

Núbia Quinetti de Souza

**RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE CAVALETE *RETRATO DE HOMEM COM*
*ÓCULOS:***

Tratamento estrutural e pictórico

Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2014.

Núbia Quinetti de Souza

RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE CAVALETE *RETRATO DE HOMEM COM*
ÓCULOS:

Tratamento estrutural e pictórico

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Maria Alice Honório Sanna Castello Branco

Belo Horizonte

2014

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

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE CAVALETE *RETRATO DE HOMEM COM ÓCULOS*: Tratamento estrutural e pictórico”, de autoria de Núbia Quinetti de Souza, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. M^a. Maria Alice Honório Sanna Castello Branco (Orientadora) – UFMG

Prof^a. M^a. Tatiana Duarte Penna– UFMG

Prof^a. Dr^a. Rita Lages Rodrigues - UFMG Coordenadora do Curso de Graduação em Conservação-Restauroação de Bens Culturais Móveis

EBA/UFMG

Belo Horizonte, 01 de Dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Alice que possui a medida perfeita de firmeza e generosidade. Obrigada pelo carinho, confiança, auxílio, disponibilidade, incentivo, organização e por compartilhar seus conhecimentos.

À professora Tatiana Penna por participar deste período sempre relatando suas experiências e conhecimentos e por animar o laboratório de pintura com sua alegria.

Ao Professor Alexandre Cruz Leão que sempre admirei pela postura ética, inteligência e bom humor, por incentivar a ter persistência em relação à fotografia e ao tratamento de imagens. À monitora Viviane Tabosa de Sousa que muito pacientemente esteve presente para solucionar nossas dúvidas.

À Moema Queiroz por compartilhar suas experiências e contribuir com conselhos e à Barbara Mesquita, minha gêmea perdida, pelos conselhos, incentivos e conversas informais.

Aos professores Maria Regina, Rita Lages, Alessandra Rosado, Marilene Maia e João Cura sempre a disposição de solucionar nossas dúvidas.

À Barbara Durso e Thaís Cristina pelo apoio à distância, conselhos e principalmente pela amizade. À Barbara Alves pelo auxílio com o texto, traduções e amizade. Larissa Vita, pelos empréstimos de livros, escaninho e amizade.

Aos companheiros presentes no dia a dia do laboratório de pintura, Ires Couto, Joana Braga, Jussara Alves, Ruy Caldeira, Luzia Marta e Ana Lúcia que contribuíram com dicas de livros, tirando fotografias, compartilhando aflições, conversas e muitas risadas.

À Tamires Lowande, Mariah Boelsums e Iamanda Riehl, pelas discussões teóricas, conselhos, auxílio com os textos e amizade. Nathalia Terayama e Iasmini Duarte, minhas grandes amigas que tanto amo... obrigada pela torcida!

Aos Cláudio Nadalin, funcionário do Centro de Conservação e Restauração de bens culturais móveis, pela documentação fotográfica. À técnica Selma Otília Gonçalves da Rocha, do Laboratório de Ciência da Conservação, pelo empréstimo de material e principalmente pela gentileza ao compartilhar seus conhecimentos. Aos funcionários da Escola de Belas Artes, Ronaldo e Luiz e ao segurança Cláudio, pela simpatia de todos os dias.

Aos meus pais, principalmente minha mãe, ao meu irmão, à minha prima-amiga Emanuele, pelo amor incondicional, por aguentar meu nervosismo e pelo incentivo.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso descreve a restauração da pintura de cavalete: *Retrato de homem com óculos*. Não foram identificados o artista nem o retratado. Da mesma forma, não há informações sobre o proprietário. A obra se encontrava na reserva técnica do CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) e apresentava alguns danos sendo, os principais, as fortes marcas de abaulamentos e deformações em função do tecido afrouxado no chassi e a extensa área de perda de camada pictórica, próximo à borda inferior, impedindo inclusive a visualização completa da assinatura. Constam, ainda, os estudos históricos e científicos para compreensão da obra, o estado de conservação, as justificativas para o tratamento e o detalhamento dos processos de intervenção tais como limpeza, reforço de bordas, reentelamento solto e reintegração cromática.

Palavras chave: pintura, retrato, estrutura, camada pictórica.

ABSTRACT

This graduation dissertation describes the restoration of the entitled oil canvas: “Portrait of man with glasses”. Not the artist nor the pictured were identified. Likewise, there is no information about the owner. The work was stored in the technical reserve of CECOR (Center for Conservation and Restoration of Moveble Cultural Goods) and had some damage being, the main ones, strong bulging and deformation because of the loosened fabric on the chassis and the extensive loss of the pictorial layer near the bottom edge, which was also precluding complete visualization of the signature. It also contains the historic and scientific studies to understand the work, the conservation condition, the justification for the treatment and the detailing intervention processes such as cleaning, enhancing of the edges, loose canvas relining and chromatic reintegration.

Keywords: painting, portrait, structure, pictorial layer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Fotografia de luz visível (frente), com perfil de cor.	13
Figura 2 - Fotografia de luz visível (verso), ajustes por meio dos seis tons de cinza da cartela Color Check®	14
Figura 3- Esquema de proporção do rosto; composição triangular; linha imaginária na diagonal.	16
Figura 4 - Esquema de planos e contorno definido.	17
Figura 5 - Representação da iluminação.....	18
Figura 6- Registro do interior do estúdio.	19
Figura 7- Exame de ultravioleta e infravermelho.	20
Figura 8- Exame com luz reversa.	20
Figura 9- Exame com luz rasante (lateral e base).....	21
Figura 10 – Desenhos do chassi original e sistema de encaixe.	25
Figura 11 - Detalhe do suporte visto através do conta fios	26
Figura 12 - Procedimento do teste de solubilidade da micro amostra.....	28
Figura 13- Estudo estratigráfico.	29
Figura 14- Chassi original e detalhes dos furos oxidados.	30
Figura 15- Detalhe do chassi empenado.....	31
Figura 16- Verso da obra. A- Detalhe do adesivo aderido. B- Detalhe da migração da base de preparação.....	31
Figura 17 - Detalhe da borda contendo manchas de oxidação do metal, rasgos e perdas no suporte.	32
Figura 18- Desenho esquemático da acomodação da tela afrouxada no chassi e exame de luz rasante	33
Figura 19 - Detalhe do relevo causado pelo acúmulo da base de preparação..	33
Figura 20- Fotografia com luz reversa e detalhes da trinca e do furo	35
Figura 21-Detalhe da poeira visto por meio de luz visível e ultravioleta.....	35
Figura 22- Detalhes dos craquelês, vistos por fotografia com a luz reversa	355
Figura 23- Detalhe da lacuna.....	36
Figura 24- Esquema de detalhe da assinatura: A) infravermelho B) ultravioleta.	37
Figura 25- Detalhe do rosto por meio de luz visível e luz ultravioleta	37
Figura 26 -Desenho esquemático dos resquícios de tinta dourada da obra.....	43

Figura 27- Remoção de grampos e retirada do chassi.	43
Figura 28- Limpeza do verso e da borda.	444
Figura 29- Detalhe da remoção dos resíduos de cola no verso (durante e após).....	45
Figura 30- Realização dos testes para limpeza com solventes.	46
Figura 31- Limpeza da camada pictórica com TTA.....	46
Figura 32 - Detalhe da limpeza com TTA.....	47
Figura 33 - Remoção da faixa dourada.....	48
Figura 34 - Preparo da polpa e detalhe da obturação.	49
Figura 35- Molde da perda; Posicionamento do enxerto com tiras adesivas; Faceamento pontual.	49
Figura 36- Técnicas ponte, serpenteado e adição de pequenos pontos de adesivo no vinco da borda.	50
Figura 37 - Detalhe da cunha do novo chassi e lixamento dos ângulos retos.	50
Figura 38- Imunização do chassi.....	51
Figura 39- Detalhe da aplicação da cera microcristalina e polimento com trouxinha de tecido.	52
Figura 40- Mata-borrão umidificado por aspersão e posicionamento na mesa de sucção. .	53
Figura 41- Aplicação do adesivo na trinca e o primeiro e segundo momento em que a obra esteve na mesa de sucção.	53
Figura 42- Desbaste da franja do tecido com auxílio de bisturi.	54
Figura 43- Preparo do tecido para encolagem.	55
Figura 44- Processo do reforço de borda.....	56
Figura 45- Detalhe do reforço de borda.....	56
Figura 46- Desenho esquemático do posicionamento do reforço de borda.....	57
Figura 47- Fixando as franjas na obra com Primal B60A® espessado em metilcelulose...	58
Figura 48 - Estiramento do reentelamento solto.....	58
Figura 49- Posicionamento e estiramento da obra.....	59
Figura 50- Aplicação do verniz e tinta branca na lacuna	60
Figura 51- Reintegração na área da assinatura	60
Figura 52- Detalhe do vinco horizontal. A- Entre a divisa da camada pictórica e a reintegração. B- Na camada pictórica.....	61
Figura 53 - Aplicação do verniz final com cera	62
Figura 54- Fotografia de luz visível (frente) após restauração, com perfil de cor.	63

Figura 55- Fotografia de luz visível (verso) após restauração, com perfil de cor.	64
Figura 56- Fotografias de luz visível, com perfil de cor. Antes e após restauração.....	65
Figura 57- Fotografias de luz visível. Antes e após restauração	66
Figura 58- Fotografias de luz rasante. Antes e após restauração.....	66

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

EPI – Equipamento de Proteção Individual

TTA – Triton – Trietaloamina – Água destilada

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. SOBRE A OBRA	13
1.1 Identificação	13
1.2 Descrição	14
1.3 Análise formal	15
1.4 Documentação fotográfica.....	18
2. BREVE HISTÓRICO SOBRE O SIGNIFICADO DOS RETRATOS	22
3. TÉCNICA CONSTRUTIVA	25
3.1 Suporte.....	25
3.2 Camada pictórica	26
4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO	30
4.1 Suporte.....	30
4.2 Camada pictórica	34
5. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO	38
5.1 Proposta de tratamento	42
6. O TRATAMENTO	43
6.1 Remoção do chassi	43
6.2 Limpeza mecânica do verso.....	43
6.3 Limpeza da camada pictórica	44
6.4 Consolidação da borda.....	47
6.5 Tratamento do chassi novo	50
6.6 Planificação.....	52
6.7 Reforço de borda.....	53
6.8 Reentelamento solto.....	57
6.9 Reestiramento no novo chassi	58
6.10 Reintegração	59
6.11 Apresentação estética.....	61
6.12 Aplicação de verniz	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	69
ANEXOS	71

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem por fundamento apresentar a restauração da pintura de cavalete identificada como *Retrato de Homem de Óculos* com base nos conhecimentos adquiridos durante o curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, estudo prévio à intervenção da obra, além de justificativas e a metodologia abordada no processo de restauro.

A obra permaneceu na Reserva Técnica do Centro de Conservação de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), após ser deixada em 2012. A mesma foi selecionada devido aos problemas estruturais existentes.

No capítulo 1, são descritas a identificação do objeto e as análises para compreensão da obra. Também são expostos os registros fotográficos da fase inicial, realizados por meio de luz visível, com luz de rasante e reversa, radiação ultravioleta e de infravermelho que são necessárias aos estudos preliminares. No capítulo 2, estão registrados os resultados da pesquisa realizada sobre os vários significados das pinturas retratos, especialmente em relação aos retratados, aos artistas e ao uso social.

O próximo capítulo é referente ao estudo técnico da construção da obra, em que são relatadas as observações e exames das características do objeto, em conjunto com os materiais utilizados pelo artista. Essa abordagem contribui para o entendimento em relação ao estado de conservação da obra, assunto abordado no capítulo 4, em que são quantificados e analisados os danos encontrados, distinguindo características do comportamento dos materiais e listando os fatores de degradação, com base nos problemas mais frequentes encontrados em pinturas de cavalete.

Após todas as análises e exames preliminares, apresentamos no capítulo 5 os critérios de intervenção fundamentados na teoria da conservação-restauração de bens culturais, especificando os problemas verificados na obra em questão. Dentro desse estudo, foi feita a elaboração da proposta de intervenção, em que foram selecionadas as técnicas e metodologias, priorizando as que ofereciam menor risco à obra.

No capítulo 6, são descritos detalhadamente cada processo executado informando os materiais utilizados.

Por fim, apresento as considerações finais refletindo sobre a expectativa e os resultados alcançados por meio de todos os processos realizados e a reposta do objeto ao tratamento.

1. SOBRE A OBRA

1.1 Identificação

A obra estudada é uma pintura de cavalete identificada como *Retrato de Homem de Óculos*. Registrada sob o número 17.14, encontrava-se na reserva técnica do Centro de Conservação de Bens Culturais Móveis (CECOR) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Sua entrada no CECOR foi no ano 2012 e não se tem informações sobre seu proprietário. Trata-se de um retrato em que o retratado não foi identificado. A obra contém a assinatura, porém há perda de camada pictórica próxima à mesma, o que dificulta a legibilidade do nome do autor. É possível reconhecer, apenas, as letras ARAN. Foram realizadas pesquisas para obter conhecimento sobre o artista, mas não houve resultados. A técnica pictórica é óleo sobre tela, com dimensões 64,8 x 54,3 cm.

O início do trabalho de conservação e restauração foi no dia 11 de agosto de 2014.

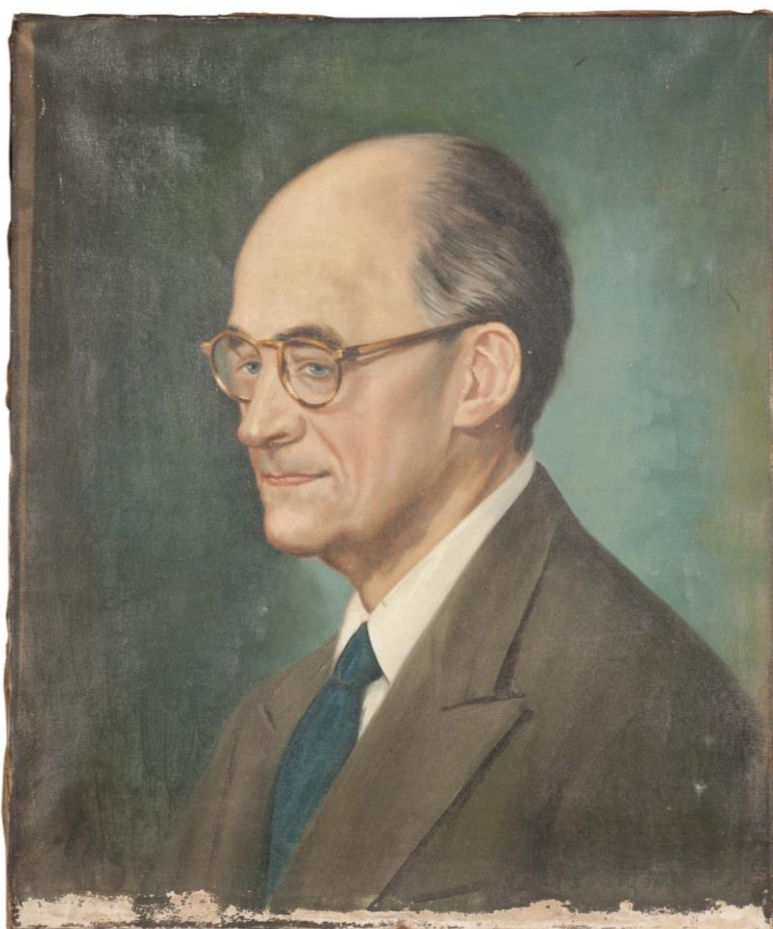


Figura 1- Fotografia de luz visível (frente), com perfil de cor.
Retrato de Homem de Óculos.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.



Figura 2 - Fotografia de luz visível (verso), ajustes por meio dos seis tons de cinza da cartela Color Check®
Retrato de Homem de Óculos.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

1.2 Descrição

A pintura retrata o busto de um homem idoso, em um ambiente indefinido e possui dois planos. O primeiro plano, mais próximo do observador, é composto pelo perfil da figura e o segundo plano representa o fundo do ambiente em que ele se encontra. A figura não está centralizada, posicionada mais à esquerda da tela.

A cabeça do retratado tem formato oval e está direcionada para o lado direito¹ em diagonal. O mesmo possui pele clara e um pouco flácida, apresenta acentuada calvície na região da testa e no topo da cabeça e cabelos lisos nas laterais. Os fios de cabelo variam da cor branca, na região próxima às têmporas, até o tom marrom na nuca. Essas variações de cor permitem dizer que os cabelos são grisalhos. As sobrancelhas são arredondadas, arqueadas, espessas e de cor marrom. As pálpebras superiores são volumosas enquanto as inferiores possuem uma pequena bolsa e leves olheiras. Os olhos são amendoados e

¹Esquerda e direita partindo da figura.

pequenos, com cílios marrons, íris azul e a pupila preta. O olhar é de “canto de olho” e está voltado para a diagonal direita, direcionado para fora da tela.

O retratado usa óculos redondo, pequeno e dourado com detalhes em marrom. Na face, abaixo dos óculos, há sombra da armação e da haste. A bochecha, ao centro rosada, quase não possui volume, deixando aparente a estrutura óssea da face. O nariz é reto, fino e proporcional ao tamanho do rosto. Apenas a narina esquerda aparece na imagem sendo a fossa nasal em formato de elipse.

Os lábios são finos e de tom rosado, sendo o lábio superior maior do que o inferior. A boca é reta e o canto é profundo. O queixo é arredondado e no maxilar, próximo ao queixo, há um pouco de excesso de pele. Todo o maxilar apresenta tom acinzentado, simulando barba feita. Somente a orelha esquerda aparece no retrato, de tamanho proporcional à cabeça, possui o topo arredondado e o lóbulo preso. O queixo duplo apresenta excesso de pele. Seu tom escuro, pouco iluminado, ocorre em virtude de efeito de sombra. Vê-se apenas parte do pescoço – com dobra causada pela posição do rosto – devido à gola da vestimenta. O idoso veste uma camisa branca, gravata azul e terno verde.

O fundo do cenário possui tons azulados. À direita da tela há o predomínio de um azul acinzentado bem escuro. Ao redor do homem a cor é mais azul acinzentado claro que vai escurecendo em direção ao lado esquerdo da pintura.

1.3 Análise formal

Para compreensão da obra de arte, neste caso o *Retrato de Homem de Óculos*, é necessário empenhar-se em analisar a imagem por meio das formas.

O formato da tela é retangular e a pintura é verticalizada, o que nos parece ser a acomodação mais tradicional do retrato de um busto. Essa verticalidade torna possível destacar a área de interesse aproveitando o espaço da tela.

Ao primeiro olhar, a cabeça da figura parece ser maior, desproporcional. Essa percepção pode ter como motivo a ligeira inclinação da cabeça – deixando a calvície muito visível – o que causa a impressão de continuidade entre a testa e a cabeça. A impressão de desproporcionalidade é ainda reforçada pela posição dos ombros em diagonal, em que o ombro direito se afasta do espectador, diminuindo a largura entre os mesmos. As medidas da altura da testa, do nariz e do queixo até a base do nariz são semelhantes.

A figura possui uma composição triangular, concentrada à esquerda da tela. Apesar de o retratado estar representado apenas do peito para cima, a impressão é que o mesmo

posou para o retrato de pé. Do canto da tela à esquerda até o ombro direito há uma linha imaginária na diagonal. Segundo Ostrower (1983) a posição vertical é menos estável, assim como a posição na diagonal sugere certo movimento.

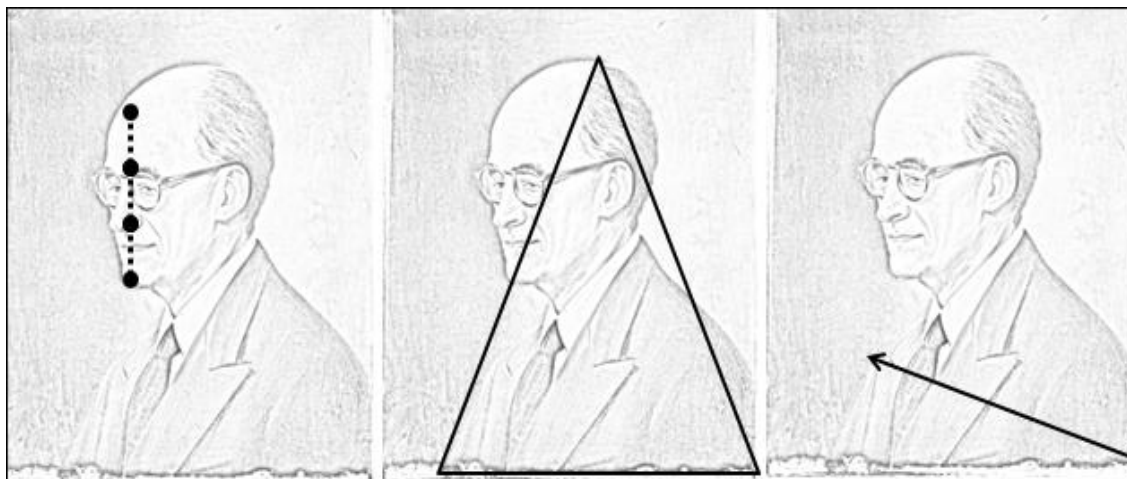


Figura 3- Esquema de proporção do rosto; composição triangular; linha imaginária na diagonal.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

É possível perceber o predomínio do contorno nítido e firme, característico do estilo linear. Segundo Wölfflin “ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a Beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens”. (WÖLFFLIN, 2006, p.26).

Após uma análise detalhada, observa-se que os traços dos olhos são bem definidos e uniformes, assim como o contorno do nariz (a linha da raiz, descendo até o dorso, passando pela narina até a asa), dos lábios, as marcas de expressão, sulcos da orelha e os fios do cabelo. As linhas curvas da vestimenta, centralizadas na gravata, no terno e no colarinho se tornam áreas com volumes. Nesta pintura, a cor se apresenta para preencher a forma dada pelos contornos.

A obra possui um primeiro plano, que é evidenciado pela figura e que, devido ao contorno definido, se separa do segundo plano. Este corresponde ao fundo, que representa o ambiente onde se encontra o retratado, sem detalhes e com tons azuis e verdes.

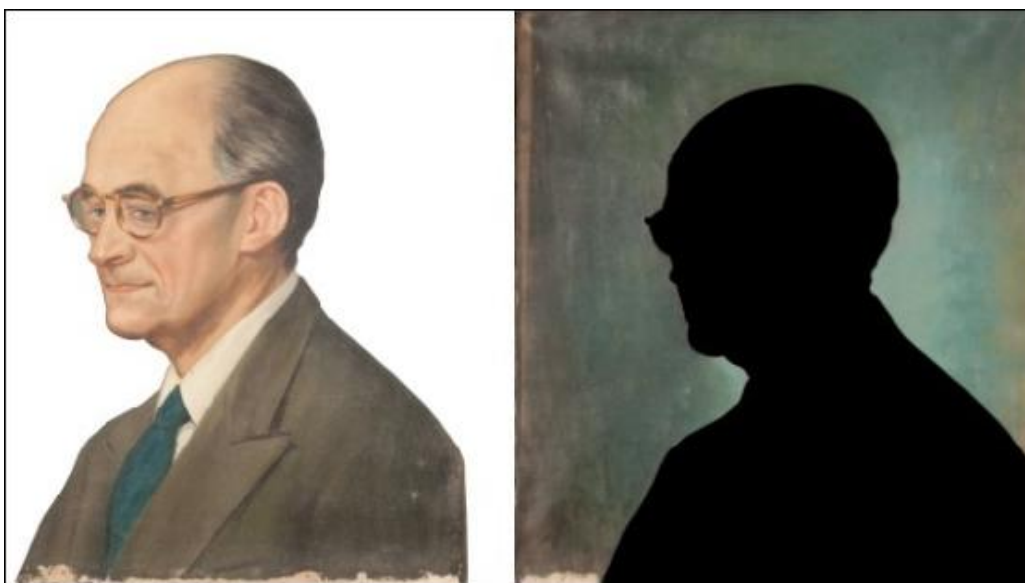


Figura 4 - Esquema de planos e contorno definido. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

O azul e o verde são considerados cores frias² – o verde menos, pois há presença de amarelo – o que faz o fundo se distanciar. O lado direito da tela é mais escuro, proporcionando maior profundidade, enquanto a parte clara que está sendo iluminada se aproxima mais da figura.

Na medida em que a profundidade aumenta – na diagonal – o contorno do ombro direito deixa de ser nítido, efeito intensificado por se tratar de uma área arredondada, a qual sugere volume. Talvez aqui, neste local, essas características se aproximam do efeito pictórico³.

A luz parece partir de fora da tela, na diagonal superior da direita para a esquerda. Assim, é possível entender as sombras dos óculos no rosto. A testa, o nariz, o queixo e a

2 “O azul é considerado uma cor fria, ao passo que o vermelho e o amarelo são considerados quentes (o vermelho ligeiramente mais quente que o amarelo, por ser mais escuro e parecer mais denso). A razão de tal distinção não será difícil de acompanhar; ela se origina em experiências humanas elementares imemoriais. Assim, o vermelho e amarelo são espontaneamente associados a calor, fogo, sol, enquanto que o azul se associa a céus, gelo e frio. Do mesmo modo, se deduz imediatamente seu teor expressivo: as cores quentes conotando proximidades, densidade, opacidade, materialidade, e as frias, distância, transparências, aberturas e imaterialidade.” (OSTROWER, 1983, p.243)

3 “A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas claridades e obscuridades.” (WÖLFFLIN, 2006, p.26)

vestimenta estão iluminados. A inclinação da cabeça junto à luz projeta uma sombra no pescoço. O fundo, em volta da figura, também recebe a claridade. Essas propriedades reforçam a definição de se tratar de uma obra linear, pois as luzes e sombras atribuem plasticidade.

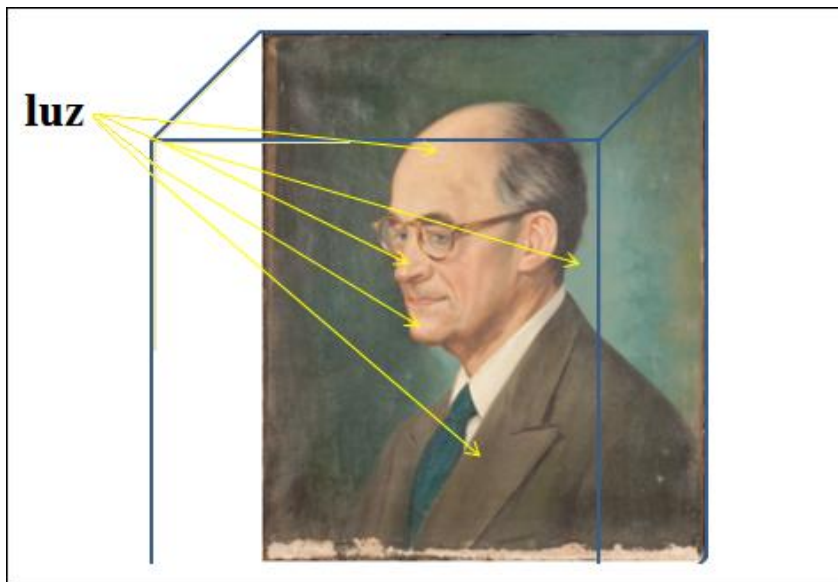


Figura 5 - Representação da iluminação. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

Todos os recursos discutidos – os contornos, iluminação, a seleção de cores pelo artista, a composição – contribuem para a representação de uma forma fechada, em que todos os pontos, a partir do limite da tela, se voltam para a imagem.

1.4 Documentação fotográfica

A documentação fotográfica é necessária para o registro do estado atual de conservação da obra. Juntamente com diferentes tipos de iluminação, contribui para o conhecimento das características estéticas e das tipologias de degradação presentes no objeto. Desta forma foram feitas as fotografias⁴ na fase inicial – antes da intervenção – durante e depois de ser restaurada.

Deverão ser executadas as fotografias indispensáveis da obra para documentar o estado precedente à intervenção de restauração; essas fotografias serão feitas, dependendo do caso, além de sob luz natural, também sob luz monocromática, com raios ultravioletas simples ou filtrados, com raios infravermelhos. [...] no caso de pinturas móveis, também o reverso da obra deverá ser fotografado. (BRANDI, 2004, p.247)

⁴ As fotografias realizadas dentro de estúdio foram executadas pelo fotógrafo Cláudio Nadalin e o tratamento da imagem digital foi realizado por Núbia Quinetti durante a disciplina de Fotografia expandida (exclusiva para alunos matriculados no Trabalho de conclusão de curso), ministrada pelo professor Alexandre Leão.



Figura 6- Registro do interior do estúdio. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

Frequentemente são registradas imagens de obras de arte por fluorescência aos raios ultravioletas, a fim de obter informações que não são visíveis. As radiações dessa fonte de luz são absorvidas nas camadas superficiais da pintura e demonstram a diversidade de fluorescência dos materiais.

Devido a essa diversidade é possível observar a existência ou não de repinturas, desgastes, verniz, pigmentos, materiais estranhos aderidos à obra, dentre outros. Contudo, a interpretação dessa fluorescência não é tão fácil.

A radiação ultravioleta é prejudicial à obra e ao ser humano. Sendo assim, quando registrada por meio da fotografia, o tempo em que a obra ficaria sob essa radiação é reduzido e o restaurador pode avaliá-la por mais tempo.

A obra em questão foi submetida a esse exame para ajudar na visualização da assinatura ilegível, homogeneidade do verniz e ainda existência de repintura.

Já o exame de infravermelho tem a capacidade de penetrar através da película superficial da camada pictórica. A imagem é registrada com uma câmera específica em que na lente é acoplado um filtro que impede a passagem da radiação visível, deixando apenas o feixe infravermelho. Neste exame, geralmente são vistos desenhos preliminares do artista.

Foi realizado o registro do exame de infravermelho com objetivo visualizar se a tela havia sido reaproveitada.

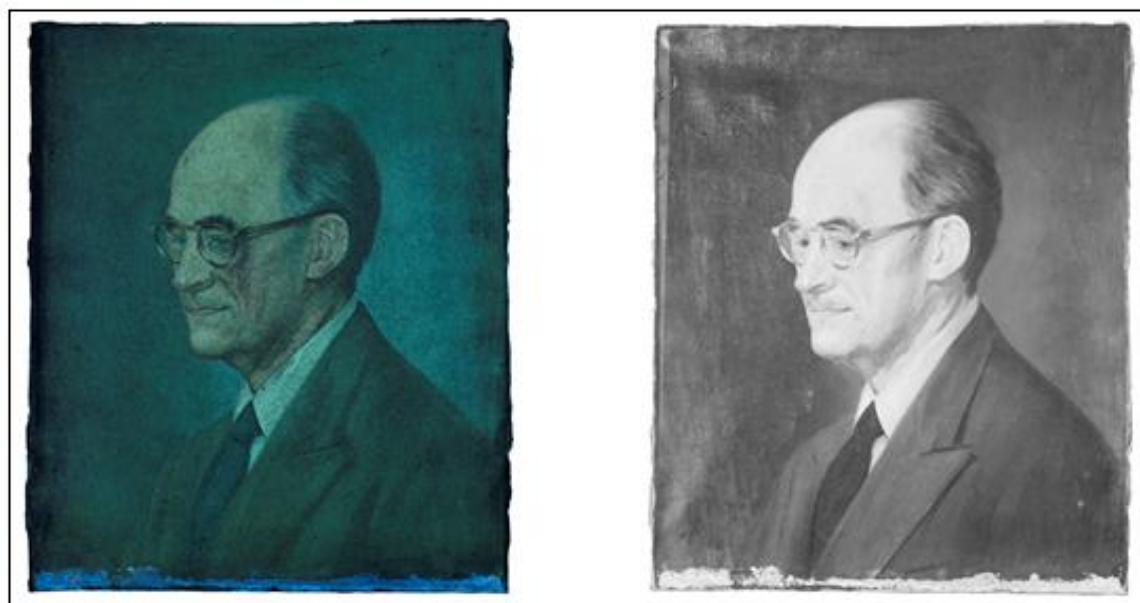
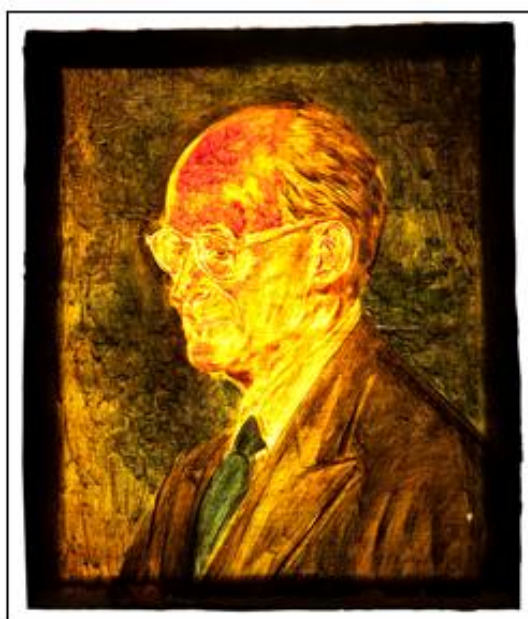


Figura 7- Exame de ultravioleta e infravermelho. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

Para a fotografia com luz reversa, a fonte luminosa é posicionada atrás da obra, no intuito de transpassar a iluminação em áreas fragilizadas como furos, craquelês, trincas, fissuras, rasgos e perdas. Assim, é destacado o nível de degradação do suporte.

Para o retrato foi feito esse registro fotográfico para quantificar as áreas fragilizadas.



**Figura 8- Exame com luz reversa.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.**

O registro do exame com luz rasante ou tangencial consiste em fotografar com a fonte de luz branca posicionada paralelamente, próxima à lateral do objeto. Por meio da projeção de luz, criam-se áreas de sombras nas texturas das pinceladas, empastes, irregularidades do suporte, rasgos, fissuras e craquelês.

Com o objetivo de observar os níveis de deformidades, optamos por fazer duas imagens sob luz rasante. Uma com a fonte na lateral e outra pela base da obra.



Figura 9- Exame com luz rasante (lateral e base). Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

2. BREVE HISTÓRICO SOBRE O SIGNIFICADO DOS RETRATOS

A origem do retrato está relacionada com o interesse do homem por sua fisionomia e de seus semelhantes. A representação da imagem está presente nas sociedades há muito tempo, seja esculpida, gravada, pintada, desenhada ou fotografada.

São vários os significados dos retratos⁵ e complicado de se fazer uma abordagem rápida. Um retrato possui significados distintos relacionados a épocas e sociedades diferentes. O hábito de registrar a imagem do homem esteve presente a cada século e estilo artístico. Frequentemente esses objetos representavam mais o artista, a sociedade, a religião do que o próprio modelo. No decorrer da história, alguns destes significados permaneceram além de também adquirir outros.

No começo, o registro da aparência estava relacionado com a necessidade do homem em negar a morte, criando um jeito de imortalizá-lo ou eternizar a imagem. “Na antigüidade, os egípcios retratavam os faraós e seus séquitos em pinturas impressionantes nas paredes das sepulturas da realeza.” (DORÉ, 1996, p.5)

As crenças nas possibilidades de vida após a morte, junto a repulsa da aparência do seu corpo em decomposição, fizeram a vontade de fixar a imagem.

Entre outras encomendas, por exemplo, os artistas executariam retratos, bustos ou esculturas grandes de figura inteiras. Essas esculturas ainda não serviam como símbolo do poder ou como representação do divino – são propósitos que surgem posteriormente – e, sim, tinha a finalidade mágica de substituir a própria figura física da pessoa, garantindo dessa maneira que, depois da morte, sua alma – o KHA – que era considerada uma espécie de sócia desencarnado, pudesse reconhecer e reencontrar seu corpo original, a ele novamente se unindo e se incorporando na eternidade (OSTROWER, 1983, p. 320)

Já no Renascimento europeu, além do significado de eternidade, o retrato estava relacionado à divulgação do poder da realeza. Os artistas tinham emprego na corte e tinham como obrigações a feitura de retratos oficiais.

Grandes pintores começaram a se especializar em retratos, que durante os séculos XVI e XVII serviram aos interesses de famílias, de patentes e também às ambições. O retrato era, de forma geral, considerado um símbolo de status, uma expressão de realização pessoal e uma forma de assegurar um lugar na posteridade. No século XVIII, era provavelmente por meio de um retrato que o artista alcançava riqueza e fama. (DORÉ, 1996, p.5)

As pessoas eram retratadas luxuosamente vestidas, com jóias e em posições eretas para reafirmar sua imponentia sobre as classes sociais mais baixas. Muitas vezes os artistas

⁵ A palavra retrato, nesse texto, se refere apenas ao pictórico.

tinham que representar o indivíduo suavizando características consideradas feias para o padrão de beleza da época, para agradá-los.

Quando um artista era encarregado de pintar um retrato, tinha que assegurar-se de que sua obra fazia jus ao preço cobrado, para satisfazer o cliente e atrair outros. Ele devia alcançar o equilíbrio entre a forma como o modelo via a si próprio e como ele se desejava projetado – será que conseguimos ver-nos como os outros nos vêem? – e a percepção do artista sobre a pessoa que posava. Nem sempre as opiniões eram iguais (DORÉ, 1996, p.6)

Atualmente, os retratos antigos possuem o caráter de documentos histórico-culturais. “Retratos podem ser esplêndidas evocações da história, tanto em escala grandiosa quanto despretensiosa. Detalhes de vestimentas, jóias, mobiliário e pano de fundo nos ajudam a compor uma imagem da época em que o retratado viveu” (DORÉ, 1996, p.7).

Esses significados se acumularam, ainda que hoje o retrato permaneça relacionado com as pessoas de poder aquisitivo alto se encontra mais acessível à classe média, sendo um objeto de status.

Há ainda o valor de memória, o objeto passa ter o significado de lembrança. Segundo Iara Ichausti Ribeiro Vihena,

As pessoas querem ser retratadas – ou retratar alguém por quem guardam algum afeto – em um momento escolhido, geralmente na juventude, ou em uma ocasião especial (como casamento, formatura, etc.) em suma, em um momento que já passou. Talvez, para elas, essa seja uma forma de “voltar no tempo”, de “reviver” um determinado momento e “eternizá-lo”. (2013, p. 81)

Muitos artistas recebem encomendas para retratar, a partir da fotografia, pessoas que já faleceram no intuito de “revivê-las”. Geralmente, esses retratos trazem um conforto aos familiares e amigos aproximando o falecido.

Mas a imagem não só remete à presença como também à ausência. A presença está na indução das lembranças dos momentos quando a pessoa ainda estava viva. A ausência é a não presença da pessoa e sim apenas na sua aparência⁶.

Quando observamos o retrato de um conhecido buscamos sempre a semelhança e, muitas vezes, julgamos uma distinção entre a imagem e a pessoa. Isto acontece, pois o artista, ao retratar um indivíduo, deverá captar mais do que a aparência física e esse é um propósito difícil de alcançar. “Uma pessoa é uma junção de sua forma física com a vida que tem, esse algo insubstancial e inapreensível” (RIBEIRO, 2013, p.45)

⁶As questões sobre presença, ausência, semelhança, distância e tempo são estudadas na dissertação de mestrado em artes *Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem* da Iara Inchausti Ribeiro Vilhena. 2013.

Essa questão da semelhança também está associada com a experiência artística e de vida do retratista. Da mesma forma, o observador influencia na percepção da figura. “Quando olhamos alguma coisa, o que nos olha de volta é o que está intrinsecamente relacionado às nossas experiências e nossas sensações” (RIBEIRO, 2013 p.17) “Todos os retratos proclamam um relacionamento entre o modelo e o observador, assim como entre o modelo e o artista.” (DORÉ, 1996, p.7)

Os retratos podem apresentar significados diferentes conforme as épocas e sociedades, mas há também um enfoque individualista. Por vezes o retrato representava apenas um desejo.

Em pouco tempo Rembrandt acabou perdendo todos os bens materiais. Arruinado, vendo leiloada a casa, os móveis, a preciosa coleção de obras de arte e o acervo de seu próprio trabalho, ele foi obrigado a mudar-se para o bairro mais pobre de Amsterdam, o gueto judeu, onde passou a viver o resto de seus dias. Heindrickje⁷ e o jovem Titus agora o sustentavam. Alguns anos depois, em 1663, morreu Heindrickje. E, em 1668, aos 25 anos, morreu Titus, único e adorado filho, meses depois de se casar-se. Rembrandt acabara de pintar uma grande composição, cena imaginária, conhecida por A Família de Titus, que representa um jovem casal olhando com ternura os três filhos pequenos. Rembrandt está só. Na mais absoluta pobreza, continua a trabalhar até a morte, aos 63 anos de idade. (OSTROWER, 1983, p.230)

Considerando o objeto de trabalho de conclusão de curso, uma pintura em que não existe uma documentação ou informações acerca do artista e, tampouco acerca de sua intenção ou identidade do retratado, a falta de conhecimento sobre o pintor e a pintura instiga a curiosidade do espectador – e do restaurador – e cada fruidor fez certa interpretação sobre a personagem retratada e sobre a intenção do artista.

⁷ “Uma jovem, criada, Hendrickje Stoffels, tornou-se sua companheira, tomando conta de seu filho” (OSTROWER, 1983, p. 230)

3. TÉCNICA CONSTRUTIVA

O profissional conservador-restaurador, ao comprometer-se a intervir em um bem cultural, deverá manter uma relação muito próxima com o mesmo, estudando e examinando detalhadamente a técnica, os materiais e os efeitos que o artista estabeleceu no objeto. O conhecimento adquirido nesta fase irá contribuir, em conjunto com a análise do estado de conservação, para que a proposta de tratamento seja mais apropriada o possível para a obra em questão.

3.1 Suporte

A pintura estudada se encontrava em um suporte flexível de tecido estirada em uma armação de madeira – chassi.

O chassi⁸ original, de madeira não identificada e de cor amarelada, era composto por quatro montantes chanfrados em formato retangular. Medindo 64,8 x 54,3 cm, com espessura de 1,5 cm e largura de 4,3cm. Não possuía cunhas ou chavetas⁹ e o esquema de encaixe era constituído por uma pequena madeira que se encaixa dentro da quina do chassi fixada por cola.

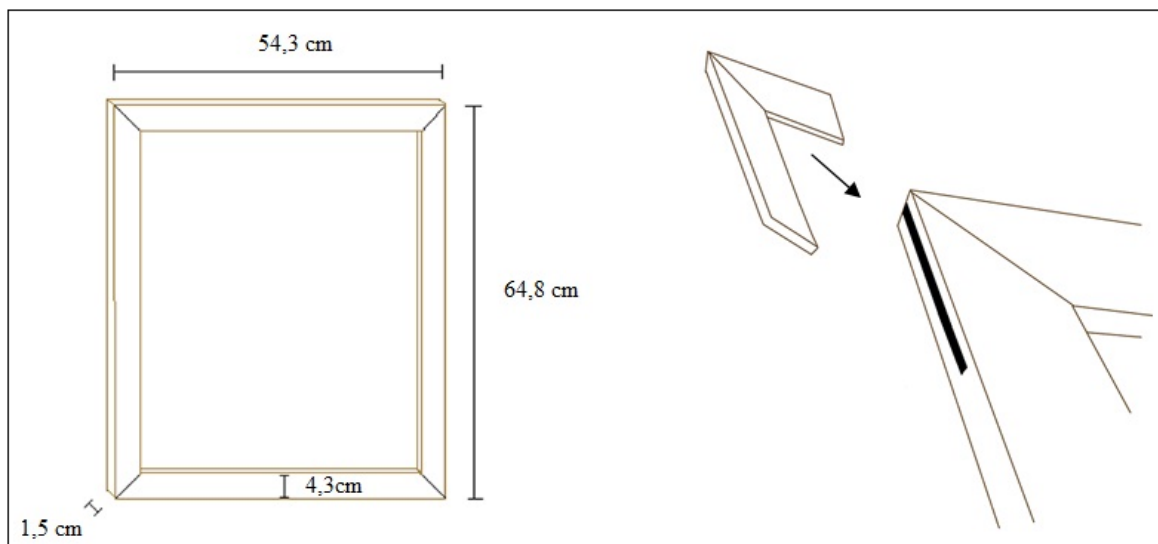


Figura 10 – Desenhos do chassi original e sistema de encaixe. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

⁸ “O *chassis*, caixilho ou bastidor, é a armação de madeira encaixada, sobre a qual o tecido é estendido e nela fixado por meio de tachas inoxidáveis. As réguas, que constituem o *chassis*, são chanfradas, em sua fase interna, para que o tecido não cole sobre a madeira, ao ser-lhe aplicado o fundo.” (MOTTA, SALGADO, 1976, p. 156)

⁹ “Pequenos pedaços de madeira, colocados em seus ângulos, pelo verso, são as chavetas, e sua função é distender a armação e também o tecido, regulando a abertura do ângulo, mantendo-o dentro dos 90°”(MOTTA, SALGADO, 1976, p. 160)

O suporte de tecido possui formato retangular e de fibras naturais, provavelmente de algodão¹⁰. Ray Smith nos esclarece que “a utilização do algodão como suporte têxtil para pintura só nos anos 30 começou a ser divulgada. Embora não tão popular como a de linho tradicional, uma boa tela de algodão fornece uma superfície perfeitamente aceitável para a pintura” (SMITH, 2008, p.53)

No caso da pintura tratada, a trama do tecido é fechada, com padrão tafetá. Os fios possuem torção em tipo “Z” sendo 16 x19 por cm², urdidura e trama (com fio duplo), respectivamente. O tecido estava preso ao chassi por tachas e atualmente encontra-se fixado com grampos. Não há presença de base de preparação ou policromia na borda da tela.

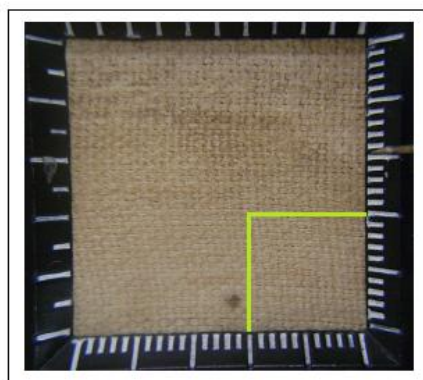


Figura 11 - Detalhe do suporte visto através do conta fios.
Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

3.2 Camada pictórica

É amplamente conhecida a necessidade de se preparar o tecido ou suporte antes de receber a camada pictórica. Assim, a estratigrafia de uma pintura de cavalete é constituída do suporte de tecido, uma camada de encolagem, uma de base de preparação, camadas pictóricas e, muitas vezes, de uma camada final de verniz.

A encolagem¹¹, em geral uma camada de adesivo diluído é, em exames de estratigrafia, de difícil visualização. Na obra em questão é possível, nas áreas de perda

¹⁰ “Algodão é a fibra que reveste a semente gossypium (arbusto algodoeiro). A semente é contida em cápsulas, que se abrem à maturação, e as fibras alcançam o comprimento de 2 a 5,6 cm.” (MOTTA, SALGADO, 1976, p.157)

¹¹ “[...] é comum que o artista prepare inicialmente a superfície com uma **camada de impermeabilização**, ou selante ou encolagem, que possui a função de impedir a migração de materiais entre as camadas de cor e o suporte.” (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p.174)

pictórica, observar pequenas manchas amareladas que, supostamente, poderia ser de um adesivo utilizado como encolagem.

A base de preparação¹², observada nas lacunas da camada pictórica e até mesmo no verso em função de migração, possui cor branca e uma espessura muito fina. É importante registrar que não parece ser uma camada homogênea, pois é possível perceber, por meio de exame organoléptico, vários pontos protuberantes ou grumos no formato de pequenos círculos causados pelo acúmulo dessa massa de preparação. Como o verso da pintura encontra-se regular, ou seja, não há nódulos na trama do tecido, foi pensada na hipótese da base de preparação não ter sido completamente lixada após a secagem, procedimento comum após sua aplicação.

Durante a realização do exame organoléptico, acreditou-se que se tratava de uma pintura a óleo. Pela leitura da literatura especializada, sabe-se, que ao secar a pintura a óleo conserva a cor e o brilho intensos de quando úmida, ao contrário de técnicas como o guache e a acrílica, que têm alterações e ficam opacas. Apesar de que, visualmente, há casos em que a aparência da acrílica pode se confundir com óleo.

Segundo Smith, “também é verdade que, se compararmos pinturas empastadas a óleo e a acrílico, as primeiras apresentam uma cor mais fresca e ressonante do que as últimas.” “[...] dado que os aglutinantes acrílicos brilhantes nunca atingem o brilho do óleo.” (SMITH, 2008 p. 202-204)

Para constatar qual a técnica pictórica empregada pelo artista, foi realizado teste¹³ de solubilidade. “Os testes de solubilidade são testes físicos e químicos que permitem a identificação de um determinado composto por sua solubilidade em um segundo composto de polaridade conhecida.” (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p. 189)

O processo do teste realizado consistiu em retirar uma micro amostra¹⁴, em local próximo à lacuna da parte inferior da tela, com auxílio de bisturi e pinça. Posicionada a mesma em superfície regular, depositou-se uma pequena gota de hidróxido de potássio. No exato momento que essa gotícula misturou-se à amostra da pintura, essa começou a diluir.

¹² “[...] o tecido é isolado com um *fundo* ou *base*. A função do fundo é a de proteger o tecido da ação dos óleos, a fim de preservá-lo contra oxidação, que virá destruir a celulose.” (MOTTA, SALGADO, 1976, p.160)

¹³ Esse teste é fácil e o próprio restaurador pode executar. Em casos de dúvidas sobre o resultado é necessário buscar outros testes e informações aos profissionais químicos.

¹⁴ É aconselhável retirar amostras pictóricas em locais de perdas e áreas de baixo interesse.

Observou-se imediatamente que o pigmento de cor azul removido adquiriu a tonalidade amarronzada¹⁵. Repetimos o procedimento em outra pequena amostra, dessa vez com uma gota de água. Não houve qualquer reação, nem inchaço nem diluição. Estes resultados indicaram que a tinta utilizada é à base de óleo.

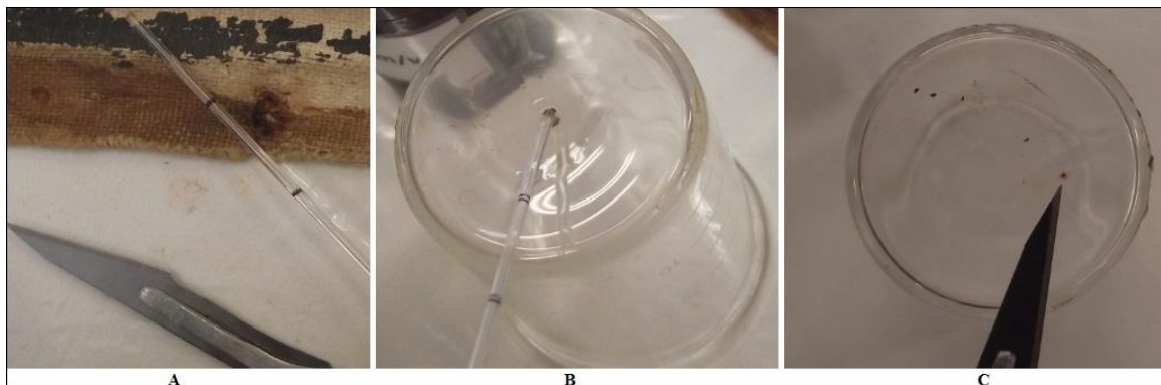


Figura 12 - Procedimento do teste de solubilidade da micro amostra. Créditos: Mariah Boelsums, 2014.

A tinta a óleo consiste em um pigmento moído com um secante de óleo, geralmente de linhaça, noz, girassol, entre outros. O óleo permite que o artista trabalhe por mais tempo na obra, devido a sua secagem lenta, para um melhor acabamento e facilita a possibilidade de correções. Com essa tinta é possível obter texturas variadas com empastes ou até bem diluídas – em solventes como terebintina ou aguarrás.

As cores predominantes da pintura em questão são o azul, o verde, o branco, o cinza e o marrom. A camada pictórica é bastante fina, o que deixa a textura da trama visível e não contém empastes. Por meio do estudo do estratigráfico, com auxílio de lupas de cabeça e mão, foi possível visualizar a paleta de cores do artista utilizada na obra.

¹⁵ Essa mudança de cor ocorre pelo fato que há na amostra o pigmento azul da Prússia, pigmento que em base é precipitado formando $\text{Fe}(\text{OH})^3$ que possui um tom amarronzado.

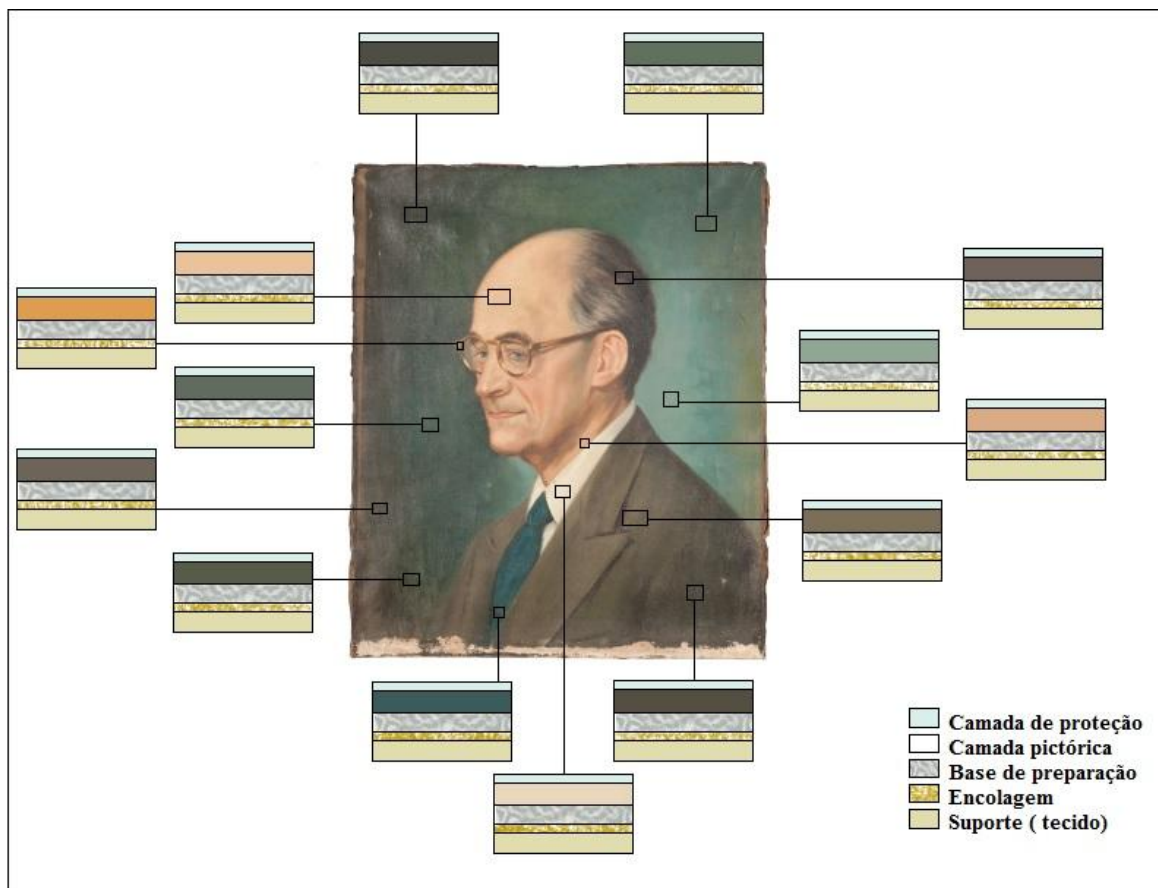


Figura 13- Estudo estratigráfico. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

As pinceladas – observadas por meio de lupas e de exame fotográfico com luz reversa – possuem direções e sentidos variados. No fundo da tela, de tom mais escuro, a direção é vertical e o sentido é de baixo para cima em formato de vírgulas, sendo que a tinta foi aplicada bem diluída. Na parte clara do fundo, as pinceladas possuem a mesma direção e sentido, porém são mais curtas. No terno, camisa e gravata do retratado, as marcas das pinceladas são em várias direções e sentidos: vertical, diagonal. Na carnação, as marcas do pincel são curtas e de difícil visualização.

É comum, na técnica a óleo, a aplicação de um verniz com a função de proteger a camada pictórica. Muitas vezes, os artistas utilizam-se desse verniz para obter alguns efeitos óticos como saturação de cores e profundidade. Existem diversos vernizes naturais e sintéticos e várias receitas de preparo.

A camada de verniz da obra em questão era visível, porém não se descobriu a composição dessa camada. É perceptível que tem espessura bem fina, transparente e brilhante. Apresenta marcas de pincelada, indicando, supostamente, que o verniz foi aplicado à pincel.

4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

O diagnóstico sobre o estado de conservação da obra foi obtido por meio de exames organolépticos com ajuda de lupa de cabeça e mão. Além disso, foram realizados exames científicos por fotografia com luzes especiais que contribuíram para uma melhor avaliação.

Esta etapa é de grande importância para realizar uma proposta de tratamento adequada que contemple as decisões equivalentes às necessidades reais da obra, buscando evitar intervenções desnecessárias.

4.1 Suporte

O chassi de madeira apresentava acúmulo de poeira, sujidades, arranhões em toda extensão e resquício de tinta verde, o que comumente ocorre em virtude da poluição atmosférica e do manuseio e armazenamento incorretos.

Nas bordas do chassi havia manchas de oxidação e pequenas rachaduras causadas por tachas usadas para fixar a tela ao mesmo. No verso haviam dois furos feitos por pregos e, nesta área, havia transferência da oxidação do metal para a madeira que pode ter ocasionado um enfraquecimento da mesma.

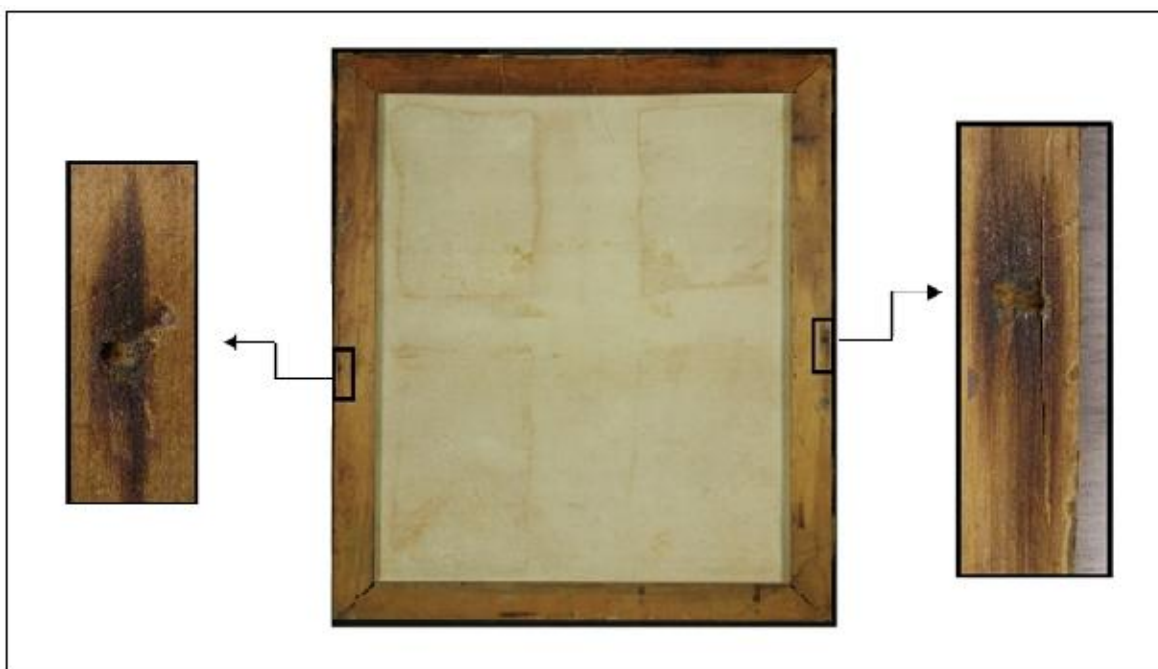


Figura 14- Chassi original e detalhes dos furos oxidados. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

O chassi apresentava empenamento e espaço entre as junções dos montantes. Isto pode ter ocorrido por mudanças bruscas de temperatura e umidade que provocaram movimentos de contração e dilatação da madeira.

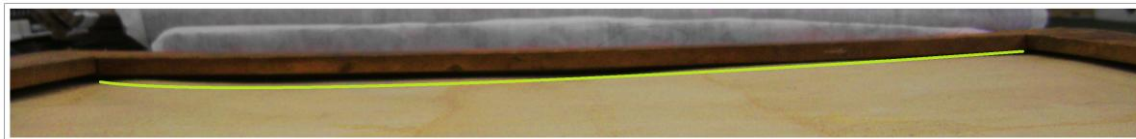


Figura 15- Detalhe do chassi empenado. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

O tecido do suporte – examinado pelo verso da obra e bordas – estava muito amarelado devido ao envelhecimento e continha sujidades, arranhões e poeira.

Existem quatro contornos retangulares no verso – verticais e organizadas – e foram pensadas algumas hipóteses para explicar a presença dessas marcas. A primeira foi o contato do verso com outro objeto que possuía esse formato e deixou material aderido ao tecido. Há, ainda, a possibilidade da obra ter sido estirada, previamente, em outro chassi com travessões centrais e que marcou o verso com poeira e umidade. Foi cogitada uma terceira hipótese de reaproveitamento da tela antes da pintura atual. No entanto, o exame especial de reflectografia por infravermelho não mostrou nenhuma pintura abaixo da camada pictórica que confirmasse esta hipótese.

Na parte superior do verso do suporte pode se observar resquício de adesivo amarelo em formato retangular, na horizontal. Isso pode ter ocorrido pela migração de cola de algum papel que esteve fixado, anteriormente, ao tecido.

Além disso, é perceptível no exame a olho nu que a base de preparação migrou para o verso, criando várias marcas no formato de pequenos círculos brancos.

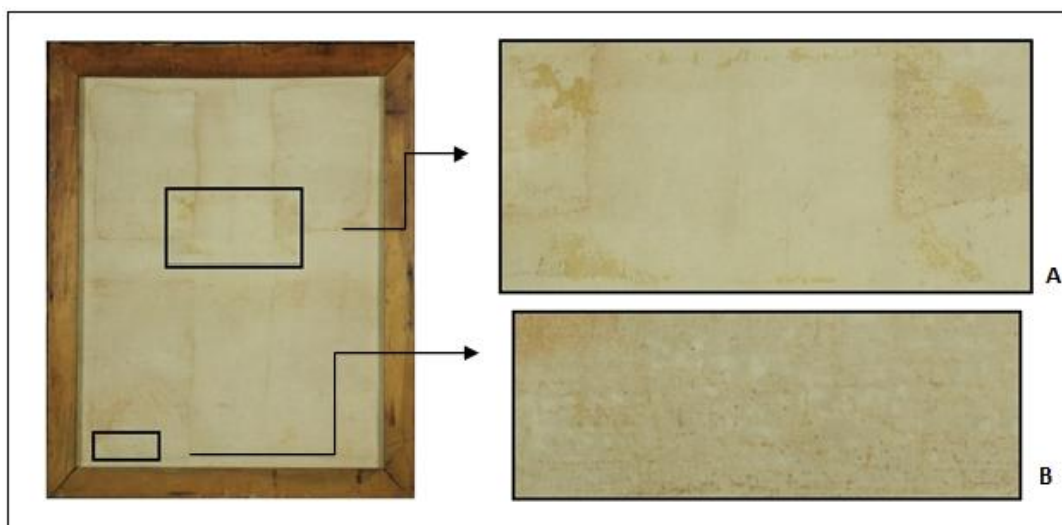


Figura 16- Verso da obra. A- Detalhe do adesivo aderido. B- Detalhe da migração da base de preparação. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

Quanto às bordas, elas são curtas e estão cortadas irregularmente. As tachas que foram removidas – anteriores a esta restauração – deixaram alguns furos e rasgos. Também existe oxidação do metal que foi transferido para o tecido contribuindo para a fragilidade do mesmo. Há perda de suporte de um a três centímetros em várias áreas das bordas, fios soltos e muito desgaste devido ao fato das bordas não possuírem policromia e ficarem expostas.



Figura 17 - Detalhe da borda contendo manchas de oxidação do metal, rasgos e perdas no suporte.
Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

O suporte de tecido possui muitas deformações, visíveis na camada pictórica tanto em exame organoléptico quanto no exame por fotografia com luz rasante. Essas deformações podem ter sido causadas pelo empenamento do chassi. Por outro lado, o acúmulo de pó, que dispõe de alto poder higroscópico – no caso do ar estar com a umidade elevada esse pó poderia ter absorvido umidade – contribuindo para degradação do estado de conservação do tecido.

Como a obra possui furos de tachas e, no momento de sua entrada para tratamento, estar presa por grampos, acredita-se que essa intervenção de reestiramento tenha tensionado as quinas e as margens do tecido. Existem, ainda, na superfície pictórica abaulamentos e arranhões causados, talvez, por objetos pontudos. A fotografia de luz rasante documenta detalhadamente essas deformações.

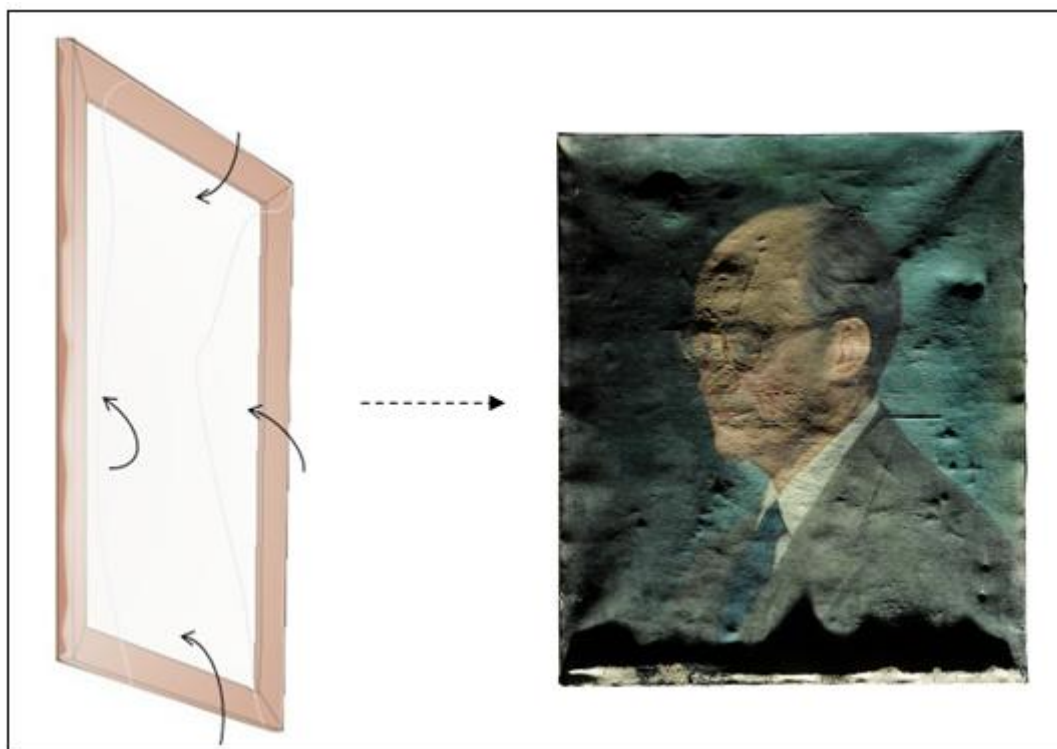


Figura 18- Desenho esquemático da acomodação da tela afrouxada no chassi e exame de luz rasante. Créditos: Núbia Quinetti e Cláudio Naldin, 2014.

Além disso, há uma série de relevos em formato arredondado, espalhados por grande extensão da tela, sendo uma concentração maior na parte inferior à esquerda e na superior à direita. Estes relevos coincidem com as marcas da migração da base de preparação para o verso, como foi dito anteriormente. Sendo assim, acreditamos que a base não seja homogênea, possuindo acúmulos da massa em algumas áreas.

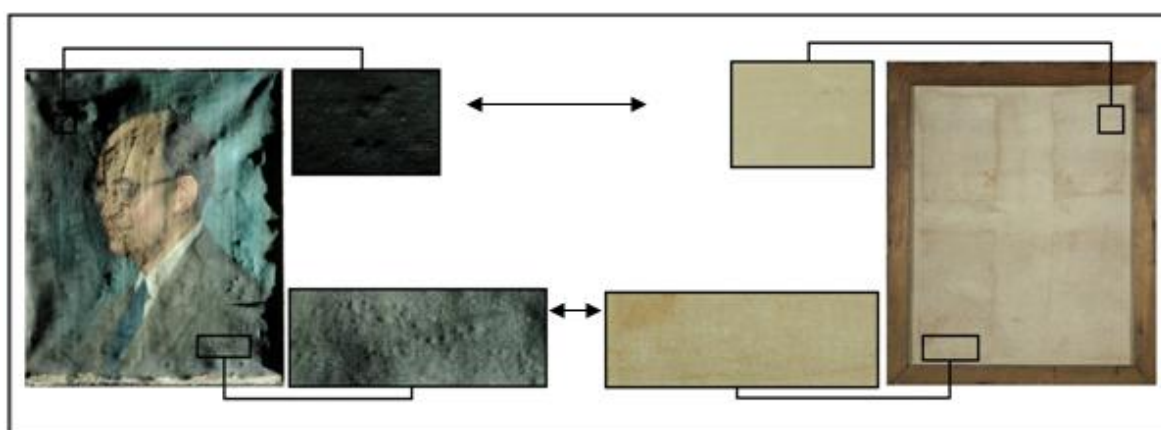


Figura 19 – Detalhe do relevo causado pelo acúmulo da base de preparação. Créditos: Cláudio Naldin e Núbia Quinetti, 2014.

A fotografia com luz reversa sustentou o que foi observado a olho nu e com auxílio de lupas, além de acrescentar outras informações não visíveis em exame organoléptico.

Existe um furo no suporte tecido, localizado no ombro esquerdo do retratado. Um pouco acima – próximo da gola no terno à esquerda – há uma trinca de 5,5 cm de comprimento no tecido que vai até a camada pictórica.

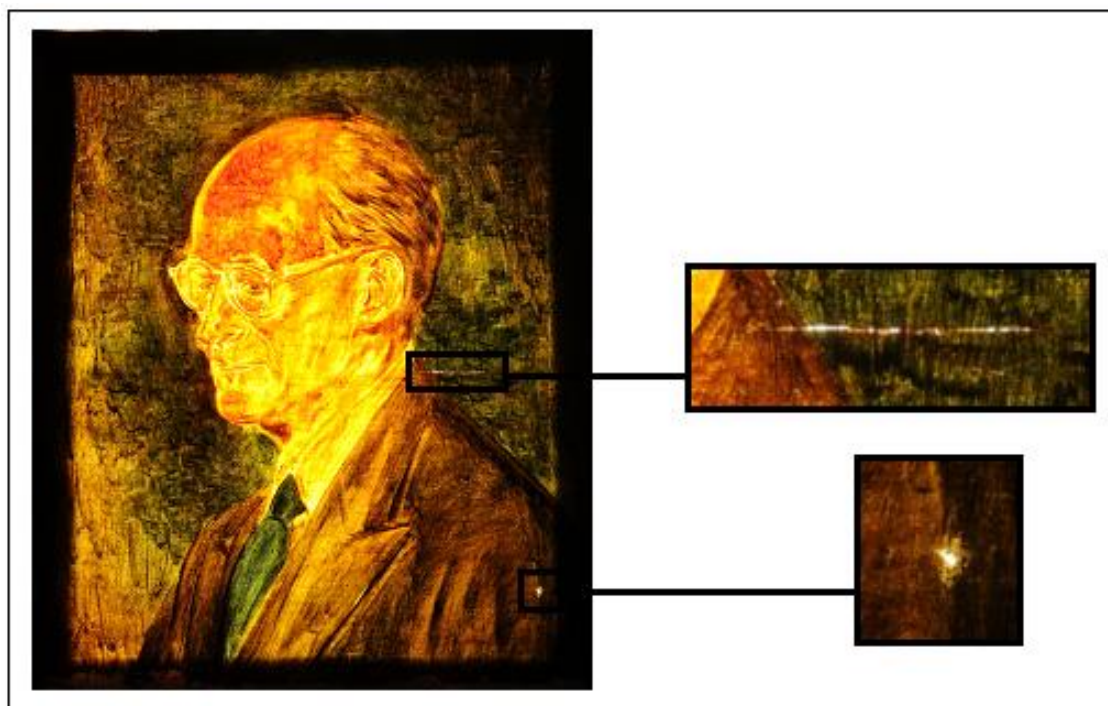


Figura 20 – Fotografia com luz reversa e detalhes da trinca e do furo.

4.2 Camada pictórica

A camada pictórica possuía sujidades e poeira de coloração alaranjada. Apresentava quatro arranhões feitos, possivelmente, por objetos com ponta e que depositou matéria preta na parte superior da tela.

Há alteração cromática visualizada pela opacidade da superfície pictórica, ocasionada pelo pó acumulado nessa camada. Perceberam-se, ainda, vários craquelês pequenos e finos no sentido horizontal, observados por meio de lupas e pela fotografia de luz reversa.



**Figura 21- Detalhe da poeira visto por meio de luz visível e ultravioleta.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014**



Figura 22- Detalhes dos craquelês, vistos por fotografia com a luz reversa. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

Na parte inferior da tela, havia perda da camada pictórica e de base de preparação formando uma extensa lacuna em sentido longitudinal, indo da direita até a área da assinatura à esquerda da obra, conforme a fotografia.



Figura 23- Detalhe da lacuna. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

Estas perdas dificultam a visualização da assinatura do artista, impedindo que possamos conhecer seu nome. A fotografia de infravermelho não revelou qualquer

informação nova e o exame de fluorescência de ultravioleta confirmou, com maior nitidez, o que já era visto por meio das lupas – as letras ARAN no local da assinatura.

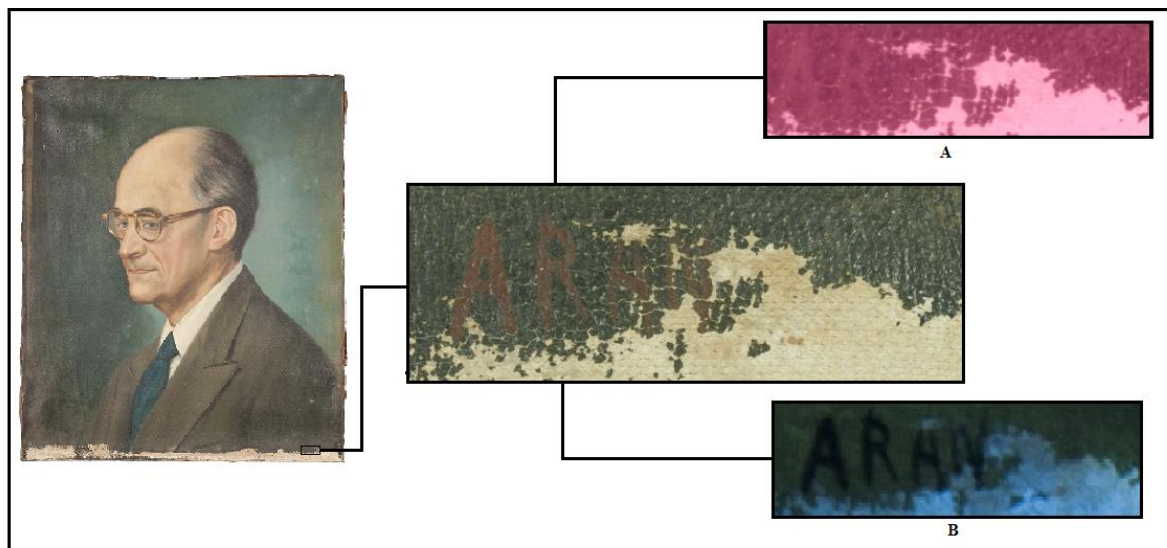


Figura 24- Esquema de detalhe da assinatura: A) infravermelho B) ultravioleta. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

Existem ainda pequenas perdas pictóricas no colarinho próximo da gravata, na parte superior à direita da obra e uma lacuna no ombro – essa com menos de 1,0 cm. No nariz existe uma perda pequena de parte da camada pictórica, ou seja, não chega a ser uma lacuna.

Foi identificado, no rosto do retratado, por meio do exame de luz ultravioleta a fluorescência de material diferenciado em que foi considerada a possibilidade de uma intervenção anterior. Mas ao examinar a obra, percebeu-se que não havia repintura e que o próprio artista utilizou material diferente, possivelmente pigmento, para representar a sombra neste local.



**Figura 25- Detalhe do rosto por meio de luz visível e luz ultravioleta.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014**

A margem da tela apresentava resquícios de tinta dourada, possivelmente causado por alguma moldura dado que essa marca era linear e estava localizada na posição em que a mesma costuma ficar em contato com a obra.

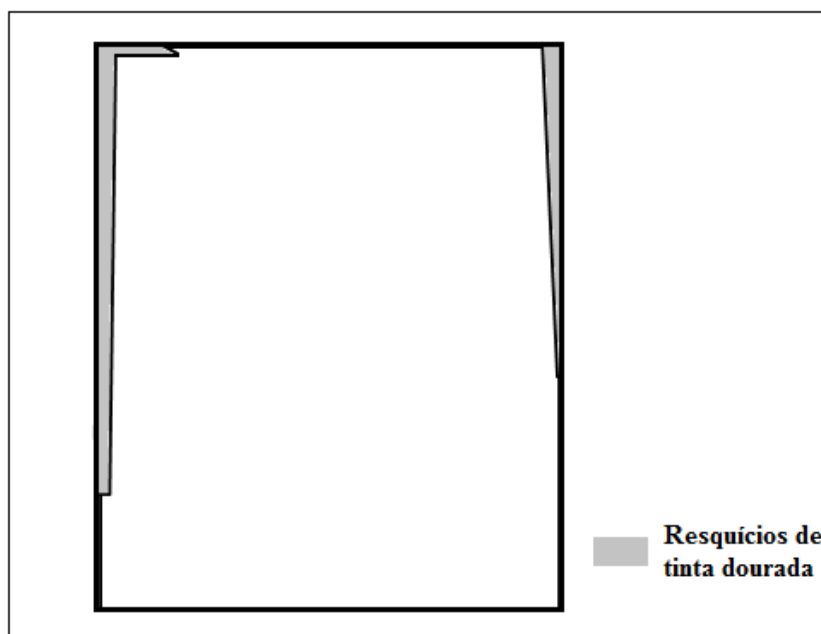


Figura 26- Desenho esquemático dos resquícios de tinta dourada na obra. Núbia Quinetti, 2014.

5. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

Após a coleta de dados, exames e avaliações minuciosas sobre a obra, em conjunto com os relatos de experiências e a literatura sobre conservação e restauração, entre outras, é possível organizar os fundamentos interventivos e elaborar a proposta de restauração específica para a pintura de cavalete em questão.

Dentre os problemas existentes, as fortes marcas de abaulamentos e deformações em função do afrouxamento do tecido no chassi e a extensa área de perda de camada pictórica, em sentido horizontal, próxima à borda inferior, são as principais degradações dessa obra. Ou seja, são as que mais prejudicam a visualidade da mesma em razão de serem perceptíveis ao olhar, sendo esteticamente desagradáveis e impedindo a leitura completa do retrato.

Buscando minimizar esses efeitos seria necessário estruturar o suporte tecido. Cogitou-se, então, como tratamento do suporte, a aplicação da técnica de reentelamento que consiste em “colocar uma estrutura de reforço pelo verso do suporte flexível das obras de arte.” (IBOR, 1990, p. 73 - tradução nossa)

Essa intervenção demanda reflexões por ser uma técnica de difícil reversibilidade e de consequências imprevisíveis à obra. Houve um tempo em que o reentelamento era aplicado em todas as telas com a justificativa de conservação preventiva. No entanto, muitas pinturas apresentaram manchas irreversíveis de adesivos e, atualmente, é recomendado cautela na seleção desse processo, sendo um recurso a ser aplicado somente nos casos extremos em que o suporte original estiver muito degradado e fragilizado. Esse não era o caso dessa obra em particular.

Existem outras opções de técnicas estruturais menos invasivas que devem ser consideradas antes de se optar pelo reentelamento. “Na atualidade, há inúmeras técnicas e materiais que facilitam a estabilidade da obra e esses devem esgotar-se todos antes de vermos a necessidade de reentelá-la” (IBOR, 1990, p. 75 - tradução nossa).

Como dito anteriormente, o suporte da obra aparentava fragilidade. Para a decisão de se fazer ou não o reentelamento, avaliou-se minuciosamente o estado de conservação da obra. Foi concluído que só seria possível conhecer mais sobre o suporte após o início do tratamento, o que possibilitaria a tomada de decisão em relação à sua estruturação e poderia ser avaliado por meio de exames organolépticos mais aprofundados, realizados com a tela fora do chassi.

Quanto ao chassi, percebeu-se que o mesmo estava empenado, além de outros problemas menores. Sendo assim, o chassi foi qualificado como inadequado para a obra. A não remoção do chassi poderia comprometer a obra, agravando as deformações do tecido, além disso, o mesmo não continha informações relevantes à historicidade ou à estética da obra, como escritos ou etiquetas.

Foi observado que o estiramento estava incorreto – o que contribuiu efetivamente para as deformações da tela – se não fosse interrompido intensificaria as marcas de tensões e poderia causar dano futuro à camada pictórica.

Optou-se, assim, sua substituição por um chassi novo, chanfrado, de madeira de boa qualidade e com cunhas, capaz de acomodar a tela de forma mais eficiente. Segundo Brandi, é permitida a substituição de matéria referente à estrutura desde que a mesma não colabore diretamente para a figuratividade da imagem.¹⁶ O novo chassi seria tratado com medidas preventivas contra infestação de insetos e umidade elevada, por meio de aplicação de cera microcristalina na parte posterior.

A tela, já fora do chassi, recebeu uma limpeza do verso que se encontrava muito suja impedindo avaliação da integridade das fibras do tecido. Durante esse processo, foi constatado que a borda parecia muito frágil e sua limpeza deveria ser diferenciada, realizada com mais cautela.

Depois de aproximadamente um mês, tempo em que a obra estava sendo planejada, foi considerado que o suporte estava íntegro e que seria viável tentar outra opção de tratamento estrutural, sem a necessidade do reentelamento inicialmente planejado. Foi verificado ainda que, a camada pictórica se encontrava em bom estado de conservação e não sendo ideal correr o risco de prejudicá-la, submetendo-a a um tratamento avaliado como desnecessário. Optou-se, portanto, pela mínima intervenção.

Como a borda era curta, foi selecionada a técnica de reforço de borda. A técnica que consiste na fixação, com adesivo, de tiras de tecido nas bordas originais da obra. Com a borda reforçada, seria possível estirar a tela de forma adequada no novo chassi, minimizando as marcas de tensões, e, ainda, contribuindo para sua consolidação.

Porém antes de tal processo, a borda precisaria ser tratada com técnicas variadas de preenchimentos de suporte nos locais de perdas, para que o mesmo fosse fortificado antes de receber a técnica de reforço. As áreas dos vincos nas bordas sofrem mais tensões

¹⁶ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. 2004, p.48.

quando estirado o tecido, pois se encontram no ângulo reto do chassi, o que as tornam mais frágeis. Sendo assim, optou-se por consolidar as fibras da região dos vincos por meio da aplicação de um adesivo diluído nesses locais para que não houvesse rompimentos de fios.

Foi decidido que o tecido para o reforço possuiria características próximas ao original, pois este estará aderido à tela com comportamento físico semelhante. O adesivo selecionado para fixar o reforço possui fácil retratabilidade, colaborando com futuras intervenções, e caso esta técnica não fosse eficiente para obra, sua remoção não prejudicaria a mesma, conforme explicado mais adiante.

As tiras para o reforço também possuiriam franjas que adentrariam no verso da obra para distribuir a força que receberia no estiramento. Pois, do contrário, a tensão estaria concentrada apenas na borda, correndo o risco de rompê-la no ato do novo estiramento.

Os tecidos de fibras naturais são suscetíveis às degradações devido à presença de celulose, que atraem ataque de microorganismos e insetos xilófagos, além das reações fotoquímicas na presença de luz. Também são mais higroscópios e combinando com outros fatores – temperatura, poluição e outros – podem causar danos a sua estrutura.

Assim sendo, decidiu-se por conciliar o tecido do reforço de borda com um reentelamento solto – que não utiliza adesivo. Para colaborar com a conservação do suporte do tecido original, seria um tecido sintético que oferece certa proteção contra luz, poluição atmosférica, temperatura e vibrações. Esse tecido acomodaria o suporte de modo a contribuir para a planificação da tela, melhorando sua visibilidade. Assim como explica Viñas (2003) sobre processos que atendem a conservação e a restauração:

Na prática, conservação e restauração se sobrepõem com frequência, da forma que nem sempre é possível distinguir entre ambas as atividades. Por exemplo, quando se reentela uma pintura sobre tecido se evitam futuras alterações do objeto devido a deformações da tela envelhecida (operação de conservação), mas, simultaneamente, se está contribuindo para melhorar o aspecto da pintura, porque a superfície resultante é mais suave e plana (operação de restauração). (VIÑAS, 2003, p. 20)

Outro dano que prejudicava a visualidade da obra era a lacuna de grande comprimento que se encontrava na parte inferior da tela.

“Uma lacuna, naquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção do tecido figurativo. [...] A lacuna, com efeito, terá uma forma e uma cor, não relacionadas com a figuratividade da imagem representada. Insere-se, em outras palavras, como corpo estranho” (BRANDI, 2004, p. 49)

Segundo Bailão, “a quantidade e a extensão de lacunas são dois factores importantes pois condicionam a intervenção ou não do objecto artístico, bem como a selecção da técnica de reintegração.”¹⁷

A lacuna, da obra em questão, constitui em uma série de pequenas perdas que se agrupam formando uma única lacuna, horizontal. Apesar do seu comprimento, podemos dizer que, em relação à obra, a mesma não é extensa. Sendo assim, se tratando da percentagem lacunar, seria possível executar a reintegração.

No entanto, a lacuna apresentava algumas características específicas que influenciavam na selecção da técnica de reintegração cromática. A perda estava muito próxima à assinatura do artista. Havia vários pontos pequenos de camada pictórica – cerca de um a dois milímetros – envoltos por perdas. Também existia um vinco – causado, provavelmente, pelo chanfrado do chassi em conjunto ao armazenamento incorreto – logo acima da lacuna de modo que junto à divisa da camada pictórica e a perda apresentavam uma linha marcante. As referências pictóricas, em toda extensão da lacuna, apresentavam áreas com formas e pinceladas e outras áreas chapadas.

Segundo a literatura clássica, recomenda-se que as reintegrações cromáticas sejam diferenciadas da pintura original. Para Brandi, a técnica cromática deve ser reconhecível a olho nu quando observado próximo à obra.

Devido às dificuldades encontradas na lacuna, em razão da linha marcante, concluiu-se que seria aplicada a técnica cromática menos diferenciada: a técnica ilusionista. Esta técnica consiste na reintegração da forma e da cor, com relação às referências próximas à lacuna, em que o observador comum não reconhece facilmente a intervenção a olho nu.

O pó, que impregnava a obra, deixava a camada pictórica com aspecto opaco e com tom alaranjado. Além de prejudicar a estética da obra, a poeira com “seu acúmulo, pode reter umidade, criar condições propícias para o desenvolvimento de microorganismos e facilitar a infestação de insetos e de poluentes, causando degradações, como manchas.” (DRUMOND, 2006 p.120). Em razão disso, foram realizados, durante o tratamento, testes para seleccionar, com segurança, o produto para sua remoção.

¹⁷ BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. 2011, p.46.

5.1 Proposta de tratamento

A partir do exposto acima, as seguintes medidas foram planejadas para serem executadas, segundo um cronograma estabelecido com a professora orientadora, em conjunto com a orientanda, e que atendessem com folga possíveis imprevistos que viessem a ocorrer durante o tratamento propriamente dito. Os procedimentos estabelecidos seriam:

- Remoção da pintura do chassi
- Limpeza mecânica
- Limpeza química da camada pictórica
- Consolidação da borda
- Planificação da tela
- Tratamento do chassi
- Reforço de borda
- Reentelamento solto
- Reestiramento da obra no novo chassi
- Reintegração cromática
- Apresentação estética
- Verniz final

6. O TRATAMENTO

Após as análises históricas e científicas prévias e a elaboração da proposta de tratamento, foi executada a prática de restauro. Neste momento são lembradas as experiências adquiridas em aulas práticas do curso. Todos os processos realizados foram, concomitantemente, anotados em um diário, além de terem sido fotografados.

6.1 Remoção do chassi

Posicionada a obra – com o verso para cima – sobre uma placa de madeira revestida com filme de poliéster, foram removidos os grampos que fixavam a tela ao chassi com o auxílio de espátulas e alicates. Neste procedimento verificamos a fragilidade da borda. Já sem o chassi, a obra se manteve na placa com pesos de mármore em toda extensão para planificação, sendo retirados em alguns momentos para manusear durante o tratamento.



Figura 27 –Remoção de grampos e retirada do chassi. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

6.2 Limpeza mecânica do verso

A limpeza mecânica do verso foi executada com pó de borracha ralada e trincha de cerdas macias. Com a mão espalmada foram feitos movimentos circulares leves com certa quantidade do pó de borracha até que a sujeira fosse transferida para a mesma. Logo depois, esse pó era removido com ajuda da trincha.

Esse processo se repetiu até clarear o verso e a textura do tecido ficasse mais suave. Em alguns casos, sujeiras bem aderidas e pontuais foram removidas com auxílio de bisturi.

Dado a fragilidade da borda, a sua limpeza foi realizada com maior cautela utilizando esponja *Wishab Pad*®¹⁸ e pincel de cerdas curtas e rígidas.



Figura 28- Limpeza do verso e da borda. Créditos: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti, 2014.

Foi removido o resquício de cola amarelada aderida ao centro com ajuda de bisturi, com cuidado para não atingir o tecido, e retirado os fragmentos com a trincha.



Figura 29- Detalhe da remoção dos resíduos de cola no verso (durante e após). Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

6.3 Limpeza da camada pictórica

Para a limpeza da poeira e sujidades foram realizados alguns testes pontuais com as formulações dos solventes da lista Masschelein-Kleiner. Esses testes devem respeitar a ordem numérica. Segundo Figueiredo Junior,

no grupo de limpeza superficial deve-se, então, começar os testes com o isooctano (número 1) e, em último lugar, a mistura de p-xileno + triclororetano (número 5). O motivo é que os mesmos estão dispostos em ordem crescente de

¹⁸Esponja macia utilizada para limpeza a seco de superfícies sensíveis.

penetração e ou reatividade, ou seja, se tornam gradualmente mais “agressivos” às camadas pictóricas. (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012 p.111)

Cada formulação foi testada em cores e locais distintos, identificados por numeração – em pedaços de papéis – referente ao solvente. O *swab* era umedecido na formulação e aplicado nos locais pré-determinados e caso o *swab* apresentasse a cor amarelada de verniz ou pigmento do local era descartado o solvente.

Todas as amostras de algodões utilizados eram fixadas em uma tabela para serem analisados posteriormente. Esta tabela foi fotografada e encontra-se nos Anexos deste trabalho. Essas amostras demonstraram que todos os solventes arrastaram os pigmentos azuis da gravata, exceto o isooctano puro que não reagiu com os pigmentos e não efetuou a retirada de sujidades. Nenhum dos solventes removeu, de forma satisfatória, a sujeira da obra.

Em atenção à toxicidade dos solventes que são, portanto, prejudiciais e perigosos à saúde, é necessário tomar certas medidas de segurança. Para a proteção coletiva e individual durante a utilização de solventes orgânicos, as janelas do laboratório de pintura ficaram abertas em conjunto com aparelhos de ventilação ligados. Reduzir o tempo em que o frasco do solvente fica destampado, contribui para a segurança. Foram utilizados os EPIs (equipamentos de proteção individual) luvas plásticas, máscara de gases e jaleco. Além disso, o exaustor permaneceu ligado, bem próximo à obra para garantir a exaustão dos solventes.



Figura 30- Realização dos testes para limpeza com solventes. Créditos: Ires Couto, 2014.

Devido ao resultado do teste, avaliado como não satisfatório, com os solventes da Tabela de Masschelein-Kleiner, foi realizado testes com solvente substituto de saliva (TTA)¹⁹, que demonstrou um excelente resultado. A limpeza seria rápida sem precisar atritar o produto na camada. Além disso, o produto não é tóxico a saúde.

Assim, seguiu-se a limpeza, utilizando *swabs* umedecidos com o produto, formando quadrados imaginários para obter maior controle sobre o mesmo e melhor percepção dos resultados sobre a camada pictórica. Em seguida, passava-se o algodão seco retirando o produto. Pela quantidade de poeira e sujidades foi necessário repetir este processo.

O substituto de saliva retirou, sem esforço, os riscos pretos deixados por objetos pontudos. Depois da limpeza, as cores e o brilho da obra se mostraram mais homogêneos. Finalmente, passou-se *swab* umedecido com aguarrás mineral para remoção de resquícios do produto que ainda estivessem na camada pictórica. Em todo o processo de limpeza houve muita cautela na área da assinatura para que a mesma fosse preservada.



Figura 31- Limpeza da camada pictórica com TTA. Créditos: Ires Couto, 2014.



Figura 3220- Detalhe da limpeza com TTA. Créditos: Núbia Quinetti, 2014

¹⁹ 1,5 ml de triton X- 100 mais 1,5 ml de trietanolamina e água destilada.

Para eliminação da faixa dourada, depositada provavelmente por uma moldura, foi utilizado o produto acetato de etila + metiletilcetona (50:50) que retirou facilmente, com o *swab* umedecido, sem atingir a camada original.



Figura 33 - Remoção da faixa dourada. Créditos: Tamires Lowande, 2014

6.4 Consolidação da borda

Para fortalecer a borda foram realizados os procedimentos da técnica de obturação, enxerto, pontes e serpentinas. Feitas pelo verso utilizando Primal B60A®²⁰ espessado em metilcelulose²¹ a 4 %.

Nos furos e buracos menores aplicou-se a obturação. Esta é executada com polpa de tecido de algodão – dos fios desbastados – e o adesivo espessado. Em uma superfície lisa e, neste caso, na pedra de mármore, com auxílio de espátulas adicionou-se adesivo à polpa até que a mesma absorvesse a ponto de fixar na tela sem que a cola migrasse para o tecido.

Para o preenchimento, com ajuda de bisturi e pinça, recolheu-se a quantidade adequada da polpa com cola para o diâmetro de determinado furo ou buraco e posicionava-se em cima da perda. Com espátula odontológica de ponta achatada era planificada a

²⁰Primal B60A® “Emulsão aquosa a base de acrílico. Termoplastico. Excelente durabilidade e resistência a álcalis. Resina de baixa viscosidade, forma um filme transparente, brilhante, similar ao Paraloid B-72, tendo maior peso molecular. [...] Resiste bem às aplicações externas, sem mostrar amarelecimento ou modificações de sua elasticidade, durante anos. O ph das emulsões acrílicas Primal está entre 9.0 e 9,5 jamais se tornando ácido.”(SLAIBI; et al,2011, p.77)

²¹Metilcelulose “Polímero semi-sintético. Obtido da polpa da madeira ou algodão pelo tratamento com álcalis e com cloreto de metila. Apresenta-se em grãos brancos ou pó, inodoro, insípido, não-iônico, não-tóxico, neutro. O pó mistura-se facilmente com água fria, com pasta de farinha e outros de adesivos. Forma um acabamento fosco quando usado em solução diluída. Não mancha, não descolore o papel, não se decompõe em estado líquido ou pó e não é afetado por calor ou frio. Forma uma ligação altamente flexível , porém é um adesivo fraco.” (SLAIBI; et al,2011,p. 64)

intervenção para que a mesma não criasse textura na obra. Nos casos de excesso de adesivo, um pedaço de *non woven* era acomodado por poucos segundos em cima da polpa úmida até o mesmo fosse absorvido. Após esse procedimento, colocava-se filme poliéster no local da obturação e peso de mármore para que, durante a secagem, continuasse sem irregularidades.



Figura 34 - Preparo da polpa e detalhe da obturação. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

Nas perdas maiores de tecido, de um a três centímetros, a técnica aplicada foi de enxertos. Para esta, é utilizado um tecido encolado semelhante ao original da obra. Neste caso, o mesmo é composto por algodão com padrão tafetá sendo a encolagem realizada com Primal B60A® com água com proporção (1:1). Foram feitas três aplicações em sentidos diferentes, horizontal-vertical-horizontal, e após a secagem passou-se a lixa fina bem de leve retirando o aspecto áspero.

Em seguida foi feito o molde da perda com papel vegetal em que o desenho era transferido para o tecido que era recortado com tesoura pequena de ponta fina. Este pedaço foi posicionado, de acordo com as direções dos fios, e fixado com pequenas tiras de fita adesiva. Pela frente da obra foram executados faceamentos pontuais. Em seguida, pelo verso, foram colocados pontos do adesivo espessado – com auxílio de espátula com ponta bem fina – nas laterais da perda e do pedaço de tecido novo. Com a mesma ferramenta foi feita pressão nas margens para nivelar a intervenção.



Figura 35- Molde da perda; Posicionamento do enxerto com tiras adesivas; Faceamento pontual.
Créditos: Ires Couto, 2014.

As técnicas de pontes e serpentinas serviram para unir alguns rasgos. A primeira, pequenos fios foram fixados com a cola espessada sobrepondo as margens da fissura. A segunda, o fio – passado no mesmo adesivo – é transposto para cada lado das margens em vai-volta. Em alguns casos, eram unidas mais de uma técnica na mesma perda.

Para garantir o nivelamento dessas áreas durante a secagem, posicionou-se o filme de poliéster e colocado peso de mármore. Quando secas foi conferido, por tato, se havia algum relevo, sendo que o resultado foi satisfatório em todas as intervenções.

Pequenos pontos de Primal B60A® diluído (1:1) em água foram dispostos nos vincos das bordas com auxílio de pincel de cerda fina para assegurar o não rompimento de fibras ao esticar a obra. Os fios soltos nas bordas foram cortados rentes à tela e em seguida colados com o adesivo diluído para esses não desfiassem mais.



Figura 36- Técnicas ponte, serpenteado e adição de pequenos pontos de adesivo no vinco da borda.
Créditos: Núbia Quinetti e Tamires Lowande, 2014.

O furo que se encontrava na região do ombro da figura foi tratado junto com a borda. Esse recebeu o faceamento pontual na frente e no verso colocado adesivo espessado e logo depois planificado com peso. Como este furo possuía matéria, ou seja, havia fios rompidos não foi necessária a aplicação de polpa de tecido. Esses fios foram recolocados no local, com ajuda da espátula.

6.5 Tratamento do chassi novo

Após receber o novo chassi – encomendado especificamente para a obra em questão com as medidas adequadas, de madeira cedro²² e com cunhas – foram realizadas medidas preventivas contra insetos xilófagos e proteção contra umidade excessiva. O mesmo foi lixado levemente, principalmente nos ângulos retos em que os vincos das bordas são tensionados.

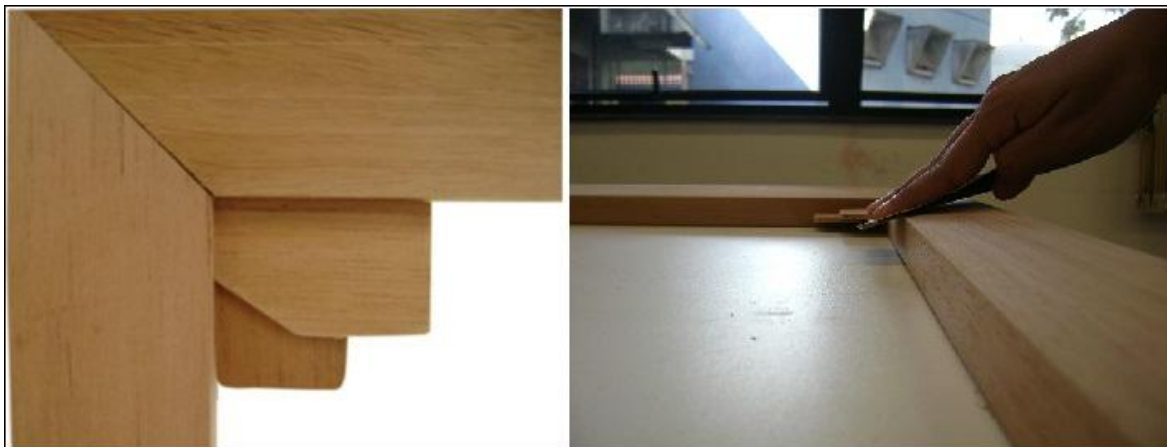


Figura 37- Detalhe da cunha do novo chassi e lixamento dos ângulos retos. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

Para imunização da madeira foi aplicada, por meio de pinceladas, Dragnet²³ ® 384CE na proporção de 6,5 ml do inseticida para 1000 ml de álcool por toda extensão. Este processo foi feito em capela com exaustão e utilizando equipamentos de proteção individual – máscara contra gases, jaleco, óculos e luvas plásticas – em razão da toxicidade do produto.

²²Nome científico: Cedrela. Possui cheiro perceptível, densidade baixa, textura média a grossa. Apresenta durabilidade moderada ao ataque de fungos e insetos.

²³Ingrediente ativo: permetrina. Inflamável e tóxico.



Figura 38 - Imunização do chassi. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

A segunda medida foi passar cera microcristalina²⁴ (50:50) diluída em *white spirit* (84 % aguarrás, 16 % xilol). Ao relatar os resultados do estudo do comportamento de corpos-de-prova (blocos de cedros) impermeabilizados com alguns produtos Alessandra Rosado afirma que “observou-se que as linhas representativas dos corpos-de-prova com cera de abelha e cera microcristalina estão horizontais (contínuas). O resultado, com a amostra totalmente revestida por essas camadas hidrofóbicas, permaneceu estável frente à variação de UR dentro da câmara.” (ROSADO, 2004 p.102)

Sendo assim, o produto foi ativado em banho-maria, assim que liquefeito a cor se tornou translúcida, e pode ser aplicado com pincel no verso do chassi. Para melhor acabamento foi feito polimento com trouxinha de tecido. Logo é possível perceber como a textura se torna mais lisa e a madeira mais brilhante.

²⁴ “Cera opalescente derivada do petróleo. Cera mineral flexível, com grande força de adesão plástica devido à estrutura microcristalina.” (SLAIBI; et al, 2011. p30)



Figura 39- Detalhe da aplicação da cera microcristalina e polimento com trouxinha de tecido.
Créditos: Ires Couto, 2014.

6.6 Planificação

O processo de planificação da obra começou logo após a retirada da obra do chassi. No verso da obra era posicionado um mata-borrão ligeiramente umedecido com gotícula de água, por meio de aspersão e, em cima, era posicionada uma placa de madeira e pesos de mármore.

A camada pictórica era protegida com entreteia sem goma. Esse processo só foi possível em virtude da mesma não possuir empaste e problemas sérios como craquelês em desprendimento. Esse procedimento se repetiu diversas vezes enquanto a obra era mantida fora do chassi. Era importante manter a tela o máximo possível de tempo sendo planificada.

Houve dois momentos em que a obra foi para a mesa de sucção, o primeiro antes do reforço de borda e outro que ocorreu em uma nova tentativa de melhorar algumas ondulações persistentes da tela.

Para efetivar a planificação das ondulações em conjunto com o vinco da borda, antes de receber o reforço, a mesma foi posicionada sobre a mesa de sucção. Embaixo, em contato com o verso da tela posicionado o papel mata-borrão umidificado, para relaxar o tecido. Depois as áreas ao redor da obra foram fechadas com filme de poliéster para que a sucção estivesse concentrada apenas na obra.



Figura 40- Mata-borrão umidificado por aspersão e posicionamento na mesa de sucção. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

Neste momento na trinca que havia próximo ao ombro era aplicada a formulação de adesivo Mowiol®²⁵, água e álcool (4:25:50) com um pincel fino. Em seguida foi massageado com a ponta do dedo para melhor penetração do adesivo e diminuir o relevo causado pela trinca.

Um pedaço de filme de poliéster foi posicionado em cima da obra, aumentando mais a sucção. Esse procedimento na mesa de sucção durou cerca de uma hora. A obra voltou para a mesa de trabalho onde foi executado o reforço de bordas.



Figura 41- Aplicação do adesivo na trinca e o primeiro e segundo momento em que a obra esteve na mesa de sucção. Créditos: Tamires Lowande e Núbia Quinetti, 2014.

6.7 Reforço de borda

O tecido escolhido para o reforço de bordas é de espessura semelhante ao original com padrão tafetá com fibras de algodão e uma cor neutra para não destoar da obra. A preparação do tecido começou com a remoção de goma e, para isso, o mesmo ficou de

²⁵ “Obtido por hidrólise do acetato de polivinila. Boa formação de película. Alta capacidade de aglutinação. Alta resistência mecânica da película. Termoplástico. Ótima aderência sobre diversas superfícies” (SLAIBI; et al, 2011 p.68)

molho durante um dia em que era trocada a água. Sua secagem foi na sombra e depois passado com ferro quente.

Cortou-se quatro tiras com largura de 10 cm, em que 2 cm foram desfiados. Duas com 65 cm e duas de 77 cm de comprimento. Esticadas as tiras – em cima de filme poliéster e presa com fita adesiva – realizou-se a encolagem com Primal B60A® em água (1:1) evitando a área desfiada. Essa foi desbastada com bisturi até que a mesma reduzisse bem o volume para não criar textura na obra após o reforço.



Figura 42- Desbaste da franja do tecido com auxílio de bisturi. Créditos: Jussara Alves, 2014.



Figura 43- Preparo do tecido para encolagem. Créditos: Jussara Alves e Núbia Quinetti, 2014.

Para fixar o tecido na borda da obra é preciso muita cautela e precisão. Neste momento, os materiais e equipamentos devem estar separados e prontos para o uso. O ambiente necessita de tranquilidade para o restaurador trabalhar com atenção. A obra ficou fixada com pesos sobre a placa de madeira revestida por filme poliéster.

O adesivo selecionado para a técnica foi o BEVA® 371 filme²⁶. Foram divididos quatro tiras do filme do tamanho e formato exatos aos das margens da obra e com largura de dois centímetros. As camadas do filme são compostas por um papel siliconado branco que protege o lado do adesivo, a película do adesivo e o filme de poliéster transparente. Foi retirado o papel e posicionado em cada uma das quatro bordas – da marca do vinco para fora – sendo que o adesivo fica em contato com o tecido. Com uma fonte de calor, neste caso ferro de passar roupa, foram ativadas as quinas e o meio. Logo após, era cortado o filme de acordo com a forma das bordas – o filme de poliéster transparente permitiu maior precisão neste momento.

As faixas de tecido preparadas são acomodadas na obra, em que apenas as franjas ficam no verso da camada pictórica. Então, é ativada toda a cola, e na medida em que o tecido é fixado vai cobrindo-se com papel siliconado e pesos de mármore. Esse processo foi realizado nas quatro bordas. Com o BEVA® 371 filme foi possível trabalhar com rapidez e controle. A vantagem desse adesivo é a facilidade de retrabalhar uma vez que basta reativar o produto com calor, para realizar ajustes nas tiras de tecido, caso seja necessário.



Figura 44- Processo do reforço de borda. Créditos: Maria Alice, 2014.

²⁶ “O Beva 371 também encontrado como filme, preso a uma base de Mylar, ou Melinex (filme de poliéster) revestido com silicone, formando uma folha transparente. Esse filme é livre de solventes, não é tóxico e não mancha. Também é ativado com calor ou solventes, [...]. Excelente estabilidade e reversibilidade em testes de envelhecimento simulado.” (SLAIBI; et al, 2011, p.25)



Figura 45- Detalhe do reforço de borda. Créditos: Núbia Quinetti, 2014

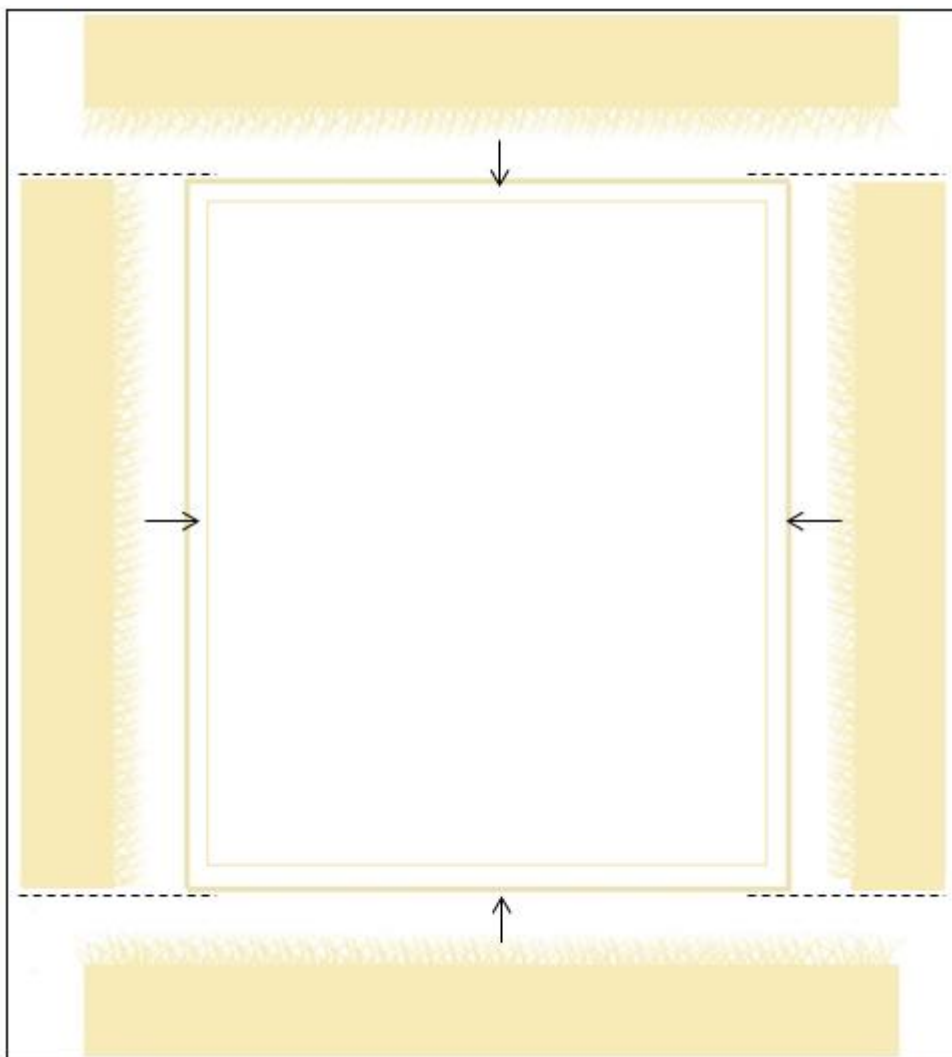


Figura 46 - Desenho esquemático do posicionamento do reforço de borda. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

Para fixar a franja ao tecido da tela, utilizou-se Primal B60A® espessado em metilcelulose a 4 %. Com um pincel – de cerda rígida e curta – e em uma superfície lisa depositou-se o adesivo onde o pincel era levemente umidificado e aplicado em cima das franjas. Com escova de dente penteavam-se os fios para que ficassem retos e bem aderidos. Para manter a intervenção planificada, durante a secagem, era posicionado papel siliconado e pesos.



Figura 47- Fixando as franjas na obra com Primal B60A® espessado em metilcelulose. Créditos: Ires Couto, 2014.

6.8 Reentelamento solto

O tecido selecionado para o reentelamento solto foi um sintético fino e com certa transparência. Este possui mais resistência contra ataque de insetos, deterioração por bactérias e absorve pouca umidade por ser menos higroscópico. Como explicado no capítulo anterior, essa medida foi tomada para contribuir no apoio ao suporte original que apresentava problemas de abaulamento cujo tratamento de planificação realizado não foi suficiente para eliminar completamente, embora tenha amenizado muito.

Foi estirado no novo chassi sendo que os grampos metálicos foram presos próximos às margens para que depois a obra fosse estirada com os grampos mais ao centro da lateral do chassi. Depois de fixado, as sobras foram recortadas rente ao chassi para que não houvesse volume de tecido.



Figura 48- Estiramento do reentelamento solto. Créditos: Ires Couto, 2014.

6.9 Reestiramento no novo chassi

O processo de estiramento da obra no chassi teve como primeira medida posicionar a tela respeitando as antigas marcas de vincos das bordas e colocar grampos para que a mesma não se movesse do suporte. Em seguida, grampeou-se o tecido do centro para fora revezando as laterais.



Figura 49 - Posicionamento e estiramento da obra. Créditos: Tamires Lowande, 2014.

A obra passou por dois estiramentos. Isso porque após alguns dias do primeiro estiramento percebeu-se que a mesma apresentava ainda algumas marcas de abaulamento. Com isso, foi decidido retirar a obra do chassi com muito cuidado e tentar planificá-la outra vez na mesa de sucção.

Logo em seguida ela foi estirada pela segunda vez no chassi. Dessa vez foi aplicada mais força ao estirá-la. Para isso, utilizou-se o estirador de tecidos, chegando-se a um resultado mais satisfatório.

Ao final desse processo, foi avaliado que o reforço de bordas realizado foi muito eficiente, respondendo bem à pressão e força exercidas no momento do estiramento. Por fim, foi executado o acabamento das sobras do tecido do reforço no verso da obra.

6.10 Reintegração

Para reintegrar a lacuna foi feito uma camada de interface com verniz entre o original e a intervenção. Ainda, aplicou-se em toda a extensão da tela para saturação das cores. O verniz selecionado foi o Dammar²⁷ a 10 % em aguarrás.

Visto que a base de preparação original era muito fina e deixava aparente a textura do tecido, foi decidido utilizar tinta branca composta por polímeros acrílicos e vinílicos²⁸ nas áreas faltantes de base. Com um pincel fino foi pincelado a tinta na lacuna.



Figura 50- Aplicação do verniz e tinta branca na lacuna. Créditos: Tamires Lowande e Ires Couto, 2014.

²⁷ “emulsão resinosa das árvores da ordem dos *Dipterocarpaceae*, espécie *Dptorocarpus* (Dammar). Substância sólida, semi pegajosa, mais ou menos transparente, quebradiça, cor amarelo-pálida e insípida.” (SLAIBI; et al,2011p.79)

²⁸ “Os acrílicos e vinílicos são praticamente, antes de sofrerem deterioração, polímeros lineares. [...]Como essas tintas são formadas por polímeros flexíveis, sua camadas de cor acompanham a movimentação do suporte (tela, madeira, etc. que se contraem com a umidade do ar e ou temperatura) onde foram aplicadas e são menos sujeitas a craquelarem (apresentar quebras) ou se desprenderem do suporte (queda da tinta da obra). (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p.74)

A reintegração cromática foi realizada com tinta guache da marca Caran d'Ache® que possui alta concentração de pigmentos e boa estabilidade. A tinta ofereceu uma grande quantidade de tons sendo opacas e transparentes conforme diluída em água. Outra vantagem é não ser um produto tóxico.

Para facilitar a visualização, foi aplicado um fundo e assim buscaram-se os tons aproximados para cada região. A técnica selecionada foi o ilusionismo sendo que era buscada a paleta do artista em uma superfície branca para depois aplicar a tonalidade na tela.

Após começar o processo, foi confirmada a dificuldade de reintegrar a lacuna. Percebeu-se que em áreas distintas a tinta era absorvida de formas diferentes. Além disso, o guache tem como característica de coloração um esbranquiçamento depois de seco, o que complicava a visualização durante a intervenção, sendo que a tonalidade deveria ser confiada quando ainda estava molhada. Passar o *swab* umedecido com aguarrás também ajudava na observação da saturação, pois simulava o efeito de um veniz. Essa reintegração é, comumente, um processo demorado, pois requer muita atenção e dedicação para observar a diversidade de tonalidades, neste caso, tons verdes e marrons. As áreas menores foram reintegradas primeiramente e, depois, as maiores. Na área da assinatura, a reintegração foi mais cautelosa e foi realizada estritamente nas lacunas ao redor das letras da assinatura do artista.

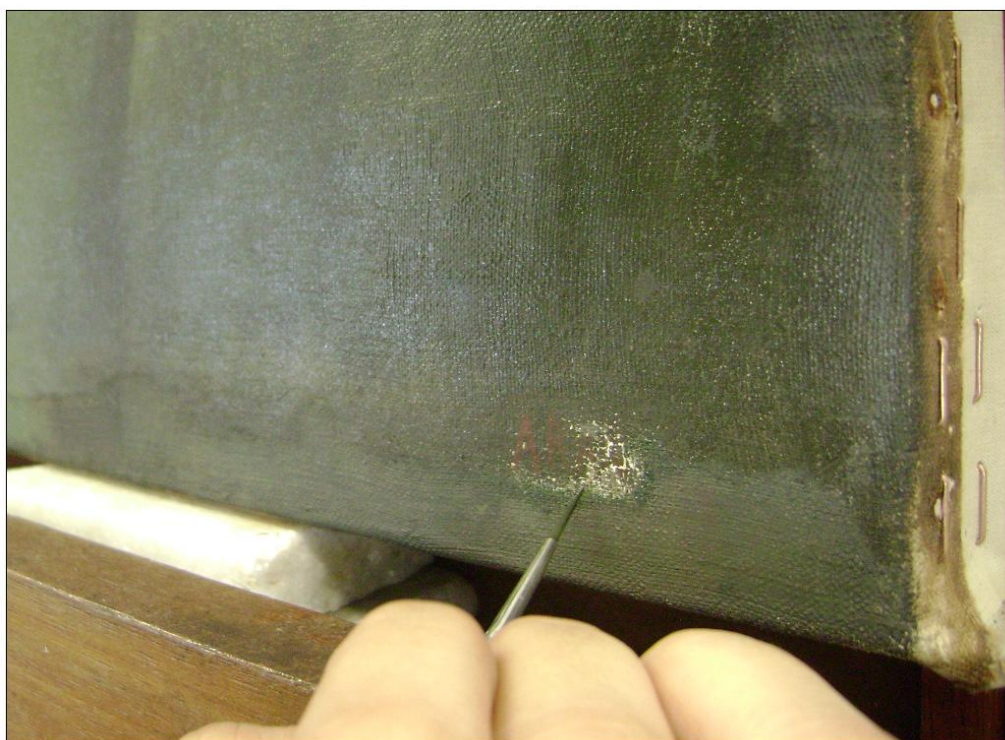


Figura 51- Reintegração na área da assinatura. Créditos: Ires Couto, 2014.

Dado que havia um vinco horizontal com algum relevo em área próxima à área reintegrada percebeu-se que, quando iluminado, o reflexo neste local era diferenciado, o que dificultava a passagem entre o original e a reintegração. Optou-se por fazer uma apresentação estética com objetivo de amenizar a passagem entre a pintura original e a reintegração cromática.

6.11 Apresentação estética

Com o objetivo de diminuir a visualização da linha que separava a lacuna do original, foi feita uma apresentação estética, ou seja, suavizar a marca com um material mais semelhante, esteticamente, a tinta óleo.

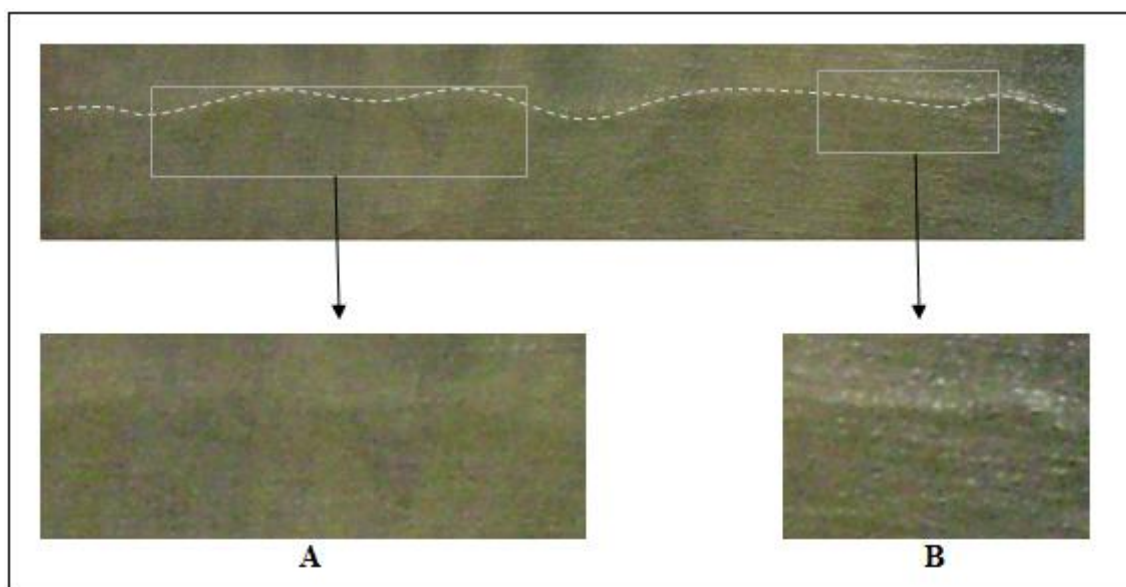


Figura 52- Detalhe do vinco horizontal. A- Entre a divisa da camada pictórica e a reintegração. B- Na camada pictórica. Créditos: Núbia Quinetti, 2014.

Foi utilizado pigmento e verniz Paraloid B-72®10% em xilol²⁹. Devido à toxicidade do solvente, foram utilizados os métodos de proteção individual e ambiental como descritos nos testes de solventes. Foi possível perceber que o verniz oferecia um brilho semelhante ao aparente frescor da tinta óleo. Além disso, o trabalho com pigmento disponibiliza uma facilidade em encontrar tonalidades variadas. A metodologia adotada foi à graduação de tons na linha, para remover o aspecto linear da mesma.

²⁹ Paraloid B-72 ® “ Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. É uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação.[...] É durável, não amarela e é compatível com outros materiais que formam filmes[...] Forma filmes claros, bastante flexíveis, que não estão sujeitos à fragilidade sob baixa umidade” (SLAIBI; et al,2011, p. 71)

6.12 Aplicação de verniz

Para o acabamento, foi aplicado verniz Paraloid B-72® diluído a 10% em xilol acrescido de 3% de cera microscritalina. A cera foi adicionada para diminuir o brilho do verniz, além de ser um material muito estável. O envernizamento oferece certa proteção à camada pictórica como a de deposição de particulados e de abrasões superficiais. Além disso, a tela estava anteriormente envernizada e a novo envernizamento foi feito com o intuito de homogeneizar este antigo verniz que não foi removido.

O processo foi realizado em uma sala específica para aplicação de verniz, que possui um grande exaustor. Foram utilizados os equipamentos de proteção individual – luvas plásticas, jalecos e máscaras de gases – devido à toxicidade do solvente xilol.

Devido à presença da cera na formulação, o mesmo foi aquecido em banho-maria. A aplicação foi executada por meio de aspersão buscando um efeito o mais homogêneo e regular possível.



Figura53- Aplicação do verniz final com cera. Créditos: Maria Alice, 2014.

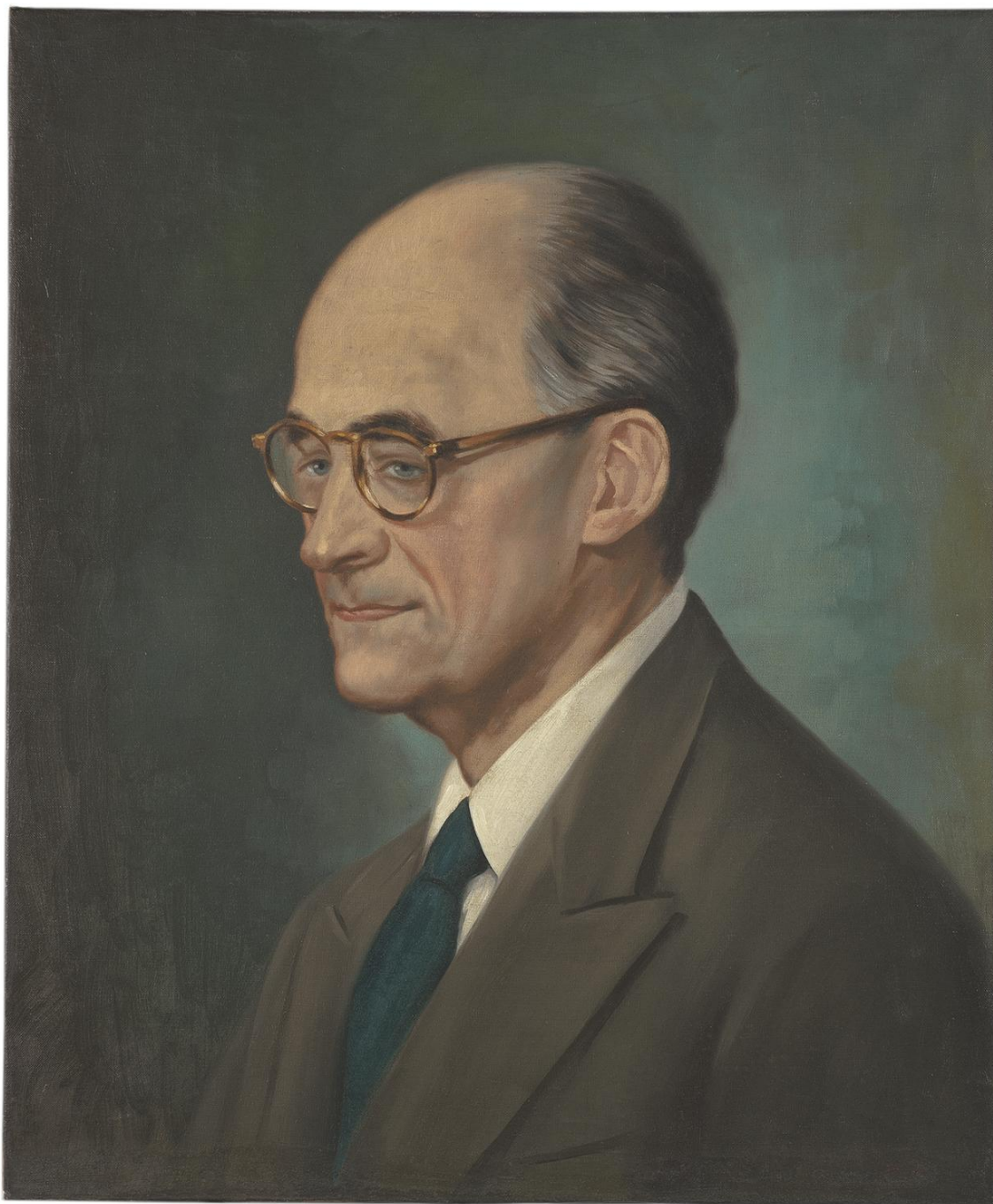


Figura 54 - Fotografia de luz visível (frente) após restauração, com perfil de cor.
Retrato de Homem de Óculos.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

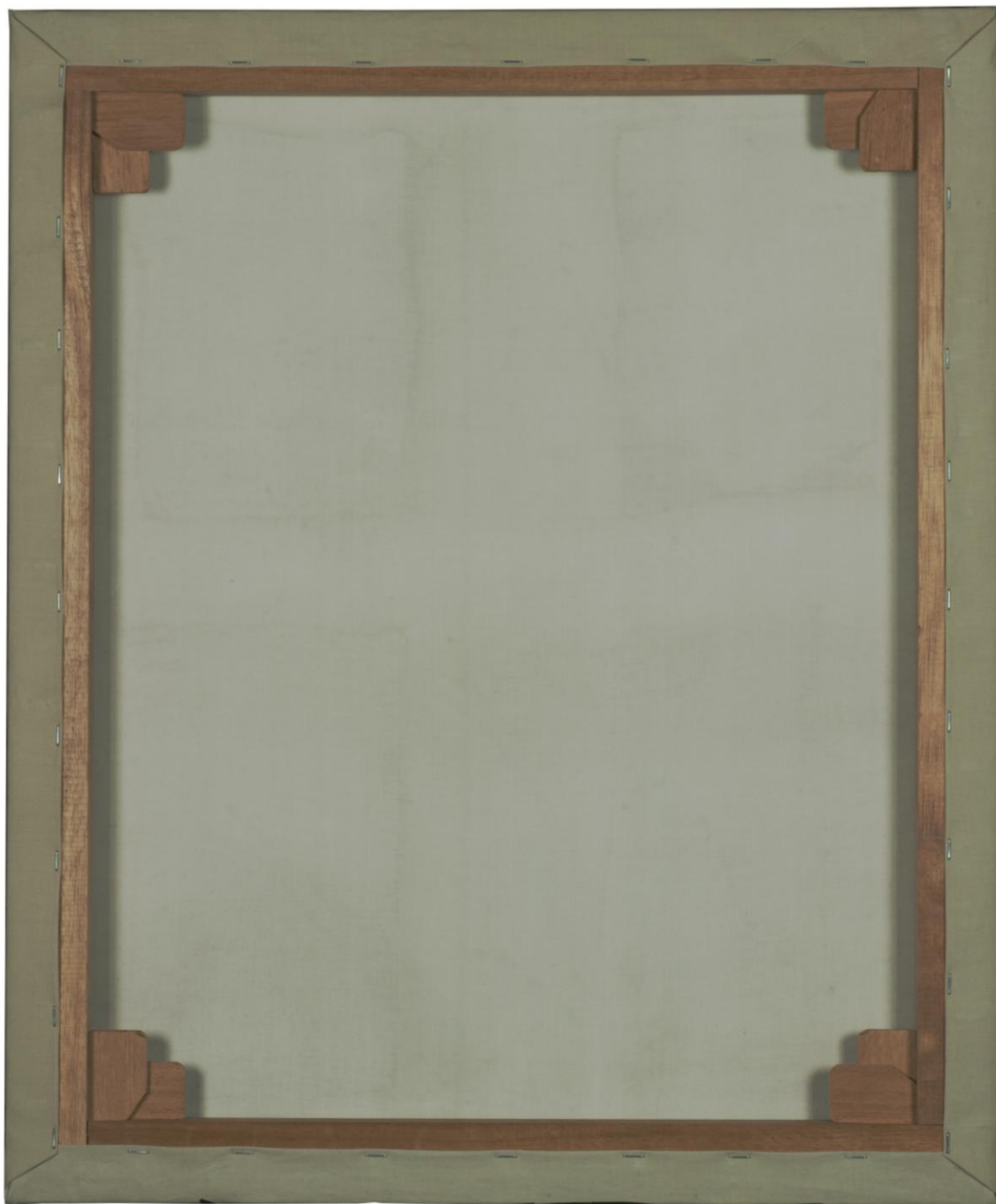


Figura 55- Fotografia de luz visível (verso) após restauração, com perfil de cor.
Retrato de Homem de Óculos.
Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.



Figura 56- Fotografias de luz visível, com perfil de cor. Antes e após restauração. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

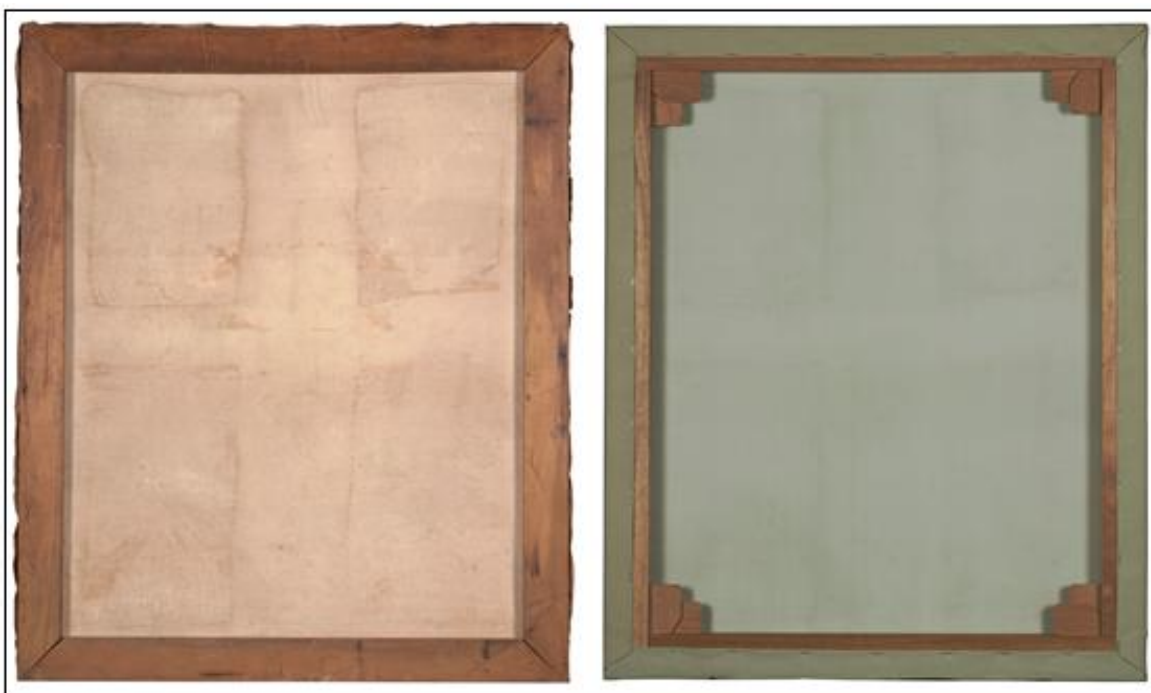


Figura 57- Fotografias de luz visível. Antes e após restauração. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.



Figura 58- Fotografias de luz rasante. Antes e após restauração. Créditos: Cláudio Nadalin e Núbia Quinetti, 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada objeto apresenta características específicas em razão de serem submetidas a diversos fatores distintos de degradações, seja por meio de agentes internos ou externos. Além disso, cada material responde a esses fatores de forma distinta. Por isso, o profissional ao se comprometer a restaurar uma obra, além de ser capacitado para essa finalidade, deverá estudar minuciosamente o objeto que necessita de restauro.

Neste trabalho de conclusão de curso, foi possível constatar que o restaurador em seu trabalho é desafiado por situações previstas e imprevistas. A pintura de cavalete, *Retrato de Homem de Óculos* apresentava deformações no suporte, as quais desejávamos anulá-las. Esses abaulamentos, considerados desagradáveis esteticamente, demonstravam algum erro técnico no estiramento anterior, ao mesmo tempo em que sua manutenção poderia provocar danos na pintura. Interrompemos o ciclo de degradação a que estava submetida com o chassi incorreto, com a sujidade depositada, a perda pictórica. No entanto, a reversão completa das deformações – refiro-me ao abaulamento – não foi alcançada. Entendemos que essa deformação tornou-se parte inerente ao suporte especialmente pelo intervalo de tempo em que o tecido permaneceu naquela condição inadequada. Isso porque, apesar de todo esforço dispensado na planificação da tela – como registrado no capítulo sobre o tratamento – houve uma resistência do suporte de maneira que o problema foi amenizado, mas não desapareceu completamente, como desejávamos.

Próximo ao término do tratamento, ou seja, com a obra estirada no novo chassi em que permanecia firme e planificada, houve uma brusca mudança de umidade relativa do ar: a umidade do ar aumentou subitamente. Essa brusca alteração das condições ambientais foi sentida imediatamente pela tela que, então, apresentou alterações dimensionais devido à dilatação do tecido. Como já se conhecia sobre a propriedade das fibras naturais em ser material higroscópico e por observar que o tecido do reentelamento solto e o chassi estavam em ótimas condições, optamos por esperar a umidade abaixar. Depois de um dia do período de chuvas na cidade, a obra já estava plana outra vez e percebemos sua estabilidade.

Concluiu-se que a camada pictórica está adaptada a essa dilatação e contração do suporte, pois não apresenta desprendimentos, e que o trabalho de restauração havia acabado. Registramos, por fim, que não se sabe se essa adaptação irá perdurar pois as oscilações de umidade e temperatura são prejudiciais à mesma. Sabe-se, entretanto, que a

obra está estabilizada e que sua permanência nesse estado depende, depois do tratamento de restauro realizado, exclusivamente de adoção de medidas de conservação preventiva no local onde a pintura será armazenada ou exposta.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Paul. **Objetivos a largo plazo de los tratamientos de entelado en pinturas sobre lienzo: ¿son alcanzables?** Seminario internacional de conservación de pintura. Espanha, 353-362p.

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura:** revisão historiográfica. Ge-conservação. n° 2. 2011, 45-63p.

BAILÃO, Ana. **O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete.** Estudos de conservação e restauro n°1. 2009, 128-139p.

BOITO, Camillo. **Os restauradores.** 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 63p. (Artes&Ofícios; 3).

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

DORE, Helen. **A arte dos retratos.** Rio de janeiro: Ediouro,1996. 79p.

DRUMOND, Maria Cecília de Paula. **Prevenção e conservação em museus.** In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2002.103-129 p.

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.

IBOR, Teresa Escotado. **El ayer y hoy del entelado:** nuevas tecnologías. Seminario internacional de conservación de pintura. Espanha,1990,65-110p.

KNUT, Nicolaus. **Manual de Restauración de Cuadros.** Copyright Konemann Verlagsgesellschaft, Eslovenia, 1999. 425 p.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Iniciação a pintura.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 216p.

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

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 2a ed. Rio de Janeiro: Campus, c1984. 358p.

PENNA, Tatiana Duarte; MAIA, Marilene Corrêa. **Processo de restauração de uma pintura de cavalete**. 2012.82f.

PONS, Natércia; NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Retrato de Dom Pedro II aos 14 anos: restauração como fator de valorização do patrimônio cultural**. 2008. 62f.

RIBEIRO, Iara; TURRER, Daisy. **Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem**. 2013. 111 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 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 f., enc: Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas.

SLAIBI, Thais Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. Wallace A. **Materiais Empregados em Conservação - Restauração de Bens Culturais**. 2ed.rev. e ampl. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011. 372p.

SMITH, Ray. **Manual prático do artista**. São Paulo: Ambientes&Costumes, 2008.384p.























SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Conservação Preventiva: Controle Ambiental**. Belo Horizonte, 2008. 23 p. (Tópicos em conservação preventiva ; 5)

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauração**. 4 ed. Cotia: Ateliê, 2013. 70 p.(ARTES&OFÍCIOS;1).

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 348p.

ANEXOS

Tabela de teste de limpeza

Solventes para limpeza superficial / proporções	1-isooctano puro	2-diisopropiléter puro	3- white-spirit 16% de aromáticos	4- p-xileno puro	5-p-xileno + tricloroetano 50:50
Cabelo					
Carnação					
Colarinho branco					
Fundo					
Gravata					
Terno					

Mapeamento de danos na Pintura

