando-se, embora rebelde às regras e à disciplina escolar, ao aprendizado metódico e ao exercício cotidiano do labor artístico.

Quando Guignard transferiu-se para Belo Horizonte foi uma de suas primeiras discípulas. Novos horizontes então se descortinaram à artista, cuja vocação encontrara afinal um ponto de apoio seguro para sua total eclosão. Começa uma nova etapa em sua vida artística e tão cheia de surpresas e de progresso que desde logo lhe abriu as portas das exposições e das mostras oficiais. Aceita como expositora nos Salões Nacionais de Arte Moderna, aceita em Bienais Paulistas, colhendo êxitos sucessivos em exposições individuais e coletivas, sentia-se enfim, a jovem artista, na plenitude de sua capacidade. Contudo, intimamente, ainda não lhe satisfaziam os trabalhos produzidos.

Abandonando o figurativismo através de processos de abstração cada vez mais intensos, entregou-se então a experiências plásticas descompromissadas da realidade e mais de acordo com seus naturais impulsos. O que sempre desejara, a revelação de um mundo interior rico de matizes e de problemas, pareceu-lhe então muito mais suscetível de expressar-se por meio das cores, dos planos e das linhas, validas por si mesmas, do que por intermédio de objetos ou coisas, ainda que levadas a interpretações ou transformações extremas. Essa esperança levou-a às livres composições sofridamente construídas por intermédio de manchas, figuras assimétricas, tons baixos, sombrios, cuja validade não se restringia ao equilíbrio harmônico intrínseco, mas que se ampliava em significados profundos, traduzidos por uma simbologia inventada pela artista. Inventada ou, pelo menos, procurada com o intuito de corresponder às emoções reprimidas.

Superada a euforia das novas descobertas novamente se mostrou a artista impaciente e insatisfeita como se a cada novo processo de expressão mais complexa se tornassem suas emoções e mais sentidas suas expansões. Seus trabalhos apresentam-se de novo torturados, apressados e — por que não dizer? — muitas vezes mal acabados como se correspondessem a confissões que,

por timidez, se fizessem rápidas, envergonhadas de serem ditas ou temerosas de não serem adequadamente compreendidas. Confissões tornadas ligeiras na aparência, embora previamente muito meditadas, mas que se eximem de prolongados esclarecimentos que lhes diminuíssem a espontaneidade ou comprometessem a sinceridade.

Grande parte das últimas composições da artista é, assim, de um cromatismo simples superposto a formas, por sua vez, concisas. Contudo, configura tensões emocionais enormes que contrastam fortemente com a primeira impressão superficial. Grande parte de seus últimos trabalhos revela claramente que pretende dizer alguma ou muita coisa, embora esse objetivo nem sempre seja alcançado. E' que, como foi dito, as intenções ocultam-se em simbolismos intrincados, onde cada detalhe corresponde a determinadas significações, evidentes para quem o produziu mas frequentemente difícil para quem o contempla. Embora o espectador perceba que alguma coisa se pretendeu dizer, sente dificuldade em apreendê-la completamente. Como se posto frente a um mudo que



Uma tela da fase figurativista de Marília

procurasse desesperadamente expressar-se sem o conseguir. A angústia dessa incomunicabilidade acrescenta-se assim à contida na composição que sem dúvida se insinua, ainda que não inteiramente

compreendida. **ABST. GEOMETRICO**

E' certo que as tensões emocionais frequentemente se interrompem em serenais tranquilidades. E surgem então desenhos geométricos de uma simplicidade ingenua, quase infantil. Linhas, quadrados e retângulos, limpos, claros e inocentes que só procuram uma síntese ideal e comovedoramente pura. Síntese que, por sinal, parece ser o final objetivo da artista, capaz de resolver o antagonismo de sua timidez e de sua irreprimível emotividade. Dizer o máximo com o mínimo; expressar o todo com a unidade, a soma com a parcela. O máximo de expansão com o máximo de discrição. Suas últimas aspirações estariam então realizadas e é este ponto culminante de sua arte que atualmente a preocupa. Faixas sucessivas, figuras assimétricas, polígonos harmônicos, linhas soltas no espaço pictórico, lisos de cor, subdivisões lógicas do plano e traços isolados sobre fundos uniformes, são as características de suas atuais produções. À medida que a maturidade artística lhe provê de meios cada vez mais amplos de expressão, mais Marília se apegava a uma circunscrição acentuada, mais se torna segura de seus objetivos, mais consciente de suas aspirações e mais apta, portanto, a fazer de sua arte um magnífico exemplo de fecunda contenção, de proveitosa autodisciplina e de uma correta expansão de seu poder criador.

Curriculum

MARÍLLA GIANNETTI TORRES

Nasceu em Belo Horizonte

Exposições Individuais: (1947) Centro Cultural Franco-Brasileiro, BH; (1963) Galeria Guignard, BH; (1964) Centro Brasileiro de Cultura, Santiago - Chile; Petite Galerie, RJ; Galeria D'Arte Della Casa do Brasil, Roma; (1965) Galeria Valérie Schmidt, Paris; (1966) Galeria São Luiz, SP; (1967) Galerie Valérie Schmidt, Paris; (1968) Galeria D'Arte Della Casa do Brasil, Roma - Itália; (1970) Galeria Copacabana, RJ; (1976) Galeria Guignard, BH; (1977) Museu de Arte de Belo Horizonte; (1978) Galeria Bonino, RJ; (1987) Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília; (1991) Museu Nacional de Belas Artes, RJ; (1993) Fernando Pedro Escritório de Arte, BH.

Exposições Coletivas: (1953) II Bienal - São Paulo; (1964) Festival de Arte Brasileira, Filadélfia - USA; II Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina; (1965) VIII Bienal Internacional de São Paulo; II Brazilian Contemporary Art, New Orleans, USA; Brazilian American Cultural Institute, Washington; (1968) Brasilianische Malerei der Gegenwart, Alemanha; Ninth Biennial - Fine Arts Festival, Kansas State University, Colorado University, USA.

Salões: (1952) VII Salão Municipal de Belas Artes, BH; (1963) Salão do Paraná.

Prêmios: 1º Prêmio no Salão Municipal de Belas Artes, BH (1952); Prêmio Itamaraty - VIII Bienal de São Paulo (1965).

MARILIA GIANNETTI TORRES

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- . Centro Cultural Franco-Brasileiro - Belo Horizonte (1947)
- . IBEU - Belo Horizonte (1962 e 1962)
- . IBEU - Rio de Janeiro (1963)
- . Galeria Selearte - São Paulo (1963)
- . Centro Brasileiro de Cultura - Santiago/Chile (1964)
- . Petite Galerie - Rio de Janeiro (1964)
- . Galeria D'Arte Della Casa do Brasil - Roma/Itália (1964 e 1966)
- . Galerie Valérie Schmidt - Paris/França (1966 e 1967)
- . Galeria São Luiz - São Paulo (1966)
- . Galeria Guignard - Belo Horizonte (1968-1976)
- . Galeria Copacabana - Rio de Janeiro (1970)
- . Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte (1975)
- . Retrospectiva - Textura e Contextura - Museu de Arte Pampulha - Belo Horizonte (1977)
- . Galeria Bonino - Rio de Janeiro (1978)
- . Galeria Maison de France - Rio de Janeiro (1982)
- . Fundação Cultural do Distrito Federal-Retrospectiva - Brasília (1987)
- . Museu Nacional de Belas Artes Retrospectiva - Rio de Janeiro (1991)

EXPOSIÇÕES COLETIVAS :

- . Salão Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro
- . Museu de Arte - Belo Horizonte
- . II Bienal - São Paulo
- . Salão do Paraná (1963)
- . IBEU - Retrato e Obra - Rio de Janeiro (1964)
- . Festival de Arte Brasileira - Filadélfia/USA (1964)
- . II Bienal Americana de Arte - Córdoba/Argentina (1964)
- . VIII Bienal - São Paulo (1965)
- . I Salão ESSO - M.A.M. - Rio de Janeiro (1965)
- . II Brazilian Contemporary Art - New Orleans/USA (1965)
- . Brazilian American Culture Institute - Washington/USA
- . The Women's Club - Rio de Janeiro
- . Galerie Valérie Schmidt - Paris
- . Brasilianische Malerei der Gegenwart - Alemanha (1968)
- . Brazilian Artists from the State of Minas Gerais - B.A.G.I
- . Ninth Biennial - Fine Arts Festival - Kansas State University
- . Colorado University - USA

TRABALHOS REALIZADOS :

- . Painel no Retiro das Pedras - Belo Horizonte
- . Painel no Country Club da Tijuca - Rio de Janeiro

PREMIOS :

- . 2o Prêmio de Pintura - Secretaria da Educação de Minas Gerais (1949)

- . 1o Prêmio no VII Salão Municipal de Belas Artes - Belo Horizonte (1962)
- . 2o Prêmio no XVII Salão Municipal de Belas Artes - Belo Horizonte (1962)
- . Prêmio de Aquisição - Itamaraty - VIII Bienal de São Paulo

VERBETES :

- . Dicionário Delta Larousse
- . "Quem é Quem na Artes e nas Letras do Brasil!"
Ministério das Relações Exteriores (1966)
- . A Escola Guignard na Cultura Modernista de Minas (1944-1962)
- . Abstracionismo Geométrico e Informa de Fernando
Cochiarale e Arma Bella Geigeir

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Criação Molecular

Autor: Marília Giannetti Torres

Data: 1967

Número Cecor: 16-14F

Procedência:

Proprietário:

Classificação:

Dimensões: 46,0 (altura) x 19,5 (largura) x 12,0 (profundidade) cm

Local e data da coleta de amostras: Cecor, 08/09/2014

Responsável pela amostragem: João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Tamires Lowande – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Número de matrícula : 2010055602

Orientadora: Profa. Maria Alice

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

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

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM)

A Espectrometria no Infra-Vermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infra-vermelho. A análise do espectro de infra-vermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.

A Microscopia de Luz Polarizada permite a identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, dentre outras.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2753T	Amostra retirada da parte central inferior da obra	Massa Branca: Resina sintética; Talco industrial, Carbonato de Cálcio, Branco de Titânio.
AM2754T	Amostra retirada da parte lateral superior da obra	Camada Vermelha: Resina Vinílica; Talco industrial, Carbonato de Cálcio, Branco de Titânio. Pigmento Vermelho: vermelho ocre Camada Amarela Translúcida: Resina Vinílica (Provável vinilita: co-polímero de acetato de vinila com cloreto de vinila). Base de Preparação Branca: Resina sintética; Talco industrial, Carbonato de Cálcio, Branco de Titânio.



Figura 01- Local dos pontos de retirada das amostras.

File # 1 = 10171404	Mode = 2 (Mid-IR)	17/01/98 02:44
Sample Description: AM2753T - TCC Tamires - Massa Branca - Reamostragem		
Scans = 32	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine

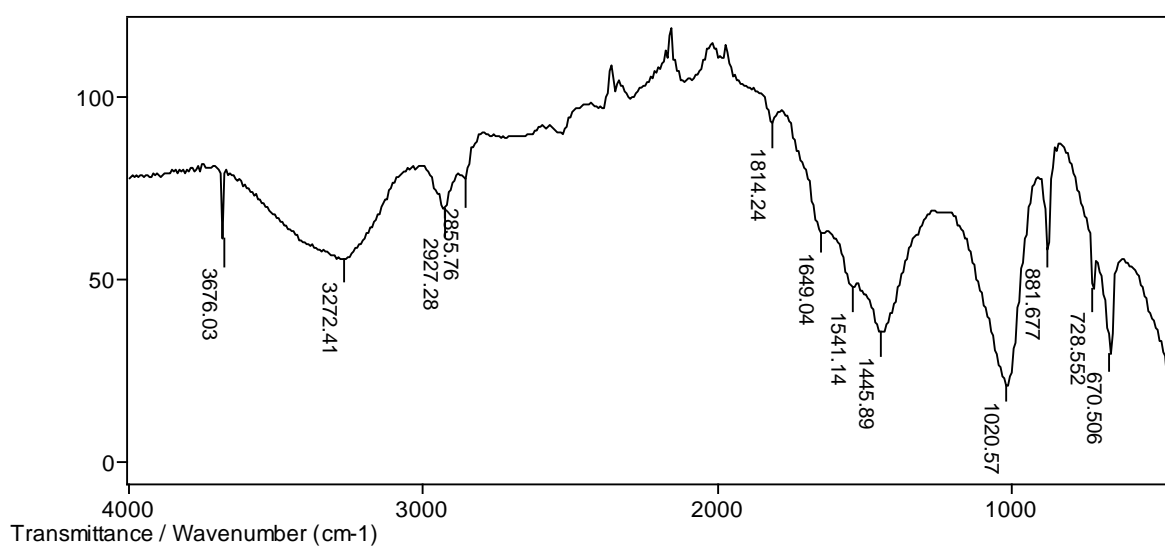


FIGURA 02 - Espectro de infravermelho referente à massa branca da amostra 2753 T.

File # 1 = 10171403	Mode = 2 (Mid-IR)	17/01/98 02:31
Sample Description: AM2754T - TCC Tamires - Base Branca - Reamostragem		
Scans = 32	Res = 4 cm ⁻¹ 46 scans/min	Apod = Cosine

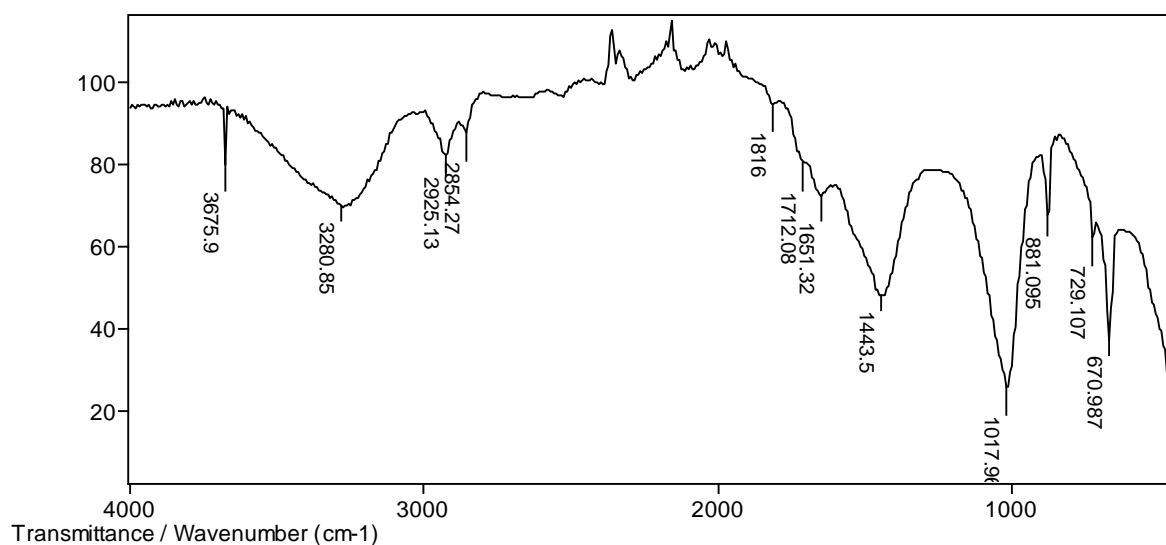


FIGURA 03 - Espectro de infravermelho referente à base de preparação branca da amostra 2754 T.

File # 5 = 10171401	Mode = 2 (Mid-IR)	17/01/98 01:30
Sample Description: AM2754T - TCC Tamires - Camada Amarela translúcida - Reamostragem		
Scans = 32	Res = 4 cm ⁻¹ 46 scans/min	Apod = Cosine

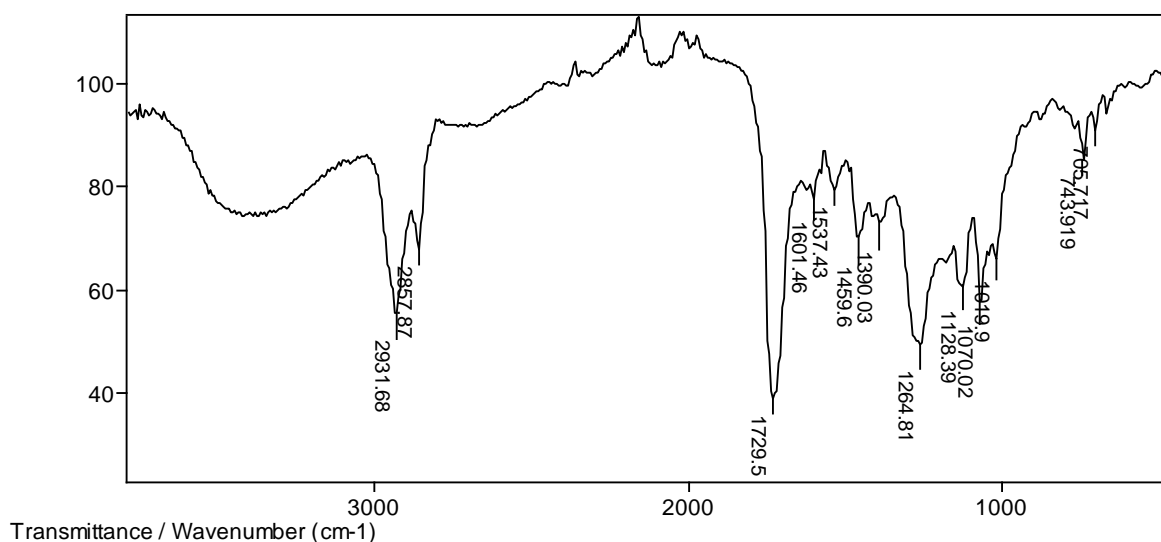


FIGURA 04 - Espectro de infravermelho referente à camada amarela translúcida da amostra 2754 T.

File # 1 : 10171402	Mode = 2 (Mid-IR)	17/01/98 02:17
Sample Description: AM2754T - TCC Tamires - Camada Vermelha - traços base - Reamostragem		
Scans = 32	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine

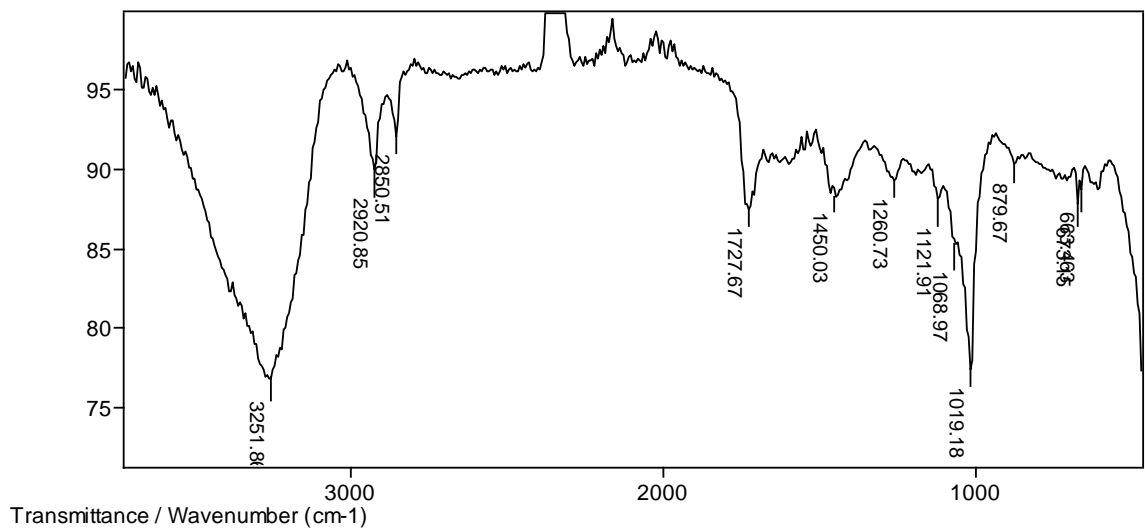
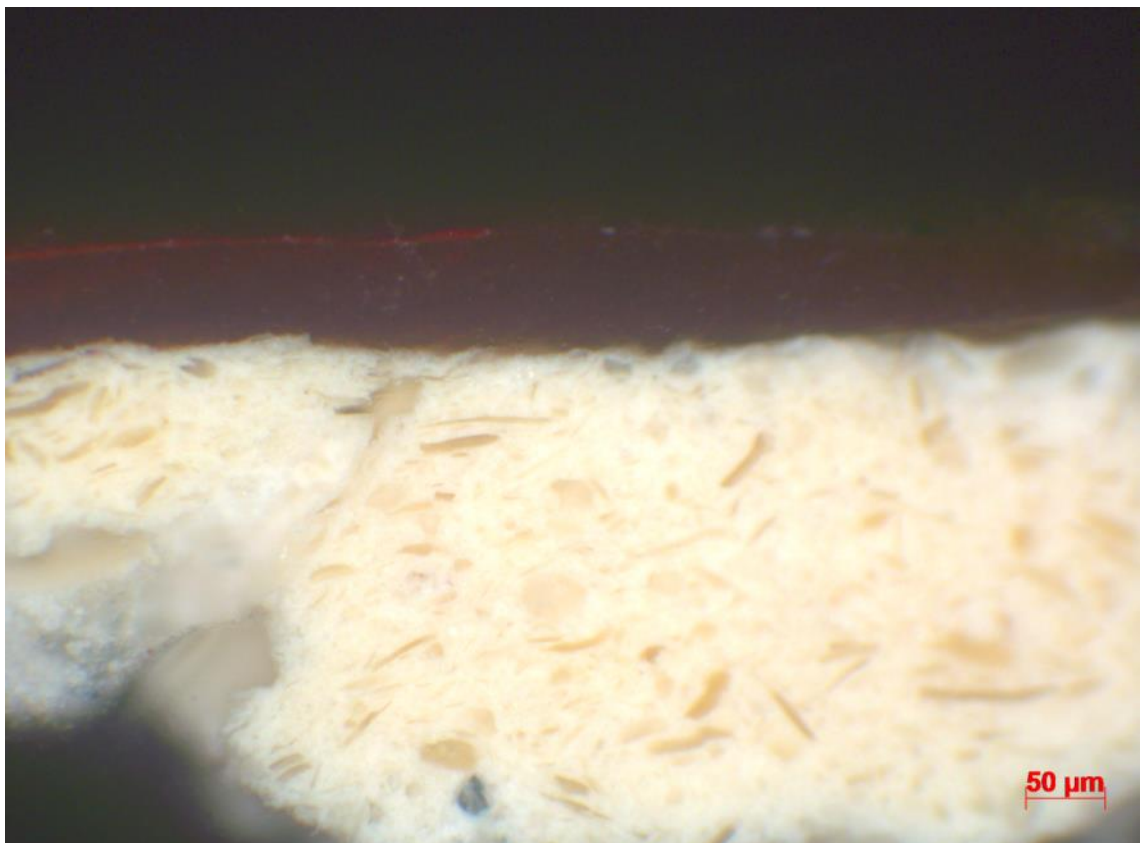
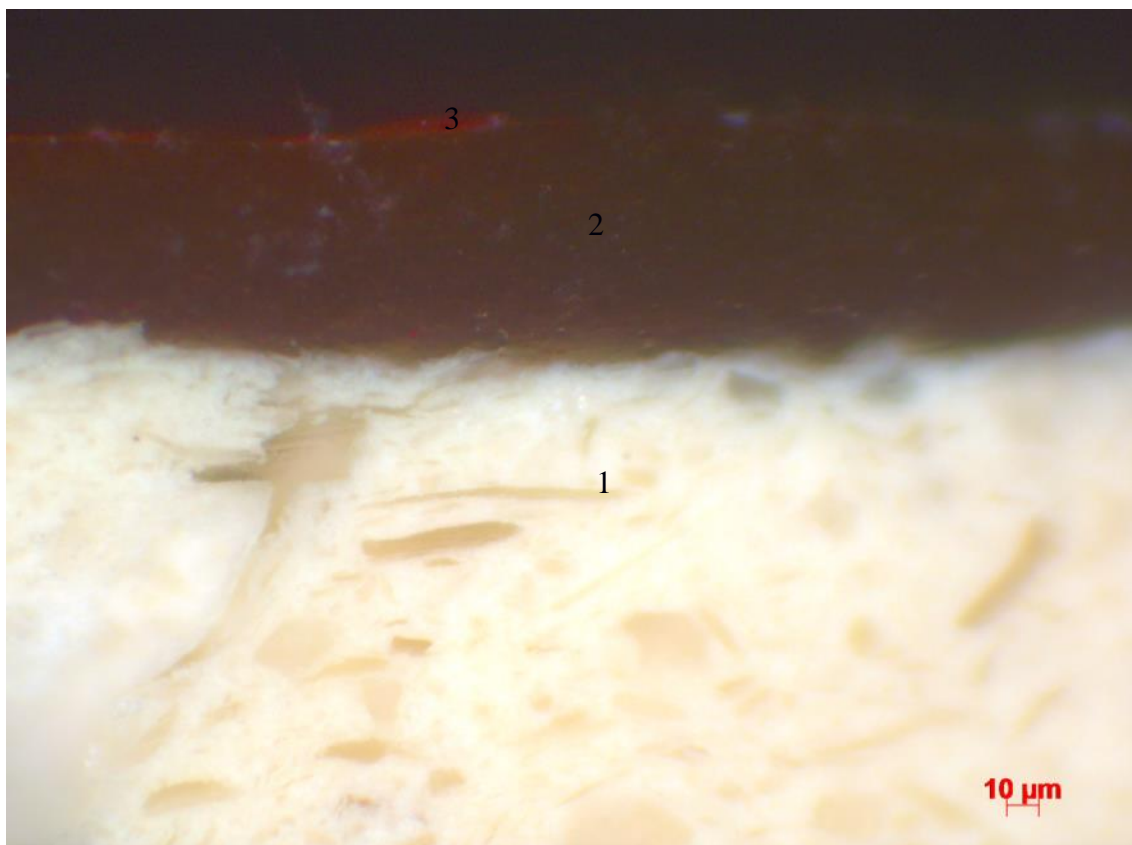


FIGURA 05 - Espectro de infravermelho referente à camada vermelha da amostra 2754 T.

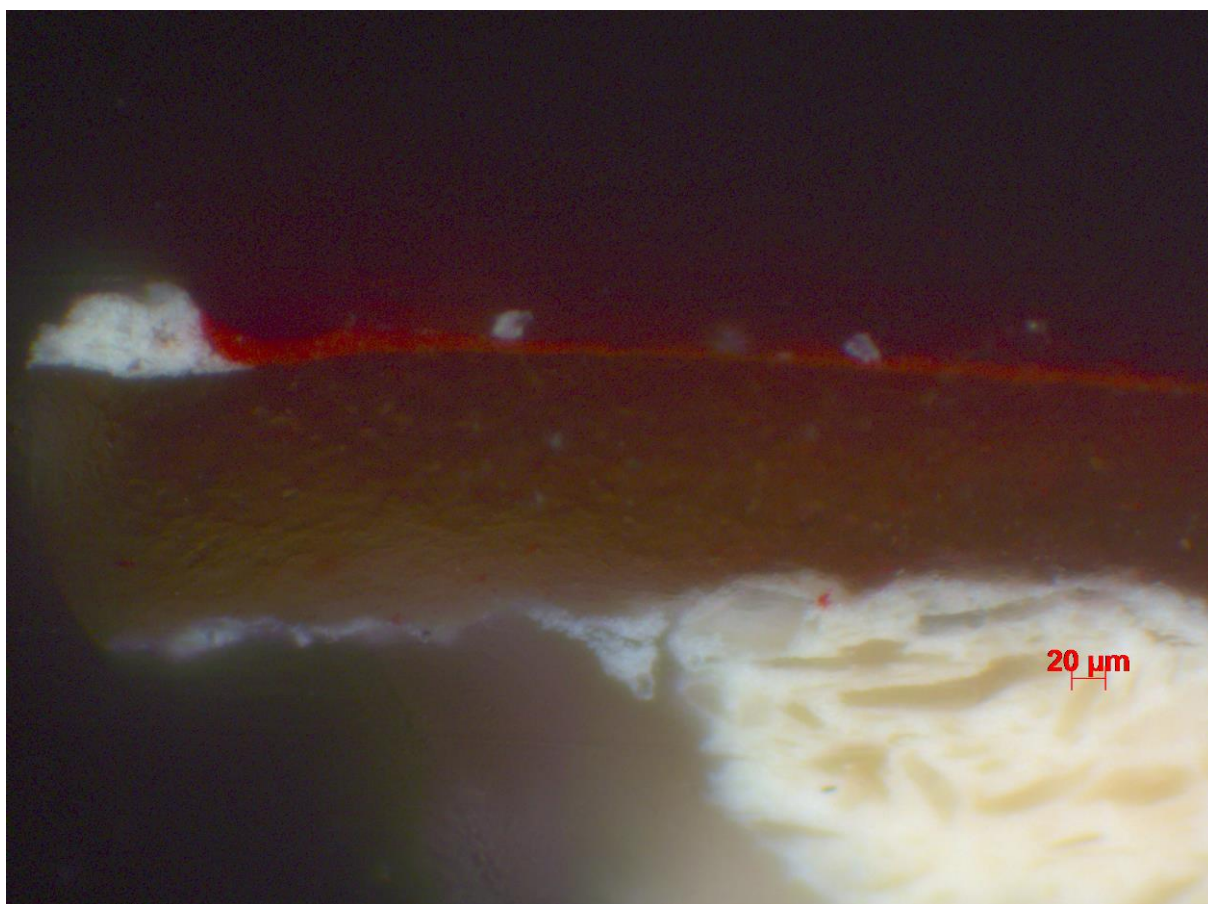


Corte Estratigráfico aumento 33x



Corte Estratigráfico aumento 66x

Camada 1- Base de preparação, 2- vermelho escuro, 3- vermelho claro




Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho

ANEXO C – ENTREVISTA COM O ARTISTA E PROF. EDUARDO DE PAULA

Re: Do Eduardo

De: Eduardo de Paula (edepaula@gmail.com) Enviada: quarta-feira, 15 de outubro de 2014 18:56:30

Para: Tamires Lowande (tlowande22@hotmail.com)

Tamires:

Naquela época, tinta plástica era a tinta "acrílica dos pobres", fabricada aqui no Brasil, de má qualidade. Acho que era uma espécie de "suvinil" ou coisa que o valha. Depois é que apareceram as tintas importadas. Nós éramos muito pobrezinhos e até fabricávamos nossas tintas que, nem sempre, davam bom resultado. Você, como restauradora, vai ter muito trabalho para recuperar muita coisa que está espalhada por aí. Se conseguir, é claro.

Como pintor e "graphic designer" trabalhei praticamente só em BH, fora uma temporada de desenhista nas Organizações Globo, no Rio (dois anos).

Um abraço do Eduardo.

Em 15/10/2014, à(s) 18:34, Tamires Lowande <tlowande22@hotmail.com> escreveu:

Fiquei espantada quando li que faz tudo a mão livre! O resultado (que vi no site) é impressionante.

A tinta acrílica foi uma das inovações dos anos 50 correto? Quero dizer, ainda não eram todos os artistas que tinham acesso à elas.

O sr. sempre produziu suas obras em Belo Horizonte?

Vou analisar a questão da massa plástica. O uso era muito comum?

Relendo o email eu percebi que escrevi errado. Na entrevista, Marília usa o termo "tinta plástica". Mas pode ser que seja a mesma coisa que massa plástica.

Desde já muito obrigado pela pronta resposta

From: edepaula@gmail.com

Subject: Re: Do Eduardo

Date: Tue, 14 Oct 2014 15:05:38 -0300

To: tlowande22@hotmail.com

Tamires:

Minha pintura é geométrica e, claro, represento volumes. Aliás, toda arte é representação. A sensação de volumes surge através dos contrastes de configurações e cor. São apenas sensações porque, na verdade, a pintura é plana. No caso do meu trabalho, absolutamente plana. Como você bem disse são efeitos óticos. Não tiro partido de sensações puramente táteis, apenas das visuais, ou seja, poderia dizer que se texturas existem são apenas ilusões. Seria textura visual e não tátil. Como explica a teoria, isso é “gestalt”.

Utilizo tinta acrílica e pincel de pelo de marta. Tudo à mão livre, sem uso de régua ou auxílio de qualquer outro instrumento. A pintura tem aparência semi-fosca e as cores não têm excessiva saturação, porque desenvolvi uma técnica particular. A tinta acrílica tem características muito diferentes da tinta a óleo e o pintor desavisado é levado a usá-la como óleo. Nesse caso o resultado não é dos melhores.

Quanto à massa plástica, que você mencionou, é a massa para lanternagem de automóveis que, até hoje, ainda é usada. Não sei se os componentes mudaram. Procure na internet, que você deve encontrá-la, inclusive sua composição.

Continuo à sua disposição. Um abraço do
Eduardo.

Em 14/10/2014, à(s) 11:17, Tamires Lowande <tlowande22@hotmail.com> escreveu: Será um grande prazer.

Agradeço pela sua disponibilidade!

No seu blog eu percebi que você se manteve voltado para um estilo mais geometrizado, mas em alguns trechos eu vi menção sobre alguns volumes. Esses volumes são efeitos óticos, devido as cores utilizadas ou são físicos mesmo, como um excesso de tinta?

A pergunta se deve pois estou estudando a obra de Marília Giannetti e ela como muitos artistas modernistas/contemporâneos, na década de 60, usaram o termo "massa plástica" para designar o material usado em seus relevos e volumes. E estou tendo dificuldades em encontrar esta terminação.

Sendo assim, a professora Luciana Bonadio (restauradora do MAP) me orientou que entrasse em contato com você.

O que puder me transmitir sobre esses materiais (inclusive sobre tintas, parece que o uso de ecoline também era comum) sera de grande interesse.

Atenciosamente

From: edepaula@gmail.com

Subject: Do Eduardo

Date: Mon, 13 Oct 2014 21:50:58 -0300

To: tlowande22@hotmail.com

Tamires:

Recebi sua mensagem.

Podemos trocar ideias por este endereço de email ou por telefone: (31) 3337-3531

Cordialmente, Eduardo de Paula

ANEXO D – COMPOSIÇÃO DOS MATERIAIS COMERCIAIS



BOLETIM TÉCNICO

ver.06.13

MASSA PLÁSTICA



COMPOSITES

INTRODUÇÃO

Massa plástica é um nome genérico dado ao composto formulado a partir de uma resina poliéster insaturada e cargas minerais, que forma um material pastoso de grande utilidade. A massa plástica é utilizada para correções de superfícies (nivelamento), em substratos metálicos, madeiras, fiberglass, etc e também utilizado para colagem, como de cubas de pia em mármore natural. A massa plástica tem como característica principal a facilidade de aplicação, lixamento, boa adesão ao substrato e flexibilidade para suportar torções e impactos onde estas características são requeridas.

Atualmente no mercado encontramos dois tipos de massas que são conhecidas como massa plástica e massa poliéster, a escolha entre elas vai depender do tipo de aplicação e acabamento que se deseja. Destacaremos nesta literatura ambas as aplicações.

PROCESSO DE FABRICAÇÃO

Na fabricação de massa plástica é empregado como aglutinante uma resina poliéster insaturada, ortoftálico ou tereftálico pré-acelerada e como cargas minerais utilizam-se talco industrial, agalmatolito, dióxido de titânio, etc.

A resina e o dióxido de titânio (TiO_2) são misturados com agitador em um recipiente apropriado, em seguida é adicionado lentamente as cargas, homogeneizando moderadamente até a incorporação total da carga. Após observar que se formou um composto homogêneo cessar a agitação. Durante o processo de homogeneização ocorre aquecimento do composto, devido ao atrito gerado da agitação, neste caso deve-se evitar o aquecimento excessivo na preparação da massa, pois pode acarretar perda de estabilidade da mesma. Se possível manter a temperatura entre quarenta e cinquenta graus célsius, pois evitará maiores problemas quanto ao tempo de vida útil do produto. É aconselhável, se possível, ter um sistema de resfriamento no recipiente onde a massa é preparada.

O processo de cura ou polimerização, se dá com a adição de um catalisador denominado peróxido de metil etil cetona (MEK-P como é conhecido comercialmente). Normalmente as massas plásticas apresentam tempo de gel ou tempo para que se possa ser aplicado ligeiramente curto, em torno de quatro a sete minutos e tempo para se iniciar o lixamento próximo de quarenta minutos, mas estes dados variam, de acordo com a adição ou não de aceleradores na massa.

Fiber Center Indústria e Comércio Ltda.

Fábrica e Vendas: (11) 4746-5700 - Depto.Técnico: (11) 99102-0916 – 84135-8410

Lojas: Santo André (11) 4066-4803 - Campinas (19) 3281-5111 - Curitiba (41) 3021-5357
Belo Horizonte (31) 3411-4080 - S.J.Rio Preto (17) 3238-4530

Site: www.fibercenter.com.br – e-mail: vendas@fibercenter.com.br – dtec@fibercenter.com.br



MATÉRIAS – PRIMAS

RESINAS

Resinas usadas em massa plástica devem apresentar boa flexibilidade, pois aumenta a aderência em substratos pouco espessos e sujeitos à vibrações, além de proporcionar facilidade no lixamento.

CARGAS

As cargas ocupam papel importante na composição das massas plásticas. Elas não são adicionadas tão somente para se conseguir um material pastoso ou diminuir o custo, mas também reduzem a contração da resina poliéster.

A carga mineral mais indicada para fabricação de massa plástica é o talco industrial. O talco industrial é um mineral cuja composição é o silicato de magnésio hidratado, e sua composição varia de acordo com a localidade onde é extraído. Uma característica importante, que faz com que o talco seja o mais utilizado, é devido a sua menor dureza entre os minerais. Na escala de Moh's, onde há uma variação de zero a dez, o talco apresenta dureza um (1), enquanto que a calcita (carbonato de cálcio) apresenta dureza três, e o diamante dureza dez. Outros tipos de cargas minerais podem ser utilizadas, porém, deve-se salientar que haverá aumento de dureza que dificultará o lixamento após aplicação.

PIGMENTOS

O Pigmento mais utilizado é o dióxido de titânio, cuja característica é a cor branca e serve para clarear a massa, pois a mesma sem o pigmento apresenta coloração escura.

CATALISADOR

Como catalisador é empregado um peróxido orgânico. O mais utilizado é o peróxido de Metil Etil Cetona, que é um líquido incolor de odor característico.

Os peróxidos se decompõem produzindo radicais livres pela dissociação da ligação oxigênio-oxigênio. Em uma resina poliéster insaturada, estes radicais iniciam a reação de cura ou polimerização rompendo a dupla ligação da cadeia polimérica.

PROMOTORES

Normalmente as resinas para fabricação de massa plástica, já contém promotor. Os promotores são sabões metálicos, onde o mais empregado é o octoato de cobalto 6%.

Fiber Center Indústria e Comércio Ltda.

Fábrica e Vendas: (11) 4746-5700 - **Depto.Técnico:** (11) 99102-0916 – 84135-8410

Lojas: Santo André (11) 4066-4803 - Campinas (19) 3281-5111 - Curitiba (41) 3021-5357

Belo Horizonte (31) 3411-4080 - S.J.Rio Preto (17) 3238-4530

Site: www.fibercenter.com.br – **e-mail:** vendas@fibercenter.com.br – dttec@fibercenter.com.br

**MONÔMEROS**

Os monômeros são diluentes da resina e também servem como copolímero do poliéster, ou seja participa da polimerização da resina.

O monômero mais utilizado é o monômero de estireno e já está incorporado na resina. O excesso de monômero de estireno na resina interfere na cura, e acarreta sedimentação da carga na massa plástica, devido a diminuição da viscosidade do composto.

APLICAÇÃO DA MASSA PLÁSTICA

A massa plástica pode ser aplicada em vários substratos como madeira, fiberglass, mármore, superfícies metálicas, etc. Para a aplicação da massa plástica é importante se fazer o tratamento da superfície do substrato. Dentre os tratamentos de superfície existentes, emprega-se o lixamento ou jateamento de areia. Com a superfície limpa e seca, pesa-se a massa e adiciona-se 1% do catalisador peróxido de metil etil cetona. A homogeneização pode ser feita com uma espátula. Aplicar a massa rapidamente e aguardar o tempo para lixamento, que se dá quando a massa não gruda mais na lixa. Normalmente emprega-se lixa # 80.

OBSERVAÇÃO: Nunca utilize excesso de catalisador e nem empregue solventes como thinner para diluir a massa, pois a massa poderá ficar “plastificada” e também proporcionar bolhas após a pintura.

FÓRMULA BÁSICA SUGERIDA:

POLYLITE 10321-00	39,0 %
Dióxido de Titânio	1,0 %
Talco Industrial # 325	60 %

Fiber Center Indústria e Comércio Ltda.

Fábrica e Vendas: (11) 4746-5700 - Depto.Técnico: (11) 99102-0916 – 84135-8410

Lojas: Santo André (11) 4066-4803 - Campinas (19) 3281-5111 - Curitiba (41) 3021-5357

Belo Horizonte (31) 3411-4080 - S.J.Rio Preto (17) 3238-4530

Site: www.fibercenter.com.br – e-mail: vendas@fibercenter.com.br – dtec@fibercenter.com.br

Ficha de Informações de Segurança de Produtos Químicos
Massa Corrida Hidrotintas-Pág. 01/08
Atende a norma NBR-14725/2005

1- IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO E DA EMPRESA.

Nome do Produto: **Massa Corrida Hidrotintas**

Código Interno de Identificação do Produto: 83

Indicação: A Massa Corrida Hidrotintas, é indicada para corrigir pequenas imperfeições, nivelar e uniformizar superfícies em ambientes internos..

Empresa: Hidrotintas Indústria e Comercio de Tintas Ltda.

Endereço da empresa: Av. Mendel Steinbruch s/n – Pajuçara – Maracanaú – CE

CEP: 61.900-000

Fone/Fax: (85) 4009 - 1666

Homepage - <http://www.hidrotintas.com.br>

Em caso de emergência ligue: (85) 4009-1666

2- COMPOSIÇÃO E INFORMAÇÃO SOBRE OS INGREDIENTES

Produto do tipo: Preparado.

Natureza química: Complemento a Base D'água.

Ingredientes ou impurezas que contribuam para o perigo classificados conforme a Diretiva 67/548/EEC:

Nº CAS	Nome Químico	(%) Faixa de Concentração	Símbolo	Frases R
N.D.	Resina Vinil Acrílica (sólidos)	1 - 10	Xn/ Xi	R21/22 R36/38
1317-65-3	Carbonato de Cálcio	40 - 80	Xi	R36/37/38
622-85-5	Propil Fenil Éter	<0,1	Xn	R22
1336-21-6	Amônia (solução 25%)	0,1 – 1,0	C / Xn	R34 / R50
64742-82-1	Aguarrás Mineral	0,5 – 1,5	F / Xn	R11/ R20/22
N.D.	Polímeros Acrílicos	1 – 5	Xn/ Xi	R21/22 R36/38
134363-67-7	Derivados Isotiazolonas e Semi-Acetais	0,1 – 1,0	Xn – Xi	R20/22 R36/37/38



Boletim Técnico - 11.1421

Brilho para Tinta

AkzoNobel
Tomorrow's Answers Today

Classificação: NBR 11702 da ABNT de 07/2010 tipo 4.8.4.

Descrição: O Brilho para Tinta é um líquido incolor que aumenta o brilho das tintas quando aplicado como acabamento sobre tintas látex em ambientes internos. Porém, se a intenção for apenas regular o brilho da tinta, misture gradualmente sobre tintas látex na última demão, também em ambientes internos e externos.

Diferenciais: Além disso, o Brilho para Tinta oferece maior impermeabilidade à superfície, que proporciona maior facilidade de limpeza, e possui secagem rápida e baixo odor.

Outras Informações: A intensidade do brilho é controlada pela quantidade de Brilho para Tinta que for misturada à tinta (máximo 70% de líquido e 30% de tinta). Se aplicado sobre tinta branca, a cor poderá ficar ligeiramente amarelada. Quando aplicado sobre tinta colorida, poderá escurecer um pouco sua tonalidade. Não aplicar Brilho para Tinta misturado a látex de baixa qualidade. Para que se consiga um brilho uniforme, recomendamos sua mistura com tinta látex Coralmur Zero Odor ou tinta acrílica Decora ou Rende Muito.

Propriedades físico-químicas

Cor: Incolor

Viscosidade: 70 - 85 UK

Brilho (@60°): Não aplicável

Peso Específico: 1,010 - 1,110 g/cm³

Sólidos/Volume: 38,2 - 42,2%

VOC (compostos orgânicos voláteis): 3,19 g/L

Sólidos/Peso: 39,0 - 43,0%

Ponto de fulgor: >100° C

Informações técnicas

Composição: Resina vinílica modificada, hidrocarbonetos alifáticos, surfactantes, espessantes, microbicidas não metálicos e água.

Prazo de validade: 24 meses

Embalagem: 18L e 3,6L

Informações Toxicológicas: Baixa toxicidade

Dados de aplicação

Diluinte: Água

Diluição: Quando aplicado como acabamento, diluir de 10 a 20% com água limpa. Caso a função do produto seja regular o brilho, diluir de 10 a 15% com água limpa e misturar à tinta na última demão.

Rendimento:

35 - 45 m²/galão/demão

Nº de Demãos: Quando aplicado como acabamento, aplicar de uma a duas demãos sobre a tinta curada, no mínimo com 5 dias.

Acessórios de Pintura: Rolos de lã de pelo baixo ou pincéis de cerdas macias.

Limpeza:

Limpe as ferramentas com água e sabão.

Secagem:

Toque: 1 hora

Entre demãos: 4 horas

Final: 4 horas

Recomendações: Evite a aplicação em dias chuvosos, temperatura abaixo de 10°C ou acima de 40°C e umidade relativa do ar superior a 85%.

Limitação de Responsabilidade

Quaisquer recomendações, informações, assistências ou serviços fornecidos pela AkzoNobel Tintas Decorativas Brasil sobre seus produtos ou sobre o uso e aplicação dos mesmos são dados de boa fé, acreditando serem apropriados e confiáveis, tendo garantias conforme limites do Código de Defesa do Consumidor. Rev.: 01/2012

