

Fábio Mendes Zarattini

**Conservação e restauração de uma pintura de cavalete:
Estudo de uma obra de Aníbal Mattos com problemas de suporte e
policromia**

**Belo Horizonte,
Escola de Belas Artes - UFMG
2014**

Fábio Mendes Zarattini

**Conservação e restauração de uma pintura de cavalete:
Estudo de uma obra de Aníbal Mattos com problemas de suporte e
policromia**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Conservação-Restauração.

Orientadora: Professora Maria Alice Honório Sanna Castello Branco

Orientador: Rodrigo Vivas Andrade

**Belo Horizonte,
Escola de Belas Artes - UFMG
2014**

“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista [...] O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos vivenciar a partir da essência da arte”. (HEIDEGGER, 2010, p.51)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar, a Deus, pela força durante toda esta longa caminhada.

Aos meus pais Arlete e Mauro Lúcio de Souza Zarattini, aos irmãos Renato, Adriana e Flávia, toda minha família e amigos que sempre me apoiaram.

A minha querida Bella, pelo amor, amizade, exemplo e incentivo em superar inúmeras dificuldades.

A professora Maria Alice, pela paciência na orientação, apoio intelectual e incentivo que tornaram possível a conclusão desta monografia.

Ao Professor Rodrigo Vivas Andrade pela coorientação, comentários sobre a biografia de Anibal Mattos e análises críticas sobre a pintura do artista.

A professora Luciana Bonadio por aceitar o convite para participar da banca.

As professoras Regina Emery Quittes, Ana Maria Ruegger, Lucienne Elias, Alessandra Rosado, Jussara Vitória, Márcia Almada e Betânia Veloso e a todos os demais professores do curso pelo convívio e conhecimentos compartilhados por vocês, que com tanto contribuíram em minha formação acadêmica.

A Conservadora-Restauradora Moema Queiroz pelas sábias dicas prestadas, questionamentos e o entusiasmo constante.

A João Cura D'ars, Selma Otília, e fotógrafos Alexandre Leão e Cláudio Nadalin pela eficiência no suporte técnico e científico na investigação e documentação da obra no estudo.

Aos colegas de TCC João Henrique Martins, João Antônio, Thaís Cristina, Graziela, Cristiane Neres, Flávia, Bárbara, Margarida, Hanna Fedra, Bruna, Leninha, Tatiana From, Ana Carolina, Anamaria Camargos, Alice, Camilla Maia pela colaboração e amizade.

As amigas Ires e Lenice, pela amizade e alegria; a Diná Marques, pelas oportunidades oferecidas; aos meus colegas de curso e principalmente dos percursos de pintura e escultura. Agradeço pelas trocas de conhecimento, incentivo constante e amizade.

Ao colega de curso Ruy Caldeira e a monitora de fotografia Viviane pela prestatividade e ajuda.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Muito obrigado a todos vocês por participarem desta minha etapa, pois direta, ou indiretamente me fizeram crescer, tanto pessoalmente como profissionalmente. Valeu!

RESUMO

O presente trabalho propõe a análise artística e a restauração de uma pintura de cavalete de autoria do artista plástico Aníbal Mattos. Esta pintura, de gênero retrato, sem título, datação e documentação de origem, pertence a uma coleção particular. Mattos influenciou a história e o ensino da arte em Minas Gerais, principalmente na capital, para onde se mudou em 1917 a convite de Bias Fortes para ocupar o cargo de Professor na Escola Modelo. Além da sua formação e atuação profissional como artista, atuou de modo autodidata como escritor, historiador da arte, professor, paleontólogo e agitador cultural, participando na formação e incentivo de uma série de artistas de seu tempo. Este trabalho de conclusão de curso buscou colocar em prática conhecimentos e habilidades apreendidas ao longo da formação no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chaves: Conservação-Restauração, Aníbal Mattos, pintura, suporte, policromia

ABSTRACT

This monograph proposes the artistic analysis and restoration of an easel authorship by the artist Aníbal Mattos. This painting, genre portrait, untitled, no dating and source documentation, belongs to a private collection. Mattos influenced the history and art education in *Minas Gerais*, mainly in the capital, where he moved in 1917 at the invitation of *Bias Fortes* to work as a professor at the *Escola Modelo*. Besides his graduation and professional practice as an artist, he worked so self-taught as a writer, art historian, teacher, paleontologist and cultural activist, participating in the training and encouragement of a number of artists of his time. This work sought to put into practice the knowledge and skills seized throughout the training course in Conservation-Restoration of Cultural Goods, *Universidade Federal de Minas Gerais*.

Palavras-chaves: Conservation-Restoration, Aníbal Mattos, painting, lining, polychrome.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - Aníbal de Mattos e sua pintura de 1916.	15
FIGURA 02 - A pintura <i>Casas Antigas</i> , Aníbal Mattos. Museu Mineiro, 1926.	17
FIGURA 03 - A pintura de Aníbal Mattos.	19
FIGURA 04 - Exame com luz visível da obra em estúdio.	20
FIGURA 05 - Detalhes do suporte da obra.	20
FIGURA 06 - Detalhes da pintura.	21
FIGURA 07 - A pintura e exames especiais aplicados	22
FIGURA 08 - Mapeamento das áreas de retirada das amostras na superfície da pintura.....	23
FIGURA 09 - O retrato pictórico de autoria de Aníbal Mattos.	26
FIGURA 10 - Esquema de eixos presentes na composição da obra.	27
FIGURA 11 - Análise estilística da pintura.	31
FIGURA 12 - Detalhe da assinatura no canto inferior direito.	31
FIGURA 13 - Comparação entre uma obra de Almeida Júnior e outra de Aníbal Matos.	33
FIGURA 14 - Comparações entre obras.	33
FIGURA 15 - Pinturas do gênero retrato produzidas por Aníbal Mattos.	34
FIGURA 16 - Detalhe da intervenção anterior.	36
FIGURA 17 - Detalhes de visualização de craquelês na pintura.	37
FIGURA 18 - Localização de craquelês da FIG.17	38
FIGURA 19 - Detalhe de esbranquiçamento de pigmentos.	39
FIGURA 20 - Esquema de visualização das patologias da pintura.	40
FIGURA 21 - O verso da obra e suas patologias.	40
FIGURA 22 - Esquema de Metodologia empregada no processo de análise científica.....	41
FIGURA 23 - Visualização da ausência de bordas na pintura.	47
FIGURA 24 - Detalhes da remoção do reforço de chapa-dura.	47
FIGURA 25 - Refixação da camada pictórica.	49
FIGURA 26 - Processo de limpeza a seco no verso da pintura.	50
FIGURA 27 - Limpeza do verso da pintura.	50
FIGURA 28 - Detalhe do processo de obturação de orifícios no suporte.	51

FIGURA 29 - As áreas de teste com solventes.	52
FIGURA 30 - Processo de limpeza a seco com bisturi.	53
FIGURA 31 - Planificação e acomodação com uso de espátula térmica.	53
FIGURA 32 - A encolagem no processo de reentelamento a frio com Primal®.	55
FIGURA 33 - Novo chassi adquirido para a obra.	56
FIGURA 34 - Aplicação de Osmocolor no chassi da obra.	57
FIGURA 35 - Tratamento no novo chassi.	57
FIGURA 36 - Acabamentos no novo chassi.	58
FIGURA 37 - Aplicação de verniz e nivelamento.	59
FIGURA 38 - Detalhes do processo de reintegração pictórica da pintura.	61
FIGURA 39 - Detalhes da reintegração pictórica da região ocular.	61
FIGURA 40 - Simulação virtual realizada através do software Adobe Photoshop®.	62
FIGURA 41 - Detalhes de restituição pictórica.	62
FIGURA 42 - Aplicação de camada de proteção - Paraloid® B72 em aspersão.	62
FIGURA 43 - Verso da pintura de Aníbal Mattos.	63
FIGURA 44 - A pintura de Aníbal Mattos.	63

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 - Solventes indicados para limpeza superficial da linha Masschelein-Kleiner.
.....51

TABELA 02 - Categorias de solventes, penetração, retenção e materiais atacados de acordo com Masschelein-Kleiner.52

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA	- Academia Imperial de Belas Artes
Cecor	- Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
cmc	- Carboxi metil celulose
EIV	- Espectroscopia Infravermelho
ENBA	- Escola Nacional de Belas Artes
EPI	- Equipamento de Proteção Individual
EPC	- Equipamento de proteção Coletiva
FTIR	- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier
ICCROM	- Internacional Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
Lacicor	- Laboratório de Ciências da Conservação
PLM	- Microscopia de Luz polarizada
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	- Universidade Federal do Rio de Janeiro
UV	- Luz Ultravioleta

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O ARTISTA E SUA OBRA	13
2.1 O artista Aníbal Mattos: breve histórico.....	13
2.2. A Pintura	18
2.2.1. Técnica construtiva da pintura	19
2.2.2. Descrição da obra	24
2.2.3. Análise formal	26
2.2.4. Análise estilística	28
2.2.5. Análise iconográfica	31
3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO	34
3.1. Estado de conservação da obra	35
3.2. Critérios para elaboração da proposta de tratamento	41
3.3. Proposta de tratamento	45
4. O TRATAMENTO DA PINTURA DE ANÍBAL MATTOS	46
4.1. Tratamento estrutural do suporte:	46
4.1.1. Remoção de suporte provisório	46
4.1.2. Refixação emergencial e planificação	48
4.1.3. Limpeza do verso	49
4.1.4. Obturação de orifícios	50
4.1.5. Limpeza do anverso	51
4.1.6. Planificação da tela	53
4.1.7. Preparação do tecido de reentelamento	54
4.2. Preparação do novo chassi	56
4.2.1. Imunização	56
4.2.2. Acabamento com cera	57
4.2.3. Estiramento da tela.....	58
4.3. Tratamento pictórico e apresentação estética.....	58
4.3.1. Aplicação do verniz de isolamento, nivelamento,	58
4.3.2. Reintegração pictórica, apresentação estética	60
4.3.3. Aplicação de verniz de proteção	62
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
7. ANEXOS	68

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo geral restaurar uma pintura de cavalete de autoria do professor e artista plástico Aníbal Mattos, devolvendo a estabilidade ao suporte¹ e a melhoria da sua leitura. Como objetivos específicos busca realizar uma análise artística da obra de modo a contextualizá-la na trajetória do artista. Além disso, definir, segundo os referenciais teóricos da Conservação-Restauração, os critérios de intervenção, ações diretas e indiretas, considerando a fragilidade, instabilidade do suporte e a extensão das perdas da camada pictórica.

O retrato pictórico é um gênero da pintura de representação da aparência visual do sujeito, em geral um ser humano. Em muitos casos, os retratistas podem trabalhar sob encomenda de instituições públicas ou particulares e em outros são inspirados pela admiração ou pelo afeto ao retratado. Os retratos podem ser de caráter documental de família ou de Estado, bem como memórias da pessoa retratada. Atualmente ainda persiste a pintura de retrato como encomenda de governos, corporações, associações ou indivíduos. Historicamente eram representadas as pessoas de poder, mas com o tempo difundiu-se a encomenda de retratos pelas famílias e amigos abrangendo inclusive a classe média. **(LANEYRIE-DAGEN, 2007)**

Dentro da hierarquia dos gêneros, o retrato tem um valor ambíguo e intermédio. Por um lado, representa uma figura humana e, por outro lado, trata de glorificar a vaidade da pessoa retratada, ou seja, um retrato bem realizado deve representar a essência interior do sujeito do ponto de vista do artista e não apenas a aparência externa. **(LANEYRIE-DAGEN, 2007)**

Sobre a pesquisa da arte de retratos, é importante considerar a análise de quatro referenciais: o retratista, o retratado, o comanditário e sua finalidade expositiva

¹ Termo usado para designar a estrutura onde se aplica a base de preparação e as camadas pictóricas, de proteção e estruturação de uma pintura. Existem na pintura, suportes de vários tipos: painéis de madeira, parede, chapas de metal, telas de algodão, linho, juta, papel, entre outros.

A partir de meados do século XIX, a função memorial de retratar figuras ilustres, entre outros tipos de retratos dos mais diversos, tem sido ocupada de forma marcante pela arte da fotografia² e seus avanços tecnológicos. (AYMAR, 1967, p. 119.)

Com relação ao primeiro capítulo do trabalho, foi realizada uma revisão sobre a obra assinada pelo carioca Aníbal Mattos, onde foram considerados os aspectos biográficos sobre o autor e sua pintura. Nesta parte do estudo, foi feita uma análise minuciosa da pintura restaurada, por meio da descrição, análise formal, estilística e iconográfica. Vale ressaltar que o artista foi personalidade fundamental para as artes plásticas mineira, sendo responsável pela formação de uma tradição visual na cidade de Belo Horizonte até início da década de 50 do século XX, tornando relevantes estas análises e, principalmente, o restauro desta pintura.

Philippot³ considerava que para uma intervenção ser bem sucedida teria que ocorrer uma cooperação interdisciplinar entre o historiador de arte, o restaurador e o cientista⁴. Desta forma, também no campo da história da arte, e sob orientação do Professor Rodrigo Vivas, fizemos um estudo sobre a obra de Aníbal Mattos, em um recorte temporal com início em 1910 e término em 1926, pautado pela similaridade técnica de trabalhos do artista neste período.

No segundo capítulo, apresentamos o estado de conservação e o estudo de causas de degradação da pintura em estudo. Foi realizada a discussão sobre as condições em que a pintura foi recebida para o trabalho e a descrição da estrutura

² Desde antes do período repúblicano ser instaurada no Brasil, a pintura não era, obviamente, a única arte a qual se recorria quando era o caso de se perpetuar a imagem de um indivíduo. Entre os diversos usos e funções de uma outra célebre técnica, a fotografia, destacava-se, desde meados do século XIX, justamente a retratística, que atendia às demandas de uma clientela crescente e ávida que utilizava a imagem fotográfica como meio de representação social e de fixação da memória individual e familiar. (VALLE, 2007, p.205)

³ O Belga *Paul Philippot* defendia que uma restauração deve, antes de qualquer coisa, fazer justiça ao estado original da obra e que, salvo casos excepcionais, é possível recuperar a obra deixando-a tal como estava no momento de sua criação. Reafirma a imprescindível necessidade de atuação crítica na restauração e a correta interpretação do tempo em relação à obra de arte e à restauração. O teórico forjou as bases do conceito moderno de restauração, principalmente após a Segunda Guerra. *Philippot* e o italiano *Cesare Brandi*, juntos, fundaram as bases teóricas do Internacional Centre for the Study of the Preservation and restoration of Cultural Property - ICCROM (1956), influenciando toda uma geração a partir dos programas de treinamento e das atividades de cooperação estabelecidas pelo Instituto.

⁴ Um cientista da conservação pode ser definido como um cientista formado nas áreas biológicas, exatas e/ou em disciplinas aplicadas, com amplo conhecimento de conservação (ética, história, valores culturais, história tecnológica, tecnologias de conservação prática antigas e atuais, química, aspectos científicos específicos etc.) capaz de contribuir para o estudo e a preservação do patrimônio cultural junto a um grupo interdisciplinar. (FRONNER, 2008)

física da mesma. Seu estado de conservação foi avaliado a partir de exames globais e determinadas suas prováveis causas de degradação. Foram documentadas, com o uso da fotografia, intervenções anteriores encontradas na pintura, assim como realizados testes e exames no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) e no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacicor). Em continuidade, foi definida uma proposta de tratamento adequada a esta obra de Aníbal Mattos considerando, portanto os estudos críticos e argumentação teórica.

No terceiro capítulo, foram feitas a descrição detalhada sobre o tratamento realizado, ponderações e intervenções realizadas na pintura estudada, fazendo uso de documentação fotográfica relativa a cada intervenção praticada no processo de conservação curativa ⁵.

Considerando a importância da Conservação Preventiva, é proposta um guia de sugestões para o correto acondicionamento da obra após o tratamento e os devidos cuidados de manutenção necessárias.

De modo a documentar depoimentos do atual proprietário, e pesquisador sobre o autor da pintura, foi coletado informalmente, por meio de entrevista por escrito com o Professor e Doutor Rodrigo Vivas, uma série de informações e pontos de vista sobre o estado de conservação da obra no momento de aquisição e o modo como a obra foi adquirida. Informações como os objetivos e resultados esperados com a ação de restauro e propostas de conservação também foram registrados nessa entrevista. Estas importantes informações constam como anexo da monografia.

⁵ Define-se como Conservação curativa “Todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura. Estas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perder-se em um tempo relativamente curto. Estas ações às vezes modificam o aspecto dos bens. (ABRACOR, 2010)

2. O ARTISTA E SUA OBRA

Preliminarmente ao momento de restauro de uma obra de arte, se faz necessário uma pesquisa sobre a biografia de seu autor, sua obra, contexto histórico, estilístico e técnico. Neste momento são apresentadas a descrição da obra e as análises formal, estilística, e iconográfica, a documentação fotográfica inicial e profunda observação de suas particularidades através de exames globais.

2.1 Aníbal Mattos

O breve histórico da vida e arte de Aníbal Mattos apresentado a seguir foi baseado, especialmente, na leitura da obra do Professor Rodrigo Vivas, pesquisador estudioso da produção artística de Mattos. Ressalto que, anteriormente a esta pesquisa, Mattos tinha sido pouco estudado pela historiografia da arte brasileira.

Aníbal Mattos nasceu em Vassouras, Rio de Janeiro, em 1886 e faleceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 1969. Visionário, dinâmico, versátil e de personalidade forte, foi um homem que muito influenciou a arte na capital mineira. **(ALMEIDA, 1997, p. 105).**

O artista fez seus estudos primários em Icaraí, Niterói, tendo frequentado o curso secundário no Mosteiro de São Bento e no Colégio D. Pedro II. Sua família tinha intensa ligação com as artes plásticas. Dois de seus cinco irmãos tornaram-se artistas: Antônio, escultor, e Adalberto, pintor e gravurista. Casou-se com D. Maria Ester, sua ex-aluna de artes plásticas, com quem teve oito filhos dentre os quais o pintor modernista Haroldo Mattos e a pintora decorativa Maria Ester Mattos. Seus dois filhos participaram, conjuntamente com o pai e a mãe, de várias exposições realizadas em Belo Horizonte **(ALMEIDA, 1997, p.105) (AVILA, 1991) (VIVAS, 2011).**

Foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e, após a proclamação da República em 1889, foi absorvida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, a UFRJ, em 1931. Aníbal

Mattos teve João Batista da Costa⁶, o retratista Daniel Berard⁷ e José Zeferino da Costa⁸ como professores **(VIVAS, 2007, p. 44).**

Obteve a Grande Medalha de Ouro no curso da Escola de Belas Artes e a Medalha de Prata no Centro Artístico Juventas⁹. Conquistou também “o prêmio de viagem, com a aprovação unânime do Conselho Docente de Bellas Artes.” **(ÁVILA, 1991, p.100).**

No ano de 1917, Aníbal Mattos se transferiu para Belo Horizonte a convite de Bias Fortes para ocupar o cargo de professor da Escola Modelo. Atuou como professor também na Escola Prática de Belas Artes, e, em 1918, fundou a Sociedade Mineira de Belas Artes, cuja participação foi fundamental na organização de exposições de arte na capital mineira. Foi patrocinador de eventos como a Primeira Exposição de Arte Moderna¹⁰: a exposição de Zina Aita¹¹. Em sua liderança a frente da Escola Prática de Belas Artes, o agitador cultural Aníbal Mattos realizou as Exposições Gerais de Belas Artes anualmente, de forma consecutiva durante 15 anos entre 1918 e 1933, isentas de patrocínio governamental e com recursos particulares. Para muitos pintores os “salões” de Aníbal Mattos eram a única oportunidade para divulgarem suas produções **(VIVAS, 2012, p.60) (GUIMARÃES, 2011, p.63).**

Essa série de exposições artísticas realizadas em Belo Horizonte, sob coordenação de Aníbal Mattos, ainda não foram analisadas em estudos. Além disso, realizou inúmeras exposições individuais e participou de várias outras mostras coletivas, em Minas e no Rio de Janeiro **(VIVAS, 2007, P.02).**

Além da pintura e desenho, atuou como crítico de arte, historiador da arte, pesquisando principalmente o patrimônio barroco de Minas Gerais. Roteirizou filmes

⁶ João Baptista da Costa (Itaguaí / Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1865 – Rio de Janeiro, 20 de abril de 1926), desenhista, pintor paisagista, e professor.

⁷ François-Marie Daniel Bérard (Rio de Janeiro RJ 1846 - Maceió AL 1910). Pintor, professor e desenhista.

⁸ João Zeferino da Costa (Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1840 — Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1916) foi um pintor, professor. Considerado o Mestre dos Mestres no estudo do desenho.

⁹ O Centro Artístico Juventas foi posteriormente transformado em Sociedade Brasileira de Belas Artes, da qual foi benemérito.

¹⁰ Apesar do caráter moderno da mostra da pintora Zina Aita, em 1917, o evento não se mostrou catalisador de outras exposições e portanto não pode ser considerada como um marco do modernismo mineiro.

¹¹ Zina Aita (Belo Horizonte, 1900 — Nápoles, 1967).

produzidos na cidade e escreveu peças para o teatro. Publicou inúmeros livros, atuou como paleontólogo, editor e fotógrafo, fundador de instituições culturais¹² deixando legado em todas as áreas em que atuou (VIVAS, 2012, p.46).

No ano de 1923, Aníbal expôs em Belo Horizonte cento e cinquenta quadros e passou, neste momento, a ser reconhecido por algumas obras como, por exemplo, a *Paisagem com carro de bois* também chamada *Cruz dos Caminhos*. Estas obras com características estereotipadas, fizeram parte do acervo de imagens no universo da “mineiridade”. Pela exposição ficou conhecido como “consciencioso intérprete de nossa paisagem”¹³. Conforme reportagens citadas pelo pesquisador e historiador de arte Rodrigo Vivas¹⁴, suas pinturas são tidas como “cheias de sol e alegria”, que “falam da mesma forma à alma, provocando essas emoções que só a verdadeira arte tem o dom de nos transmitir”, em grandes dimensões, fornecem ao espectador um recorte “empolgante da Serra do Curral” (VIVAS, 2012, p.49). (FIG. 01 a e b).

Outro de seus trabalhos aclamados pela crítica mineira foi “Flores da Primavera”, uma referência para caracterizá-lo como um pintor respeitado, que convidava o espectador ao deslumbramento repentino¹⁵ (VIVAS, 2012, p. 52).

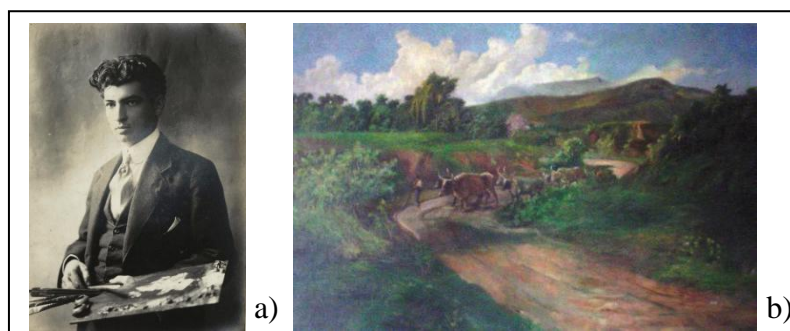


FIGURA 01 - Aníbal de Mattos e sua pintura de 1916. a) Aníbal Mattos no Rio de Janeiro em 1913, Fonte: <http://www.iberoamericadigital.net/>, e b) *Paisagem com carro de bois*, óleo sobre tela, 1916 Fonte: <http://historiadaartebr.blogspot.com.br/2012/06/obras-de-Anibal-mattos.html>, respectivamente.

Aníbal Mattos encontrou em Belo Horizonte o espaço favorável para a

¹² Biblioteca Mineira de Cultura e Centro de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Mineiro, museus históricos locais de Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei e Belo Horizonte.

¹³ O quadro “Cruz dos caminhos” transformou-se na referência da crítica de arte mineira para caracterizar Aníbal Mattos como um pintor respeitado.

¹⁴ Diário de Minas, Belo Horizonte, das datas 06 e 09 de novembro de 1923. In: VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte.

¹⁵ Diário de Minas, Belo Horizonte, das datas 06 de novembro de 1923. In: VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte.

consolidação de sua carreira artística decidindo, no ano de 1924, fazer uma grande exposição na cidade de São Paulo com quadros que obtiveram sucesso de crítica na capital mineira. A exposição recebeu o título de *Terra Mineira*, e de acordo com a crítica, apresentava um artista de merecimento que utilizava uma paleta repleta de imprevistas cores e tonalidades (VIVAS, 2007, p.72).

Os quadros de Aníbal Mattos não puderam ser expostos. Como consequência de uma sucessão de medidas autoritárias para o fim das oposições ao presidente Arthur Bernardes ¹⁶, foram queimados na Estação da Luz que não escapou ilesa¹⁷. Apenas duas telas foram salvas: *Mata iluminada* e *Terra Mineira*, “únicas das suas telas que escaparam, milagrosamente, ao saque e às depredações dos revoltosos de São Paulo”¹⁸. Após a destruição de suas obras, o pintor realizou uma exposição em Belo Horizonte, mas passou a receber críticas negativas sobre seu trabalho. Não é possível saber se esse fato se deveu à pressa em “recuperar” sua produção, ou uma mudança do perfil da crítica belo-horizontina (VIVAS, 2007, p.73).

Dois anos após a destruição de sua obra, Aníbal Mattos realizou uma nova exposição com 162 telas das quais apenas quinze não eram novas. Tal exposição inaugurou a 30ª exposição realizada pelo pintor que passou a ser considerado. Segundo se pode ler em Vivas (2012) “mais seguro de si mesmo. Mais ousado, mais rico de técnica, ou melhor, com uma técnica quase inteiramente nova”¹⁹ como sugeriu a imprensa ironicamente (VIVAS, 2012, p.57).

Após 1926, Aníbal Mattos começava a perceber a necessidade de fugir “do lugar comum”, ou seja, renovar sobretudo sua técnica e temáticas. Contudo, não pareceu sofrer grandes modificações em seus trabalhos, mesmo com as críticas à sua forma tradicional de pintar e as comparações feitas à obra de Tarsila do Amaral e de Di Cavalcanti²⁰ (VIVAS, 2012, p. 58) (FIG.02).

¹⁶ Artur da Silva Bernardes (Viçosa, 8 de agosto de 1875 - Rio de Janeiro, 23 de março de 1955) foi um advogado e político brasileiro, presidente de Minas Gerais de 1918 a 1922 e presidente do Brasil entre 15 de novembro de 1922 e 15 de novembro de 1926.

¹⁷ O conjunto de fatos ficou conhecido no período como o reinício do movimento tenentista. As articulações entre civis e militares, iniciadas em 1923, direcionaram-se para a capital paulista sob o comando do general Isidoro Dias Lopes.

¹⁸ Diário de Minas, Belo Horizonte, da data 18 de maio de 1924. In: VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte.

¹⁹ Diário de Minas, Belo Horizonte 17 nov. 1926. In: VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte.

²⁰ idem



FIGURA 02 – A pintura *Casas Antigas*, 47,5 x 38 cm. Óleo sobre tela, Aníbal Mattos. Museu Mineiro, 1926.

Fonte: <http://historiadaartebh.blogspot.com.br/2012/06/obras-de-Aníbal-mattos.html>

Após a Exposição Geral de Belas Artes, o artista continuou sua produção recebendo constante atenção da crítica de arte da capital. Destacam-se ainda sua participação em 1930 na fundação da Escola de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, na qual inclusive atuou como diretor²¹ (**VIVAS, 2012, p.46**).

A partir do ocorrido evento Salão Bar Brasil, em 1936, as manifestações na pintura belo-horizontina parecem se renovar com modos e temáticas mais abrangentes²².

Foi, ainda, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e, em 1936, presidente da Academia Mineira de Letras pois atuou como escritor e publicou vários livros.

A partir de 1937, a produção de Aníbal Mattos como pintor se reduz, dando espaço para o articulador do cenário artístico mineiro que continuou atuando ativamente até os anos 50 do século XX²³ (**VIVAS, 2012, p.46**).

²¹ Participou, também, como fundador da Biblioteca Mineira de Cultura, das Edições Apollo e do Centro de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Mineiro, tendo lutado pela fundação de museus históricos locais em Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei e Belo Horizonte.

²² Folha de Minas, Sem título, 11 de setembro, 1936. In: VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte.

²³ No período de 1944, acontece um maior incentivo e valorização da arte moderna a partir um conjunto de medidas promovidas por Juscelino Kubitschek após sua posse como prefeito de Belo Horizonte, onde se destacam a construção do complexo turístico da Pampulha, a suspensão dos Salões Municipais de Belas Artes, e a fundação da escola de arte moderna, sob coordenação de Alberto da Veiga Guignard. Mesmo após este período de contraposição, Aníbal Mattos continuou atuando de forma crítica e participativa.

2.2. A pintura

Uma etapa primordial e imprescindível da metodologia de conservação e restauração é o conhecimento científico e técnico da obra de arte como matéria e imagem. Segundo BRANDI (2008), é por meio da matéria que a imagem se manifesta. Portanto, o reconhecimento da obra de arte em sua consistência material é fundamental. Com a finalidade de obter esse conhecimento sobre a estrutura material da obra, o restaurador deve realizar uma série de testes e exames. Por meio dos resultados desses exames, além de sensibilidade, percepção e habilidade, é possível ao profissional fazer a proposição de um tratamento adequado, bem como o estabelecimento de métodos e materiais que serão adotados para os procedimentos de intervenção.

Assim, partimos da realização de exames globais e pontuais fazendo uso de lupa binocular, microscópio estereoscópico, conta-fios e luzes especiais documentados por fotografia. Os exames globais consistiram nos exames organolépticos para identificação dos componentes da obra como o suporte, a base de preparação, a camada pictórica e a camada de proteção. Os exames pontuais, por sua vez, consistiram nos exames de estratigrafia, testes químicos, remoção de amostras e análise de identificação dos materiais constituintes da pintura. Alguns desses exames foram realizados pelos especialistas do Lacicor.

Os estudos de obras de arte, apresentados em congressos de Arqueometria e de Conservação-Restauração, envolvem análises históricas, formais, estilísticas, técnicas e científicas desses objetos. De acordo com a professora e pesquisadora da EBA/UFMG, Alessandra Rosado, é importante considerar o constante diálogo entre as metodologias utilizadas na análise das ciências da conservação, naturais e humanas. Apesar dessas metodologias de análise da

técnica e do uso do estilo aliados à história da arte terem sido esboçados no século XVIII, ainda se mostram em constante formação **(ROSADO, 2011)**.

2.2.1. Técnica construtiva da pintura

A obra estudada de autoria de Aníbal Mattos não possui título e nem datação. É uma pintura de cavalete nas dimensões 48,5 x 40,5 cm, já que, apesar de se encontrar desprovida de chassi e moldura, foi possível observar as marcas de vincos no suporte, e dessa forma fazer uma medição. A partir de exames de investigação e registro da obra no estúdio fotográfico do Cecor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), as dimensões do suporte foram confirmadas em exames com uso de luzes especiais como a Luz Rasante²⁴ e a Fluorescência de Luz Ultravioleta, também conhecida como (UV)²⁵ (**FIG.03 a**).

Visando uma maior fidelidade das cores em exames registrados em fotografia com luz visível, foi utilizado como padronização e geração de fotos, um protocolo proposto pelo Professor Alexandre Leão, que inclui o uso das tabelas *QPCard*[®] e *Color Checker*[®], além de processos de edição e aplicação de filtros pelo *software Photoshop*[®] da *Adobe*[®] (**FIG.04 a**).

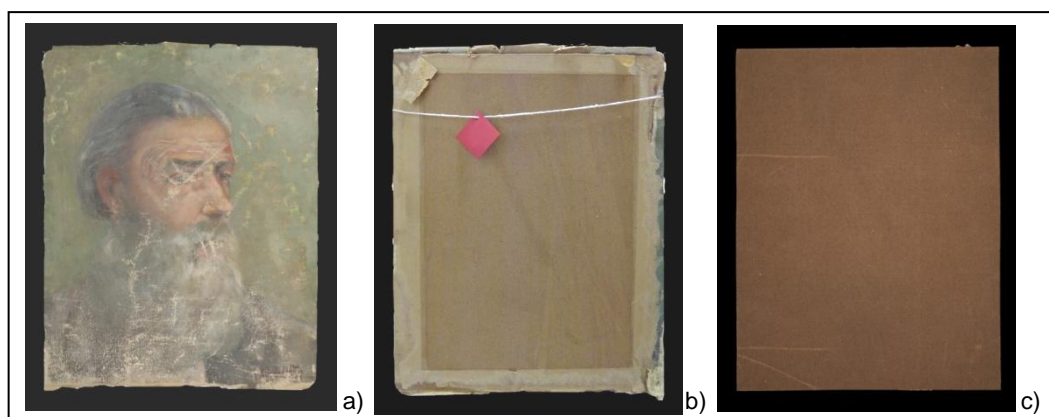


FIGURA 03 - A pintura de Aníbal Mattos. - a) O anverso, b) O verso da pintura de Aníbal Mattos, c) A face interna da chapa-dura, utilizada como suporte provisório, no momento de recebimento para o seu restauro., respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

²⁴ No estudo feito a partir do exame de Luz rasante é possível destacar e estudar rachaduras na pintura, a estrutura das pinceladas, a idade da obra e a escola do pintor. A fotografia com Luz Rasante ou Tangencial é utilizada para projetar áreas de sombras na superfície da pintura revelando desta forma suas irregularidades e texturas, áreas de emplastes e relevos utilizadas na técnica artística. Neste exame detalhes como pinceladas, fraturas, craquelês e rompimento do suporte no estado de conservação são revelados. A luz utilizada precisa ser dura e pontual o suficiente para o detalhamento da superfície da obra a ser documentada.

²⁵ No exame de Fluorescência de Ultra Violeta são verificáveis sujidades, vernizes e camadas protetoras diversas, diferenciações de camadas, diferenciação e detecção de pigmentos e vernizes. Pinceladas e a forma como são aplicadas as tintas também podem ser notadas neste exame.



FIGURA 04 – Exame com luz visível da obra em estúdio. – a) O uso da tabela QPCard (para a captação fiel de cores) na fotografia da obra; b) A pintura; c) O verso da pintura. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

A técnica de execução da pintura foi óleo sobre tecido. Este tecido é de algodão²⁶ em trama de tafetá aberta, com 16 x 16 fios por cm², torção em Z (**FIG.04 b e c**) (**FIG. 05a**).

A base de preparação é branca e fina. Conforme exames, detalhados mais adiante, a composição foi identificada como carbonato de cálcio, branco de chumbo e proteína como aglutinante. Observou-se na pintura a existência de uma camada de encolagem proteica confirmada posteriormente através do resultado de exames entregues pelo Lacicor (**FIG.05 b**).

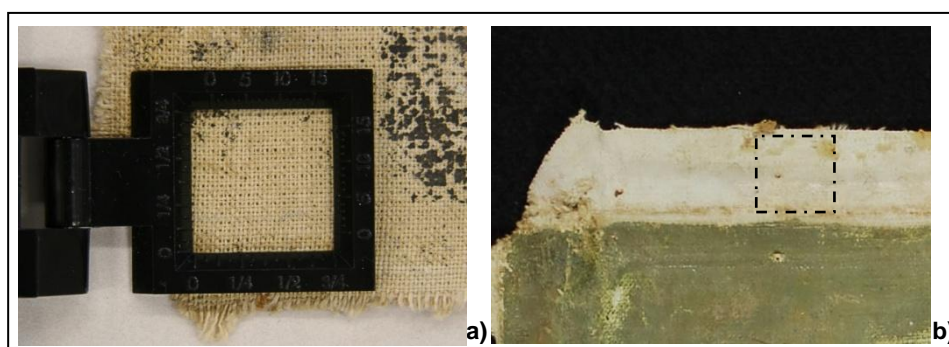


FIGURA 05 - Detalhes do suporte da obra. – a) Tecido visto pelo conta-fios no canto inferior esquerdo, e b) detalhe da borda esquerda superior, base de preparação, respectivamente.

Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

A camada pictórica foi distribuída de maneira regular, de espessura fina, poucas marcas de pincelada, não se observando a presença de empastes. As cores

²⁶ Sob a forma de tecido, é utilizado em reentelamentos e reforços de borda. Fibra têxtil natural. ²⁶ O exame com Luz Reversa tem como técnica direcionar uma fonte luminosa pelo verso da obra para que a luz possa transpassá-la nas regiões fraturadas e fragilizadas. Uma calha pode ser utilizada aqui desde que possua lâmpadas grandes o suficiente para iluminar de forma homogênea todas as áreas do verso da obra. Da mesma forma, uma mesa de luz é indicada para a elaboração do exame de pinturas desprovidas de bastidor (chassi).

frias predominam cinzas, rosados, laranjas e bege. O exame realizado com Luz Reversa²⁷ tornou possível visualizar a delgada quantidade de tinta e a diversidade de lacunas de camada pictórica (**FIG.06 a e b**) (**FIG. 07 c**).

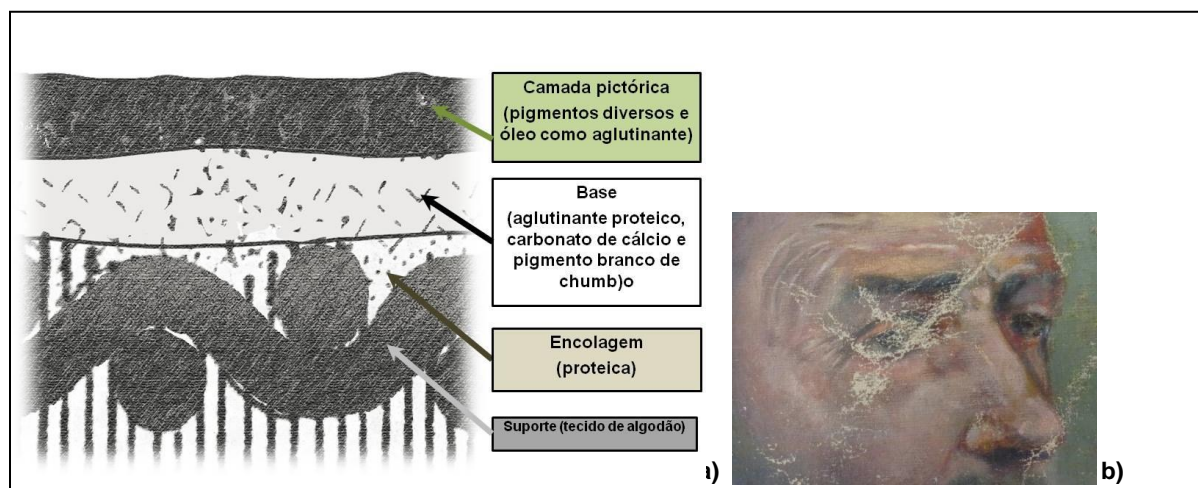


FIGURA 06 – Detalhes da pintura. – a) Representação dos estratos da camada pictórica, e b) Lacunas encontradas na face figura retratada, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

Dentre os exames pontuais, foi realizado o exame estratigráfico com o auxílio de lupa binocular e microscópio, o que permitiu um conhecimento dos estratos pictóricos. Esse exame confirmou, como visto anteriormente, que a obra em estudo possui, em sua estrutura, os seguintes materiais: suporte, base de preparação, camada pictórica.

Através de exame com Fluorescência de Luz Ultravioleta, não foi detectada a presença de verniz²⁸ ou outra camada de proteção final sobre a obra, assim como não foram visualizadas repinturas ou demais interferências na camada pictórica (**FIG.07 a e b**).

²⁷ O exame com Luz Reversa tem como técnica direcionar uma fonte luminosa pelo verso da obra para que a luz possa transpassá-la nas regiões fraturadas e fragilizadas. Uma mesa de luz é indicada para a elaboração do exame de pinturas desprovidas de bastidor ou chassi.

²⁸ Solução de resina natural ou sintética aplicada em um solvente volátil. Pode ser utilizada com spray ou pincel. Usado para formar uma camada protetora e transparente sobre a pintura. Existem dois tipos de verniz: a resina dissolvida em um óleo secante com solvente adicionado. O verniz pode ser brilhante ou opaco (mate), resina natural ou sintética, desprovida de pigmento, com cera dissolvida em solvente. (SLAIBI,2011)

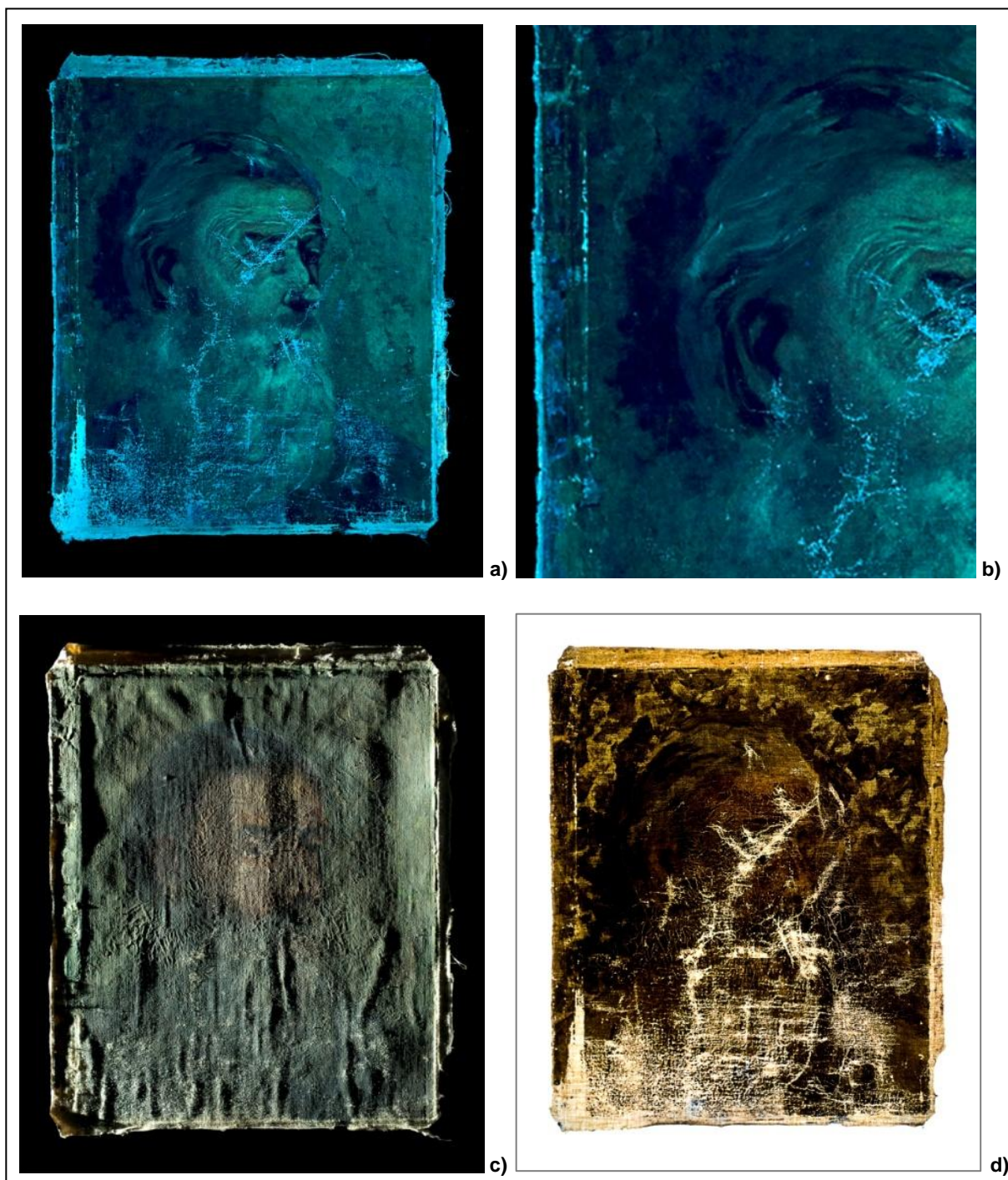


FIGURA 07 – A pintura e exames especiais aplicados – a) Exame de fluorescência de luz ultravioleta; b) detalhe do mesmo; c) Exame de luz rasante; d) Exame com luz reversa, respectivamente.
Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

A partir de montagem de dispersão e seu estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM), Espectroscopia por Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR)²⁹ e testes microquímicos realizados no Lacicor, os especialistas deste laboratório confirmaram uma série de materiais detectados em exames globais e organolépticos. A figura 08 indica o mapeamento das áreas onde foram coletadas as amostras (**FIG.08**).



FIGURA 08 - Mapeamento das áreas de retirada das amostras na superfície da pintura.
Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

A amostra **AM2590** extraída da base de preparação retirada da lateral esquerda superior da obra mostra a presença de carbonato de cálcio confirmada por uso de FTIR, o pigmento Branco de chumbo³⁰ confirmado por PLM e teste microquímico, assim como confirmado por FTIR e solubilidade, o uso de proteína como aglutinante. Esse aglutinante de origem proteica deve, provavelmente, se tratar de alguma cola animal como a cola de coelho, por exemplo.

A amostra **AM2591**, referente ao pigmento cinza retirado da lateral esquerda inferior, indicou a presença de pigmentos branco de chumbo, vermelho e preto, sendo utilizado o óleo como aglutinante.

A amostra **AM2592T** de pigmento verde de coloração verde de cromo,

²⁹ A Espectroscopia Infravermelho (EIV) é, inquestionavelmente, no universo das modernas técnicas instrumentais atualmente utilizadas em Química, uma das mais importantes. A Espectroscopia no infravermelho por transformada de Fourier (FTIV) é uma técnica de análise para colher o espectro infravermelho mais rapidamente. Realizando-se uma transformada de Fourier no sinal resulta-se em um espectro idêntico ao da espectroscopia IV convencional (dispersiva). Sendo técnica já bem estabelecida, é aplicável com eficiência na identificação dos diferentes materiais presentes em obras de arte.

³⁰ O uso de chumbo em pigmentos tem sido muito importante, porém a sua utilização tem diminuído muito. O pigmento, que contém este elemento, é o branco de chumbo, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$; outros pigmentos importantes são o sulfato básico de chumbo e os cromatos de chumbo. (MAYER, 2006)

retirada da lateral esquerda superior também indicou mediante confirmação por teste microquímico, a presença do óleo como aglutinante. Conforme exames os pigmentos azul e amarelo foram os pigmentos utilizados para a composição obtida pela paleta.

Estes resultados indicam que o artista produziu uma série de misturas de pigmentos em sua paleta, ao invés de utilizar cores diretamente obtidas dos tubos de linhas comerciais.

Por meio do corte estratigráfico, constatou-se que os estratos pictóricos são compostos, respectivamente, pela base de preparação e pela camada pictórica. Não foi encontrada a camada de proteção.

2.2.2. Descrição da obra

Na descrição abaixo, consideramos a metodologia de análise conceituada como pré-iconográfica, segundo a proposição de Erwin Panofsky (1976)³¹.

Na tela assinada pelo artista plástico Aníbal Mattos, vê-se uma figura masculina em meio vulto, ou meio perfil. O rosto se mostra voltado para a direita. A cabeça possui formato ovalado. Os cabelos grisalhos, voltados para trás, são lisos e formam mechas entre as tonalidades cinza escuro e branco. Apresentam-se até a altura pouco acima da nuca. Há pequena área de sombra próxima ao couro cabeludo e a parte posterior da orelha direita.

Na testa e a área próxima aos olhos há algumas linhas de expressão. Possui sobrancelhas grossas e irregulares em tom cinza escuro. A sobrancelha direita se mostra um pouco mais arqueada que a da esquerda. Possui olhos grandes, abertos, levemente puxados e caídos em relação às têmporas. Tem as pálpebras superior e inferior ligeiramente definidas evidenciando muitas marcas de expressão ao redor dos olhos. Devido a existência de áreas de lacunas e perdas originadas pelo mau

³¹ Erwin Panofsky (*Hanôver*, 1892 - *Princeton, New Jersey*, 1968) foi um crítico e historiador da arte alemão, um dos principais representantes do chamado método iconológico, estudos acadêmicos em iconografia.

estado de conservação da pintura, não é possível definir com clareza a direção do olhar do retratado. Observamos inclusive que a sobrancelha direita é desalinhada a esquerda, posicionada um pouco abaixo.

O nariz é fino, e seu volume definido por pequenas sombras com coloração levemente mais escura nas extremidades e asa nasal. As laterais do dorso nasal, *glabella*, os sulcos nasais e naso labiais são levemente marcados com efeitos de luz e sombra.

A orelha direita é bem visível, grande, larga, com pouca definição quanto à área da concha. A boca se mostra apenas sugerida pelo volume da barba e bigodes. Ao redor da boca, há sulcos diagonais que delimitam o volume dos pômulos ou bochechas, principalmente o esquerdo, já que grande parte direita do rosto não se mostra aparente.

Possui largos bigodes assim como espessa e longa barba grisalha. As pontas dos fios são em cor branca e tons de cinza.

A carnação ou pele é de tom levemente rosado com passagens em tom alaranjado com áreas claras de luz³² nas áreas da testa, pômulo direito e no dorso do nariz, onde é definido os volumes do rosto por meio de uma textura e aparência um pouco áspera.

Quanto a indumentária, veste camisa clara e casaco cinza, com formato pouco detalhados.

O fundo ou segundo plano é levemente manchado de tom verde amarelado claro (**FIG.09 a**).

A tela possui firma, ou seja, a assinatura do autor, no canto inferior direito (**FIG.09 b**).

³² Todas as cores luz reunidas produzem o branco. Na paleta, o que resulta da mistura de todas as cores é uma síntese indefinida e sem expressão; acresce que os pintores não possuem um plano ideal de trabalho e menos ainda de produtos absolutos e perfeitos, sendo obrigados, para produzir suas cores, ao uso de óleos, adesivos e vernizes, alterando nestes a vibração e a própria direção dos raios que os pigmentos refletem. Na pintura, a cor é influenciada por motivos vários, podendo uma só tonalidade adquirir aspectos diferenciados devido à superfície lisa ou áspera dos suportes, a fatura, ao brilho, a opacidade, à transparência e a proximidade ou afastamento, uma das outras." (MOTTA, 1979).

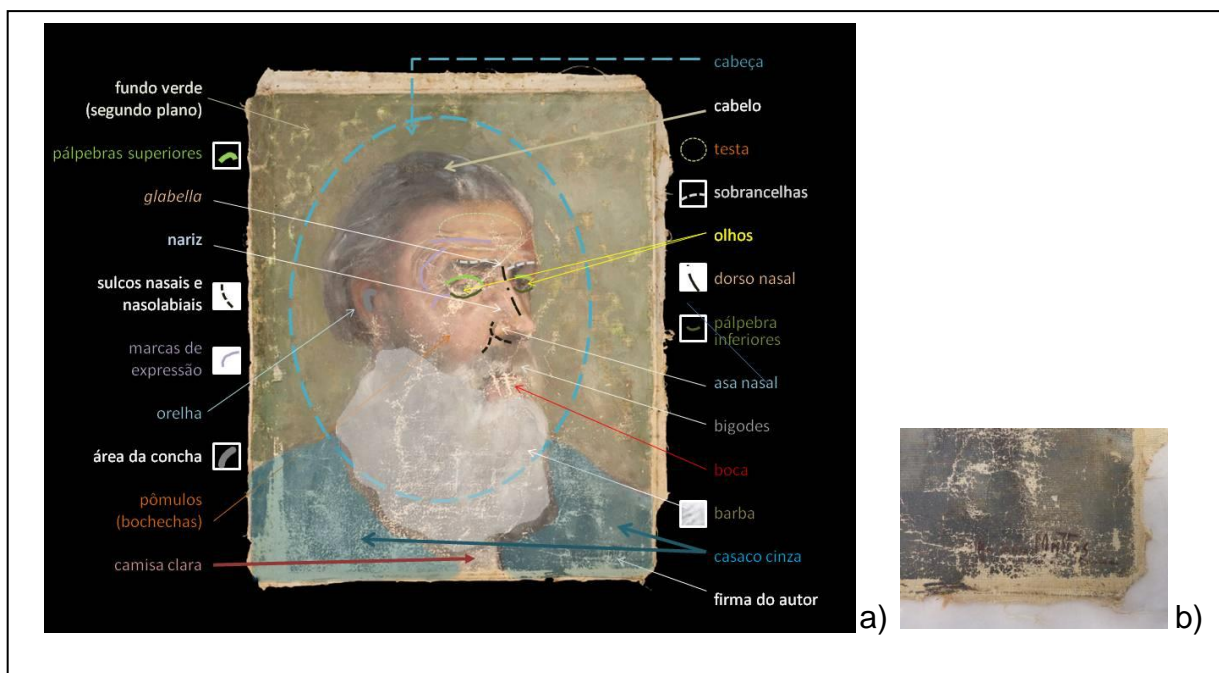


FIGURA 09 - O retrato pictórico de autoria de Aníbal Mattos. a) Detalhes do retrato pictórico e b) ampliação da assinatura do autor encontrada na obra. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

2.2.3. Análise formal

O olhar de forma metódica e detalhada de cada elemento formal que compõe a obra, associada à documentação fotográfica, análise de materiais e técnicas utilizadas pelo artista são de extrema importância para o restaurador.

Seguindo o método analítico de Wölfflin, (2006)³³, foi possível analisar o retrato, objeto de estudo, e perceber uma série de características sobre a composição e a relação entre seus elementos.

Sobre a construção de planos, a cena demonstra pouca profundidade de campo, ou seja, pouca distinção de planos. O sistema composicional da pintura se resume ao personagem retratado em primeiro plano e um fundo manchado de cor esverdeada. É possível inclusive observar uma integração entre a figura

³³ No Método Formalista de Henrich Wölfflin são analisadas nas obras de arte, a forma, o caráter linear ou pictórico; a unidade ou a pluralidade; o plano ou profundidade; a forma fechada – tectônica ou forma aberta – atectônica; a clareza ou a obscuridade, e os eixos dos elementos componentes, sendo estes conceitos fundamentados. O método parte da teoria da “pura-visualidade”, parte integrante do chamado estudo iconológico, buscou, por meio da comparação e do estabelecimento de paradigmas conceituais e temáticos, desenvolver a hipótese da evolução de determinadas técnicas de representação artísticas correspondentes à evolução dos estilos correspondentes ao século XVI e o XVII, mais especificamente do período Renascentista – a Arte Clássica, ao Barroco.

representada e seu fundo, caracterizando uma unidade onde as cores e formas se misturam.

É visível a predominância do caráter pictórico, já que existem massas de cor e um realce dos volumes não delineados e interligados. É possível encontrar na imagem uma clareza relativa, onde se percebe pouca nitidez, efeitos de luz, ora pontuais, ora difusos, sombras, além da presença de efeitos cromáticos. Nota-se a presença de manchas de luz na conformação da figura, onde a definição por linhas, contornos ou distinção nítida de formas são menos presentes. Identifica-se também, uma maior expressividade de formas mais abertas com tendência a falta de limites e uma expansão dos pontos.

É possível observar que o posicionamento do personagem retratado é marcado pelo predominante eixo central vertical, que se sobrepõe ao eixo horizontal na construção da imagem. É sugerido um eixo horizontal na linha dos olhos e orelha direita, e outro eixo no sentido vertical em paralelo ao perfil do personagem, ou seja, no sentido da testa, nariz, boca e queixo. A ligação entre estes eixos pode indicar um formato triangular que parte do topo da cabeça e os ombros do personagem. (FIG.10).

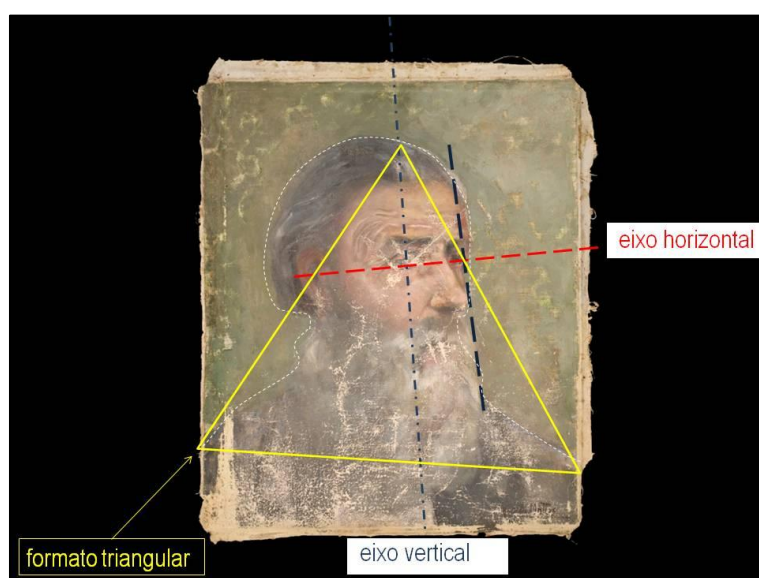


FIGURA 10 - Esquema de eixos presentes na composição da obra. Os eixos vertical, horizontal e o formato triangular. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

Com relação ao ritmo, verifica-se a presença de algumas pinceladas justapostas e

curtas que podem sugerir movimento e tensão e, simultaneamente, uma aparência estática e de repouso produzida pela expressão facial do personagem retratado. O posicionamento das formas e elementos ocorrem de uma maneira espontânea. Contudo, numa visão geral da composição, mesmo considerando a assimetria da figura central, observa-se um equilíbrio entre as formas e cores, assim como harmonia dos volumes. De acordo com Motta (1979)³⁴, “as noções de ritmo, simetria e harmonia são encontradas em obras de arte expressivas e características”

A textura³⁵ da superfície da figura e suas partes é pouco desenvolvida. O cabelo, a barba, a roupa e a pele do retratado exibem a mesma textura opaca e de caráter áspero.

2.2.4. Análise estilística

A convivência simultânea de tendências estilísticas díspares na obra de um determinado artista ou período histórico não é inédita na história da arte. A existência da diversidade estética nos últimos dois séculos é, na maioria das vezes, polêmica dentre as sínteses historiográficas que classificam a história da arte em estilos de época.

Giulio Carlo Argan, afirma que “o ponto de fratura da modernidade remonta a cerca de 1870 quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. Segundo Arthur Valle,” o que eles queriam averiguar e revelar era a reação despreconceituada, incondicionada, autêntica do sujeito em contacto direto com a realidade”³⁶ (VALLE, 2007).

³⁴ MOTTA, Edson (Juiz de Fora MG 1910 - Rio de Janeiro RJ 1981). Pintor, restaurador, professor.

³⁵ Os artistas conceituam textura como a intenção de reproduzir graficamente a matéria do que é feito o modelo. DONDI, (2003) afirma que a textura é o elemento visual que com frequência serve de substituto para aguçar qualidades específicas de outros sentidos. Sobre a textura tátil, Wucius Wong (1993) declara que, em termos gerais, ela existe em todos os tipos de superfície e mesmo que apresentem semelhanças visuais, cada texturização é sempre um elemento particular. Apesar de geralmente ser uma característica de planos tridimensionais, a superfície bidimensional também apresenta textura tátil, sem necessariamente indicar a textura visual e isso ocorre através da tinta, impressão e/ou suporte na qual é projetada. (MOTTA, 1979, p.80) (DONDI, 2003)

³⁶ O historiador italiano, cumpre frisar, não é o único a professar uma tal opinião, uma vez que ideias análogas podem ser facilmente encontradas na pena de outros escritores celebres como John Rewald, Meyer Schapiro ou Pierre Francastel. (ARGAN, 1988, p.107)

Sobre a estética e os modos da pintura de alguns artistas brasileiros com formação na AIBA, posteriormente ENBA, no fim do século XIX, observa-se uma experiência dos modos Impressionistas³⁷. Eliseu Visconti, Almeida Júnior e Timótheo da Costa, contemporâneos de Aníbal Mattos foram artistas plásticos, que desenvolveram alguns elementos dessa experiência como a expressão de anseios do espírito, valorizando a subjetividade, a espontaneidade do artista, e a interpretação da luz entre outras tendências ecléticas.

Analisando o conjunto das pinturas de Aníbal Mattos, observa-se uma não linearidade nos seus modos de pintar. É possível notar que transitava entre temáticas diversas como religiosa, histórica, paisagem, retrato, entre outras. Em relação às técnicas das quais fazia uso, é perceptível também suas experimentações no estilo de pinceladas³⁸ definidas ou indefinidas, e no uso de empaste.

Sabemos por meio da historiografia da arte que, no Brasil, o estilo impressionista não se apresentou de maneira pura em seus modos de representação tendo, na realidade, se mesclado a uma série de influências externas, compondo diferentes estilos e modos de experimentações que manifestou **(ZANINI, 1983. p.425) (PEREIRA, 2008)**. Contudo, apesar de sugerir esta semelhança da obra com os modos impressionistas de representação, a rotulação não deve ser aplicada à obra do artista como um todo. De acordo com a teoria dos modos, de Arthur Gomes Valle, a tentativa de buscar equivalências com os movimentos artísticos de um momento ou local, a rotulação de artistas como adeptos de determinado estilo como forma de representação se torna equivocada. O ideal é que cada obra seja analisada particularmente, buscando desta forma, os elementos que indiquem modos de representação **(VALLE, 2007)**.

Nas palavras de Antoine Coypel, um dos sucessores de Le Brun como diretor da Académie Royale, em 1747, temos uma das mais conhecidas definições dos Modos na pintura:

³⁷ O impressionismo, um movimento artístico presente na França no século XIX), tinha por base captar as impressões de luz, cor e forma, por meio de técnicas livres e pessoais de empregar os materiais de pintura, diluindo contornos e abolindo tons sombrios.

³⁸ Traço ou toque aplicado por meio de um pincel. Refere-se também à tradicional técnica da pintura e à característica de cada artista ao aplicar a tinta sobre a tela. Pode ser gestual ou difusa, entre outros modos.

“Cada quadro deve ter um Modo que o caracterize. A sua harmonia será por vezes amarga e por vezes doce, por vezes triste e por vezes alegre, segundo os diferentes caracteres dos temas que se deseja representar. (...) Aquilo que deve mover o coração passando pelos ouvidos deve movê-lo também passando pelos olhos. A primeira impressão de um quadro deve determinar seu caráter.” (In: VALLE, 2007, p.198)

Algumas das pinturas de Aníbal Mattos demonstram elementos deste modo experimental, onde a luz e o movimento com o uso de pinceladas soltas tornaram um importante elemento do modo de representação. As telas de Aníbal Mattos nas primeiras duas décadas do século XX, demonstravam o interesse em capturar melhor as variações de cores da natureza e elementos do cotidiano **(VIVAS. 2012, p.49)**.

Nesta pintura de Aníbal Mattos analisada, observa-se o segundo plano construído com manchas produzidas por pinceladas justapostas, volumes e marcas produzidos com pinceladas curtas, uma valorização de efeitos de uso da cor, luzes e sombras, contornos desfocados, carnação do personagem utilizando cores quentes, e uso pouco desenvolvido da textura, onde superfícies diferentes recebem o mesmo tratamento. Estas características foram evidenciadas na figura seguinte **(FIG.11)**.

A princípio, o espectador tem a impressão de uma aparência “inacabada” pelo uso de uma paleta restrita de cores e linhas estilizadas na composição das formas. Poderíamos também pensar que se trata de um estudo ou esboço que não foi levado adiante. Todavia, a sutileza de modelado e a utilização de uma matéria mais carregada e opaca, especialmente no rosto figurado, indica a possibilidade de que a aparência de tal pintura tenha sido uma escolha deliberada de seu autor.

A meu ver, essas áreas aparentemente “inacabadas” do fundo contrastam e, por sua vez, valorizam o rosto da figura. A aplicação de poucas cores no fundo contribui para a unificação da imagem e, em certa medida, relativiza a distância da sua realização no tempo.



FIGURA 11 - Análise estilística da pintura. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

Na figura seguinte podemos observar efeitos de pinceladas utilizadas pelo artista (FIG.12).



FIGURA 12- Detalhe de marcas de pinceladas na pintura. Detalhe da área do fundo próximo ao topo da cabeça do personagem. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

2.2.5. Análise iconográfica

Antes de tudo, é preciso frisar as limitações de se realizar uma análise iconográfica deste retrato pintado por Mattos. Em primeiro lugar, pela inexistência de documentação primária sobre esta obra; assim, desconhecemos a identidade de quem o artista representou: personagem de seu convívio, ficcional, histórico, religioso, sob encomenda ou estudo particular. Em segundo lugar, e mais

importante, pela ausência de representação de atributos na composição e no fundo deste retrato, aliada à deterioração da imagem, com suas grandes lacunas em virtude do estado de conservação ruim. Por isso, na tentativa de realizar um estudo iconográfico tendo tão poucos elementos significativos na própria imagem, buscamos comparar esta pintura com outras de sua autoria ou de autoria de outros artistas de sua época cuja produção tivesse alguma afinidade com a produção de Mattos. Este caminho nos foi apontado por Vivas ao escrever, não com estas palavras, que à busca de “significação iconográfica” e da definição das alterações nos “métodos de composição”, torna-se necessário eleger um conjunto de obras que tratam do mesmo tema e das modificações ao longo de um período histórico (**VIVAS, 2012, p.12**).

Na biografia de Aníbal Mattos, em sua formação na ENBA, consta que frequentou disciplinas ministradas por vários professores retratistas, o que nos sugere que a frequência às aulas e o contato com professores poderiam ter gerado seu interesse por este gênero.

No conjunto da obra de Mattos encontramos retratos com a representação de personagens fictícios ou de tipos do cotidiano do ambiente brasileiro, conforme documentação fotográfica obtida junto ao Professor Rodrigo Vivas.

Considero interessante realçar ainda a semelhança entre obras de Almeida Júnior³⁹ (**FIG.13 a**) e Aníbal Mattos (**FIG.13 b**) na temática de alguns retratos explicitados a seguir. *O Caipira picando fumo* de autoria de Almeida Júnior parece dialogar com a pintura intitulada *O jardineiro*, onde estão presentes variações cromáticas e o efeito de profundidade (**VIVAS, 2012**).

³⁹ Almeida Júnior José Ferraz de (Itu, SP, Brasil, 1850 - Piracicaba, SP, Brasil, 1899).



FIGURA 13 – Comparação entre uma obra de Almeida Júnior e outra de Aníbal Mattos. - a) *Caipira picando fumo*, Óleo sobre tela, Almeida Júnior. 1893. Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, e b) *O Jardineiro (Descanso do Colono)*. Óleo sobre tela. Coleção Particular. 1915. Fonte: VIVAS (2012), respectivamente.

Embora as obras de Mattos não apresentem o mesmo rigor técnico de Almeida Júnior, parecem corresponder às retratações deste pintor onde a construção do tempo tem um papel fundamental nas duas imagens.

Como pode ser visto nas figuras seguintes, encontramos nas pinturas de Almeida Júnior semelhanças compositivas, características e traços fisionômicos. Tais semelhanças podem ser vistas na comparação abaixo, entre as pinturas do *Apóstolo São Paulo* (foto da esquerda) e do *Monge Capuchinho* (foto do meio), ambas realizadas por Almeida Júnior respectivamente em 1869 e 1874 e a pintura de Mattos de nosso interesse neste trabalho (**FIG. 14 a, b e c**).



FIGURA 14 – Comparações entre obras. - a) *Apóstolo São Paulo*, 97 x 77 cm. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária. Almeida Júnior, óleo sobre tela. 1869, Fonte: SILVA, Gastão Pereira da. Almeida Júnior. Sua vida e sua obra. São Paulo: Editora do Brasil, 1946; b) *Monge Capuchinho*, 58 x 47 cm, Almeida Júnior, Museu de Arte de São Paulo, Almeida Júnior, óleo sobre tela 1874; e c) A pintura de Aníbal Mattos. Fonte: <http://masp.art.br>; respectivamente.

Por fim, encontramos em algumas obras de Mattos - que tivemos acesso especialmente por meio de fotografias - a representação de tipologia com

personagens históricos e bíblicos, assim como o modo de representação mais livre, como, por exemplo, na tela *Judas Traidor*, de 1910 ou na tela *São João Batista* de data indefinida, que podem indicar a hipótese de tema religioso em suas obras realizadas em período posterior a 1910 (**FIG.15 a e b**).

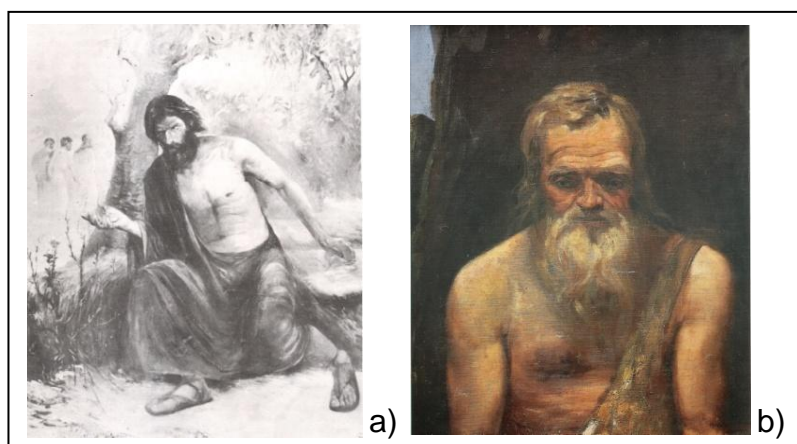


FIGURA 15 – Pinturas do gênero retrato produzidas por Aníbal Mattos. a) *Judas Traidor*. Óleo sobre tela. Coleção Particular da Família Aníbal Mattos. 1910; b) *São João Batista*. Óleo sobre tela. S/d, Coleção Particular da Família Aníbal Mattos. Fonte: AVILA, 1991, respectivamente.

3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

A documentação científica a partir do registro fotográfico de bens culturais é um dos processos-chave na metodologia de conservação-restauração de bens artísticos. Parte dos processos de restauração constitui na investigação das características materiais e técnicas das obras. Este levantamento se apresentou como apoio e fundamentação para a execução dos processos de intervenção, possibilitando o conhecimento de características específicas da obra, bem como o registro do andamento de todas as etapas de sua realização.

Ao dar entrada no Cecor para tratamento de restauração, a tela não estava estirada em um chassi convencional; ao contrário, encontrava-se aderida de forma inadequada, por meio de fita gomada, em um suporte provisório que consistia em uma chapa rígida do tipo Eucatex® ou similar de dimensão menor que a dimensão da tela, o que implicou em dobra de uma das laterais da mesma e na criação de um vinco na camada pictórica decorrente desta inadequação. É provável que esta intervenção tenha ocorrido após a perda do chassi original em momento e circunstância desconhecidos e, na ocasião, tal fato não foi documentado (**FIG.03 b**).

Após exames, onde os aspectos técnicos sobre as patologias da pintura tornaram-se conhecidos e diagnosticados, e, buscando esclarecer as condições em que os problemas se encontravam, coube a proposição de um tratamento eficiente e adequado, onde a legitimidade, legibilidade e uma série de critérios discutidos no item 2.2 foram considerados.

Conforme o preconizado por Camillo Boito e reafirmado por Beatriz Kuhl em sua tradução do texto de Boito (KÜHL, 2008), sobre a importância e necessidade da documentação dos processos de intervenção de restauração nos bens culturais, todos os processos de intervenção curativa foram documentados e inseridos nesta monografia.

3.1. Estado de conservação da obra

A conservação da obra em ambientes sem controle e monitoramento de umidade provavelmente acarretou o ressecamento dos materiais constituintes da mesma, tais como pulverulência⁴⁰ da camada pictórica e perda do chassi por dissociação⁴¹ ou motivo desconhecido.

A partir dos exames globais foi possível observar que o suporte, um tecido de algodão, encontrava-se em mau estado de conservação, bastante frágil, apresentando perda de duas bordas: a esquerda e a inferior. As fibras dos locais de perda e laterais mostraram-se retraídas e rompidas. Nas bordas direita e superior foi possível visualizar orifícios provenientes provavelmente de grampos metálicos dentre outras pequenas perdas pontuais (**FIG.16**).

Com relação à base de preparação, visível por várias lacunas de camada pictórica, apresentava-se de forma bastante ressecada, manchada e oxidada. Algumas lacunas, inclusive, ultrapassavam a base de preparação deixando aparente o próprio suporte de tecido.

⁴⁰1. Estado ou aspecto do que é pulverulento; 2. Poeira, pó; 3. Desagregação, esboroamento de uma matéria que é ou se torna friável; esfarelamento. Fonte: <http://aulete.uol.com.br/pulverul%C3%Aancia#ixzz2emTRorFK>

⁴¹ A dissociação surge da tendência natural dos sistemas ordenados a se desfazer ao longo do tempo. Para preveni-la, é necessário modificar os processos de manutenção e outras barreiras. A dissociação provoca a perda de objetos, suas informações relacionadas ou da capacidade em recuperar ou associar objetos e informações. (ICCROM, 2009)



FIGURA 16 - Detalhe da intervenção anterior. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

A camada pictórica apresentava, sobretudo, extensas áreas de pulverulência, abrasionamento ⁴² generalizado, manchas de acidez, dobras, vincos, arranhões, marcas de chassi, desprendimento da policromia em películas, orifícios produzido pelo ataque de insetos, ondulações e sujidades. Por meio de exames mais aprofundados foram identificados craquelês⁴³ diversos, provocando desprendimentos e perdas de pequenas e médias proporções.

Tanto a camada pictórica quanto a base de preparação apresentavam generalizada rede de craquelês, sendo as áreas central e inferior as de maior ocorrência. A grande maioria dos craquelês se tornaram visíveis apenas nos exames de luz rasante ou reversa exibidos anteriormente **(FIG. 07 c e d)**. Sendo a camada pictórica uma película composta de pigmento disperso em um aglutinante, essa camada, por sua vez, pode apresentar-se fina e rígida. Por diversos fatores, essa película pode quebrar-se e desprender-se. Quando isso ocorre, forma-se o craquelê e, no caso em questão, principalmente grandes lacunas na faixa inferior da pintura. Os craquelês são caracterizados por pequenas rachaduras que ocorrem na base de preparação, na camada pictórica⁴⁴ e, em alguns casos, na camada de verniz.

⁴² Ação de degradação mecânica sobre a camada pictórica e/ou sobre o suporte causada pelo atrito.

⁴³ Rachadura que ocorre no verniz, na camada pictórica, na base de preparação ou nas três simultaneamente. Pode ser causada pela tensão que se desenvolvem durante vários processos, desde a secagem até o envelhecimento, através de movimentação, impacto, choques térmicos ou defeitos do material utilizado. É perpendicular à superfície da pintura e pode adquirir formas distintas, sendo as mais comuns em linhas retas, espirais ou rede de linhas. (KNUT, 1988)

⁴⁴ Camada pictórica são os diferentes níveis em que uma pintura é constituída. As camadas de uma pintura são:

Também podem ocorrer nesses três estratos simultaneamente⁴⁵.

Os craquelês podem ter sua origem em fatores intrínsecos ou extrínsecos: envelhecimento natural ou imaturo dos materiais constituintes da obra, técnica empregada na criação do artista, condições climáticas inadequadas do local de guarda ou da sala de exposição, manuseio, embalagem, transporte e até mesmo por procedimentos de conservação e restauro inadequados.

A aparência dos craquelês pode ser influenciada pela variação de tensão entre o chassi e o suporte têxtil ou apenas pelo suporte têxtil devido à tensão entre a trama e a urdidura. Os craquelês podem apresentar-se uniformes ou irregulares, formando linhas retas, espirais ou rede de linhas de forma reticulada. Os craquelês verificados na obra em estudo foram classificados conforme definições presentes nos estudos de *STOUT* (1975) e *KNUT* (1988) como sendo craquelês de idade, ramificados, fratura em pestana, em linha, e de fissura plana⁴⁶ (**FIG.17 a, b c e d**) (**FIG. 18**).

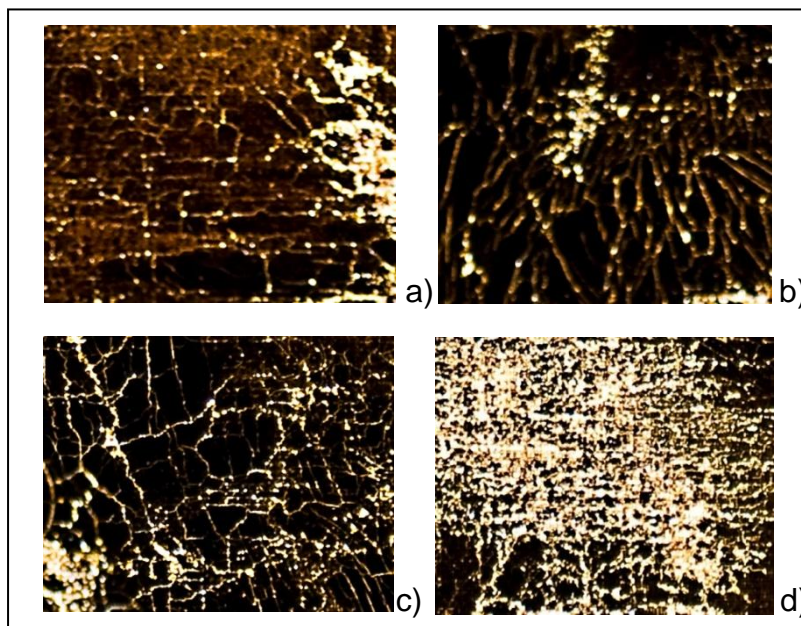
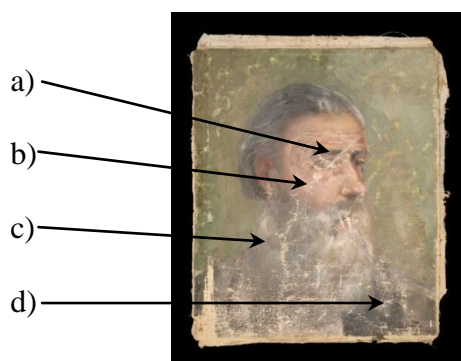


FIGURA 17 - Detalhes de visualização de craquelês na pintura (Exame de luz reversa) – a) Craquelês em linha e de fissura plana b) Craquelês planos com bifurcação ramificada, c) Fissuras reticulares; e d) Craquelês de fratura em pestana, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

a encolagem ou impermeabilização, a base de preparação, o esboço e as várias camadas de tinta e verniz ou outra proteção. Observa-se que uma pintura não contém necessariamente todas as camadas citadas.

⁴⁵ ROSENFELD (1997,p.41).

⁴⁶ As fissuras podem ser definidas por um tipo de craquelê superficial e pouco profundo. São causados por influência dos materiais e por influência exterior (STOUT, 1975).



FIGURAS 18 – Localização de craquelês da FIG.17 a, b c e d. – Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

A parte inferior da tela foi a área mais prejudicada em relação a suas perdas. Perdas inclusive que dificultaram a leitura da assinatura no canto inferior direito do observador. Os desprendimentos ocorreram também nas áreas verdes no plano de fundo e em detalhes como a da região central do rosto do retratado especialmente sobre o olho esquerdo e barba (**FIG. 19**).

Notamos o efeito de esbranquiçamento⁴⁷ em algumas partes da pintura: no fundo verde de cromo, nas áreas mais claras no canto superior direito, e em áreas da barba e da roupa do representado, posicionados na parte inferior da obra, principalmente. Este esbranquiçamento era geralmente acompanhado de transparência⁴⁸ de pigmentação. O Fato pode ter ocorrido devido a algum desgaste da camada pictórica ou pela reação de mistura entre pigmentos, ressaltando a ausência de verniz e demais proteções na pintura. A causa da intensificação da transparência pode estar na modificação do índice de refração das camadas de pintura a óleo. Em todos estes pigmentos há possibilidade de modificação do índice de refração, assim como uma saponificação do chumbo. A intensificação da transparência salta à vista com o branco de chumbo ou em cores misturadas a este pigmento (**KNUT, 1988. p.162 e 163**) (**FIG.19**).

A partir de solicitação ao Lacicor, através do contato com Selma Otília Gonçalves da

⁴⁷ Esbranquiçamento ou branqueamento é Um efeito que pode ocorrer em pinturas por desgaste da camada pictórica ou pela reação de pigmentos (KNUT, 1988).

⁴⁸ A Transparência de pigmentos pode ocorrer devido a composição de seus constituintes que podem se combinar quimicamente com o aglutinante de óleo, os pigmentos branco de chumbo, o amarelo de chumbo e estanho, entre outros componentes como solventes, médiums ou diluentes criando efeitos diversos. Umidade relativa muito alta, pelo contato direto com água ou ácidos podem ser levantados como possibilidades desse branqueamento (KNUT, 1988).

Rocha, a análise de pigmentos e aglutinantes por Espectroscopia no infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) foi realizada e constatou-se a presença de branco de chumbo nas misturas de pigmentos.



FIGURA 19 - Detalhe de esbranquiçamento de pigmentos. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

A pintura de Aníbal Mattos encontrava-se em condições ruins de conservação que colocavam em risco sua integridade física e estética. Portanto, uma intervenção curativa era urgente, no sentido de reverter ou amenizar alguns dos impactos sofridos pela obra (**FIG.20 e 21**).



FIGURA 20 - Esquema de visualização das patologias da pintura. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

Analisando a obra pelo seu verso, observou-se que o tecido apresentava manchas generalizadas amareladas de oxidação e acidez. Era notável também um grande acúmulo de poeira e sujidades⁴⁹ aderidas por toda a extensão do tecido. Quanto ao efeito escurecido do verso, ressalta-se a possibilidade da migração de pigmentos provenientes da camada pictórica (FIG.21).

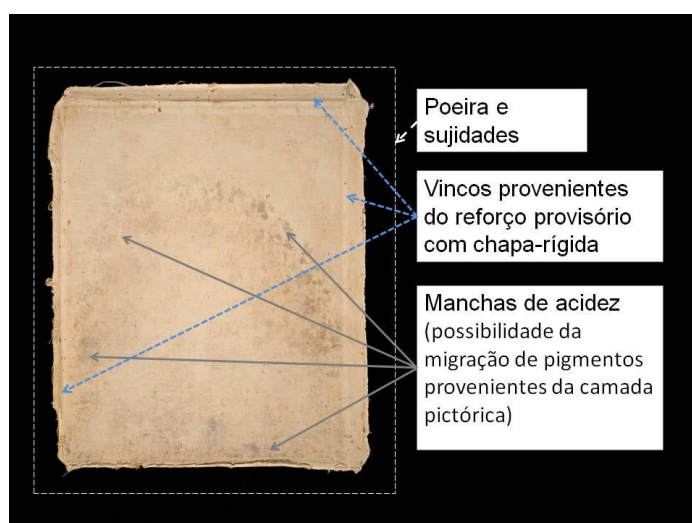


FIGURA 21 - O verso da obra e suas patologias. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

⁴⁹ Acúmulo de pó, manchas e sujeiras depositados sobre a superfície de um quadro, painel ou escultura.

A fita parda gomada utilizada na fixação do tecido na chapa-dura aplicada como suporte provisório, pode ocasionar aumento gradual de acidez e, portanto foi necessário sua retirada.

3.2. Critérios para elaboração da proposta de tratamento

A presença do químico, a orientação nos métodos de documentação e análise por fotógrafos, historiadores entre outros profissionais se torna um diferencial no desenvolvimento do processo de intervenções curativas de obras de arte e de estabelecimento de uma proposta, além do uso de uma série de técnicas e um uso mais consciente de materiais.

Ao elaborar a proposta de tratamento para a pintura de Aníbal Mattos, algumas ações no processo de intervenção exigiram, além da interdisciplinaridade, um posicionamento e argumentação com base em fundamentação teórica específica (FIG.22).

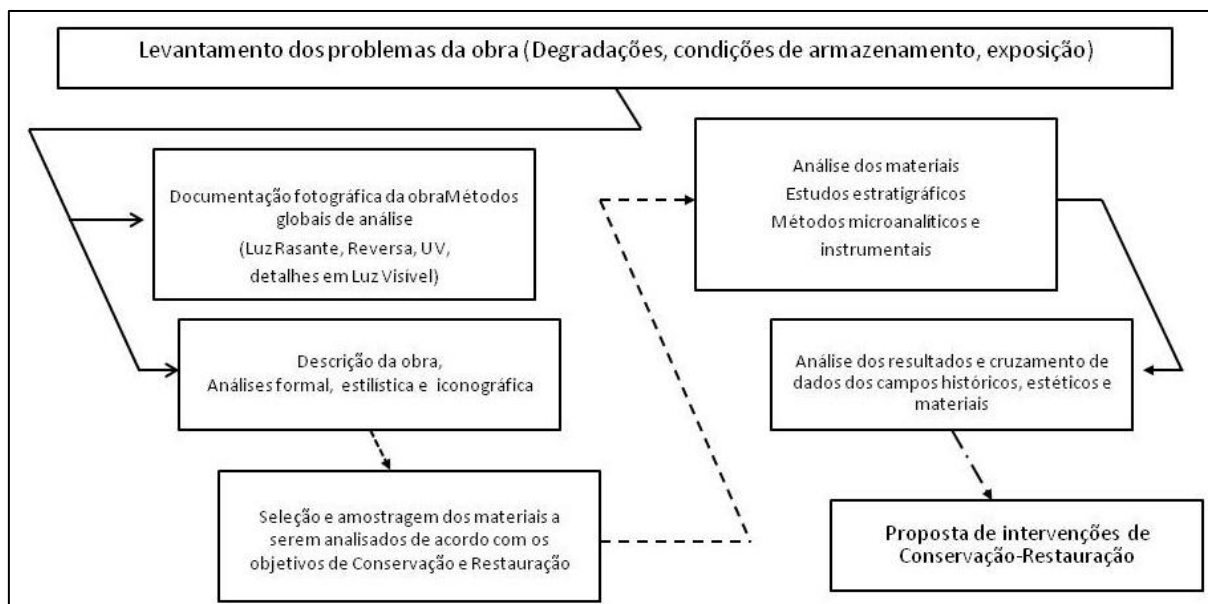


FIGURA 22 - Esquema de Metodologia empregada no processo de análise científica.

Fontes: (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012) adaptação: Fábio Zarattini, 2013.

Sendo as seguintes questões e discussões:

- a) A colocação de um novo chassi para garantir uma maior estabilidade e resistência da obra pelas oscilações de umidade e temperatura que atuam em seu suporte.
- b) Tendo em vista a integridade e unidade da obra, considerando os aspectos estéticos e estruturais na consolidação do suporte, assim como nos processos de reintegração pictórica, foram previstos a utilização de técnicas e materiais que atendessem aos princípios de retrabilidade⁵⁰, a distinguibilidade⁵¹ e a mínima intervenção **(BRANDI, 2008) (VIÑAS, 2010)**.
- c) Os métodos de limpeza a seco foram as únicas medidas com relação à limpeza do verso e anverso da pintura, já que seu suporte se encontrava muito frágil e suscetível de arraste e solubilização de pigmentos **(VIÑAS, 2010)**.
- d) Quanto à apresentação estética e reintegração, considerando a necessidade e possibilidade de resgatar a legibilidade, utilizamos como argumentação o pensamento de Cesare Brandi e do restauro crítico ao afirmar a prevalência da instância estética na restauração como dado fundamental e caracterizador da obra de arte, não implicando em abolir o respeito à historicidade da obra e de sua autenticidade material. Para Brandi, assim como para diferentes teóricos do restauro crítico, os materiais que compõem a obra de arte são o locus de manifestação da imagem e o veículo de comunicação com o sujeito-fruidor, portanto, todos os esforços à sua conservação devem ser postos em ato, buscando-se sua transmissão ao futuro da maneira mais coerente, ética e íntegra possível **(BRANDI, 2008) (PHILIPOT, 1959)**.

O modo peculiar de cada objeto tem dificultado o estabelecimento de normas metodológicas padronizadas de atuação na escolha das técnicas de reintegração em pintura. A opção por uma intervenção de reintegração cromática tem se modificado ao longo dos anos sendo pautada principalmente pelo meio cultural, do

⁵⁰ As definições de reversibilidade, conforme VIÑAS (2003, p.111), evoluíram em resposta às limitações que o próprio termo impõe. O critério da retratabilidade parece-nos o mais adequado, pois traz consigo a ideia de que o bem poderá ser tratado novamente numa circunstância posterior em que os materiais as técnicas evoluam ou até mesmo a compreensão simbólica dos sujeitos afetados pelo bem se modifiquem.

⁵¹ Estas adições ao suporte e à camada pictórica também são distinguíveis do conjunto original. A intenção do princípio de distinguibilidade, preconizado por BRANDI (2008), é a de diferenciar as intervenções dos elementos originais, evitando originar falsos históricos e artísticos.

tipo de obra, do proprietário e, em muitos casos, do livre critério do conservador-restaurador **(BAILÃO, 2011)**.

São duas as possibilidades críticas que podem ser escolhidas de acordo com a realização da reintegração de lacunas: a não intervenção e a intervenção. A seleção do primeiro critério tem como base uma conservação de caráter arqueológico, onde a preservação do aspecto histórico é priorizada em detrimento do estético **(BAILÃO, 2011)**.

Nas possibilidades onde a constituição, a localização, a extensão e o número de lacunas não prejudiquem o valor estético da obra, o critério de intervenção pode ser utilizado, e a partir dele, podem preservar-se ambos, o documento histórico e a sua unidade estética **(BAILÃO, 2011)**.

Para Segolene Bergeon⁵², a reintegração reinsere a obra em seu verdadeiro “lugar estético”, restabelecendo sua leitura, sobretudo quando está muito degradada. A quantidade e a extensão de lacunas são dois parâmetros importantes, pois condicionam a intervenção ou não do objeto artístico, bem como a seleção da técnica de reintegração. Trata-se de um problema cuja solução depende do tipo de obra, do protagonismo que as perdas de matéria pictórica assumem em relação à imagem e da discussão entre os prós e contras da intervenção entre o conservador-restaurador e o proprietário. Dada a importância que esta informação pode assumir, é possível atualmente recorrer ao uso de novas tecnologias de análise de imagem para quantificar as áreas lacunares na fase de planejamento da reintegração **(HENRIQUES et al., 2009, p.13-15)**, sendo a simulação virtual uma possibilidade a ser utilizada no tratamento **(KUNZELMAN, GUSMEROLI E KELLER, 2010, p.137-144)**⁵³ **(BERGEON,1990)**.

⁵² *BERGEON(1990)* historiadora da arte e conservadora-chefe, durante muitos anos no Museu do Louvre.

⁵³ *KUNZELMAN, D.; GUSMEROLI, L.; KELLER, A. (2010). “Immaginare il restauro: L'integrità pittorica deldipinto visualizzata grazie al ritocco virtuale”. In: V International Conference on Materials and Methods in the onservation of Plychrome Art Works, Trento: Cesmar, 137-144.*

A escolha do critério de intervenção implica no uso de várias técnicas de reintegração que permitem obter uma solução estética adequada para uma variedade de problemas e têm como objetivo comum restabelecer o potencial expressivo da obra **(PHILIPPOT, 1959) (BERGEON (1990))**. De acordo com Cesare Brandi:

“(...) o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo.” (BRANDI, 2008)

Isto significa que a reintegração é um processo que implica em se adotar uma atitude crítica frente à obra. Ana Bailão⁵⁴ e Heinz Althöfer⁵⁵ afirmam que é a obra de arte a determinante dos métodos de conservação e, neste caso inclusive, de reintegração, o proprietário manifestou interesse na intervenção criteriosa proposta **(ALTHOFER, 1985) (BAILÃO, 2011)**.

A obra não possuía indícios de camada de proteção e, como dito anteriormente, tal fato pode ter influenciado de maneira prejudicial na conservação da camada pictórica da pintura que se encontrava muito pulverulenta e abrasada.

Optou-se, desta forma, pela aplicação de uma camada de camada de proteção que conferisse o mesmo aspecto fosco encontrado na obra, mas que oferecesse uma proteção adequada. O selecionado foi o Paraloid B72[®], uma resina acrílica estável, um verniz muito utilizado por profissionais da área da conservação e restauro. Sendo considerado, inclusive, “desde os anos 60, referência quanto à estabilidade e solubilidade” **(MOTTA JUNIOR, 2004 P.108)**.

⁵⁴ Ana Maria dos Santos Bailão. É vinculada à Universidade Católica Portuguesa. Publicou artigos, trabalhos e livros na área de Artes, conservação e restauro.

⁵⁵ ALTHÖFER, Heinz (Nascido em 19 de outubro de 1925 em Niederaden)

3.3. Proposta de tratamento

A proposta de tratamento baseou-se nos princípios éticos e teóricos da Conservação e Restauração e foi idealizada tendo em vista a melhoria da leitura da imagem da obra, retornando-a a um estado estável de conservação

Os procedimentos listados a seguir foram estabelecidos a partir do conhecimento do valor histórico e simbólico da obra bem como de sua materialidade.

A) Procedimentos iniciais

- Retirada da chapa rígida como reforço do suporte e limpeza de resquícios da fita gomada parda; refixação emergencial da camada pictórica da pintura e planificação de bordas.

B) Novo chassi

- Preparação do Chassi: acabamentos e desbastes com lixa nos cantos e bordas, imunização e proteção da madeira com utilização de cera (isolamento no verso das régua).

C) Intervenções na tela de tecido

- Higienização do verso e anverso da pintura; consolidação do suporte e obturação de orifícios; reestiramento da tela em novo chassi; aplicação de interface de proteção da camada pictórica, base de nivelamento a pincel; reintegração cromática e apresentação estética; camada de proteção final.

4. O TRATAMENTO DA PINTURA DE ANÍBAL MATTOS

Como disse Gerry Hedley em seu texto *Humanismo, estética e limpeza de quadros*:

“Qualquer mudança altera a intenção original, mas não destrói necessariamente a unidade pictórica que dependerá da magnitude e localização da alteração”. (HEDLEY, 1993)

4.1. Tratamento estrutural do suporte:

A primeira ação tomada no processo de restauro da pintura foi a documentação fotográfica das condições de recebimento da obra. Em seguida a tela foi retirada da chapa-dura que tinha a utilidade de reforço emergencial do tecido de suporte. Para isto foram realizadas as seguintes ações:

4.1.1. Remoção de suporte provisório

Forrou-se uma prancha de madeira com *nonwoven*⁵⁶ afixado por fitas gomadas no verso. Depois de providenciado este apoio, colocou-se uma folha de papel mata-borrão⁵⁷ e a obra foi acomodada em sua superfície. Com o auxílio de espátulas odontológicas, o bisturi, e *swab* pouco umedecido em água pura, foi feita a retirada das fitas gomadas que atavam as bordas da tela a seu suporte rígido provisório.

O tecido da tela foi assim sendo retirado da chapa dura. Logo nos primeiros momentos constatou-se resquícios de adesivo provavelmente à base vegetal impregnado, assim como pequenos fragmentos da fita gomada não removida totalmente.

Com a remoção da tela daquela chapa rígida foi possível visualizar a parte restante das bordas que estavam vincadas e acomodadas na parte interna do suporte rígido. A partir da visualização das bordas, o procedimento de reentelamento

⁵⁶ *Nonwoven*, ou tecido não tecido, é um tecido de material semelhante feito a partir de fibras longas, ligadas entre si por meios químicos, mecânicos ou de calor ou de tratamento com solvente. (ABRACOR, 2011, p.249)

⁵⁷ Papel mataborrão é um papel absorvente produzido com celulose vegetal, gramatura 250 g/m², na cor branca natural. Fabricado com pasta química, sem colagem, é utilizado em laboratório de restauro para a absorção de líquidos e como material de apoio na planificação e secagem de documentos e suportes. (ABRACOR, 2011, p.225)

se mostrou como a principal alternativa no processo de restituição da unidade potencial⁵⁸ da obra, uma vez que se constatou a inexistência de bordas originais em duas das quatro laterais da tela de tecido (**FIG.23, 24 a e b**).

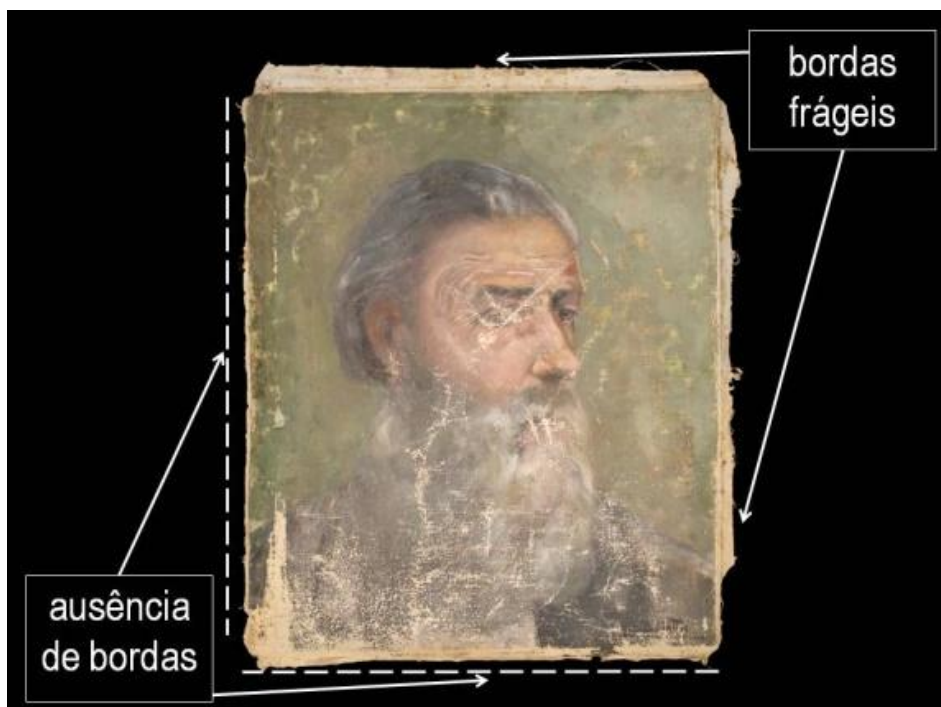


FIGURA 23 – Visualização da ausência de bordas na pintura. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

Após estes primeiros cuidados realizaram-se a documentação fotográfica e os exames com luzes especiais em estúdio⁵⁹.

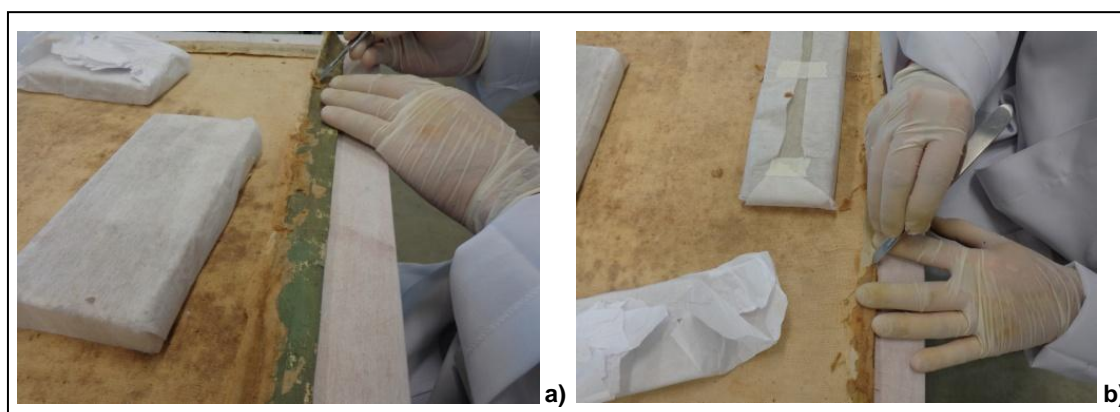


FIGURA 24 - Detalhes da remoção do reforço de chapa-dura. - a) uso de espátulas na remoção da fita gomada, e b) uso de bisturi. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

⁵⁸ Unidade potencial da obra – Reintegração de partes componentes da obra. Restabelecimento do potencial expressivo da obra assim como de sua estrutura material (BRANDI, 2008) (PHILIPPOT, 1959).

⁵⁹ Assistência e orientação dos fotógrafos Cláudio Nadalim e do Professor Alexandre Leão na realização da documentação fotográfica em estúdio do CECOR, durante atividades desenvolvidas em paralelo na disciplina de Fotografia expandida FTC002, 8º período do curso de Conservação-Restauração - UFMG, 2º semestre de 2013.

4.1.2. Refixação emergencial e planificação

Como opção para aumentar a resistência e a estabilidade da camada da pintura em seu suporte foi realizada uma refixação emergencial através da aplicação de solução de adesivos. O faceamento com papeis finos e adesivos poderia provocar danos na camada pictórica e, portanto foi descartada a possibilidade de seu uso. Por se encontrar muito frágil o tecido de suporte e pulverulenta a camada pictórica, foram testadas a aplicação de três soluções de adesivos.

As soluções de adesivos testados foram:

- Polivinil acetato (PVA) + álcool + Toluol⁶⁰ (1:3:7); Mowiol® + água + álcool (2:25:50); Mowiol® + água.

Foi selecionada a opção de Mowiol⁶¹ + água + álcool (2:25:50), por promover na área de amostragem um resultado satisfatório na refixação da policromia, ou seja, boa formação de película, alta capacidade de adesividade, alta resistência à umidade, material termoplástico, boa estabilidade à luz e ao calor, rápida penetração aos estratos pictóricos. Assim, a seguir foram aplicadas com pincel macio na mesa de sucção portátil forrada de papel cristal⁶² e mata borrão, três demãos finas e com intervalo de secagem completa entre cada demão. Basicamente, a solução de adesivo foi depositada sobre a policromia para evitar o arraste de pigmentos, dada a pulverulência da camada. Esta ação visou a estabilidade dos craquelês, e acima de tudo estabilizar os desprendimentos e perdas dos estratos pictóricos. A aplicação da solução selecionada atuou também como um método de limpeza da camada pictórica já que a solução aquosa possibilitou a retirada de sujidades e impurezas.

Com o auxílio da placa de sucção portátil⁶³, a aplicação das três demãos foi bastante eficiente. Após secagem da aplicação, e com o auxílio de um filme de

⁶⁰ Toluol, ou também chamado Tolueno, Metil Benzeno, Fenil Metano, Metil Benzol, é um Hidrocarboneto aromático utilizado como solvente para pinturas. (ABRACOR, 2011, p.123)

⁶¹ Mowiol®, ou álcool polivinílico é utilizado como adesivo, consolidante e aglutinante em restauração. termoplástico, é obtido por hidrólise do acetato de polivinila, Produz boa formação de película transparente e alta capacidade de aglutinação. (ABRACOR, 2011, p.68)

⁶² Papel cristal ou glassine é um papel impermeável, fabricado com pasta química branqueada, trabalhada com elevado grau de refinação, para que, em conjunto com a supercalandragem, obtenha sua característica típica, a transparência. Quando tornado opaco, com cargas minerais, adquire aspecto leitoso, translúcido, fabricado geralmente, a partir de 30 g/m² e com impermeabilidade elevada. Muito utilizado como material de apoio da atividade de reentelamento. (ABRACOR, 2011, p.222)

⁶³ Referências da Placa de sucção: Altura: 8cm; Largura e comprimento 50 cm, Superfície em aço inoxidável perfurado, Controle de sucção, Bocal para conexão da mangueira do aspirador pó/liquido.

Melinex^{®64}, foi feita uma leve fricção com os dedos, ampliando o efeito de refixação (FIG.40 a e b).

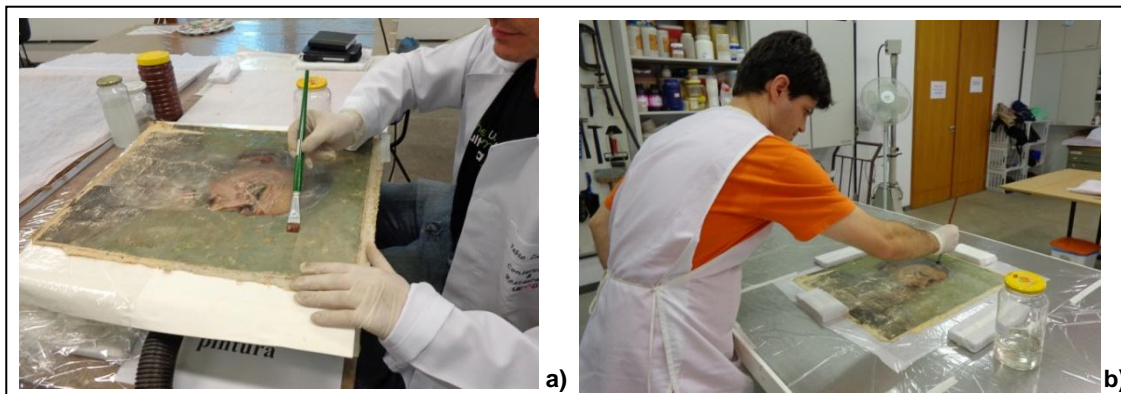


FIGURA 25 – Refixação da camada pictórica. - a) e b) – Refixação emergencial da camada de policromia em placa de sucção para bancada e em mesa de sucção, respectivamente.

Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

4.1.3. Limpeza do verso

A ação de limpeza em obras de arte é sempre uma operação delicada e perigosa, onde devem ser observados os limites do processo em que não devem ser eliminados elementos constitutivos da obra.

A limpeza superficial a seco tem a utilidade de eliminar as partículas sólidas ou soltas de sujidade superficial. Realizou-se a remoção das partículas com trinchinha de pelo macio do centro em direção às bordas e seguindo a direção das fibras do tecido. Logo após o uso da trinchinha, foi realizada, com bisturi, a eliminação de excrementos de insetos e demais partículas sólidas depositadas sobre a superfície pictórica. Foi preciso algumas vezes umedecer pontualmente as partículas com água (dissolvente apolar), amolecendo-o para, em seguida, retirá-las com ajuda do bisturi e espátulas odontológicas.

Foi também realizada a limpeza por meio de pequena fricção com pó de borracha macia e ralada. Em seguida, os resquícios de pó de borracha foram removidos com aspirador. Durante o processo da limpeza foram utilizados pequenos pesos planos para uma imobilização e garantia de segurança da obra (FIG.26 a, b e c, 27 a e b).

⁶⁴ Politereftalato de etileno ou PET, é um polímero sintético de poliéster – também chamado de tereftalato de etilenoglicol, obtido por processo de extrusão, resfriamento, estiramento e tratamento térmico. (ABRACOR, 2011, p.61)

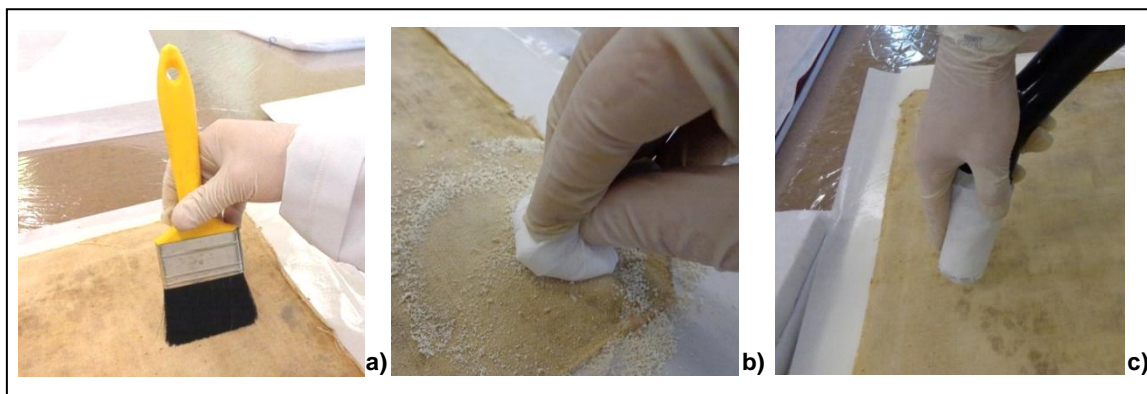


FIGURA 26 - Processo de limpeza a seco no verso da pintura. a) uso da trincha, b) uso do pó de borracha, e c) uso do aspirador de pó, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

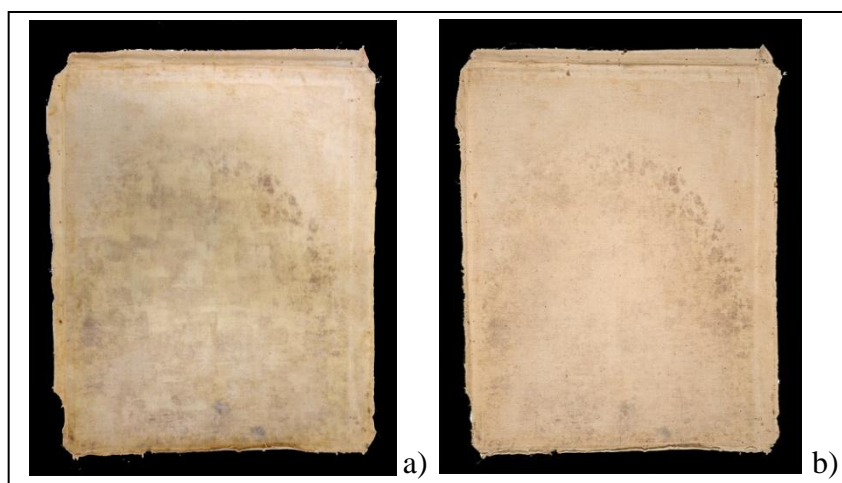


FIGURA 27 - Limpeza do verso da pintura. - a) Antes do restauro; e b) Após intervenção. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

4.1.4. Obturação de orifícios

Foram cuidadosamente removidos das bordas os fios desfiados em excesso. Prezando a compatibilidade de materiais, estes fios recolhidos foram separados e utilizados no processo de pequenos reparos e obturação⁶⁵ de orifícios do suporte. Uma folha de papel siliconado foi utilizada como interface entre a tábua forrada usada como apoio e o anverso da tela. Os fios foram desbastados com o auxílio de bisturi e, utilizando o adesivo Plextol[®] B500⁶⁶ em água (1:1). Formou-se uma “pasta”

⁶⁵ Obturação ou preenchimento é um enchimento da superfície pictórica perdida pelo tempo ou pela deterioração, feito com gesso, cera e outros materiais. Alguns restauradores também fazem obturações com o intuito de imitar as saliências existentes na tela ou na própria camada pictórica.

⁶⁶ Ácido metacrílico, Polihidrocarboneto esterificado, acrilato de etila, Adesivo muito utilizado no processo de reentelamento, em reforços de borda, fixação de camadas pictóricas e de preparações. Plastificante em filmes duros. É um material termoplástico, incolor ou ligeiramente turvo, macio e elástico. (ABRACOR, 2011, p75)

que foi aplicada pelo verso da obra, sobre os orifícios foram obturados e os fios acomodados com a utilização de espátulas odontológicas, seguida da planificação no local com a aplicação de pesos planos forrados de *Melinex*[®] por cima das partes obturadas (**FIG. 28**).



FIGURA 28 - Detalhe do processo de obturação de orifícios no suporte. Crédito: Fábio Zarattini, 2013.

4.1.5. Limpeza do anverso

Foi realizado um ensaio de limpeza com swab em áreas de baixo interesse da pintura. Pela detecção da ausência de verniz ou qualquer outra camada de proteção, foram testados em ordem numérica os solventes⁶⁷ indicados para limpeza superficial da linha proposta por *Masschelein-Kleiner*.

Foram indicados na seguinte tabela os seguintes solventes testados:

TABELA 01 - Solventes indicados para limpeza superficial da linha *Masschelein-Kleiner*

Solventes	Proporções	Categoria	Solubilização	Limpeza
01-Isotano	puro	IV	mínima	Não significativa
02-diisopropiléter	puro	IV	mínima	Não significativa
03-White-Spirit	16% de aromáticos	IV+III	mínima	Não significativa
04-p-xileno	puro	III	média	Pouco significativa
05-p-xileno + tricloroetano	50:50	IV+III	mínima	Não significativa

Sobre as categorias de solventes listadas podemos considerar as seguintes definições:

⁶⁷ Substância líquida capaz de dissolver ou diluir outras substâncias. A maior parte dos solventes tem como origem o petróleo e são voláteis. Utilizado na limpeza de quadros e diluição de resinas, ceras, vernizes, etc. São exemplos de solventes: a acetona, o álcool etílico, o toluol, etc. (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p.100)

TABELA 02 - Categorias de solventes, penetração, retenção e materiais atacados de acordo com *Masschelein-Kleiner*.

Categoria	Penetração	Retenção	Materiais atacados
I – Os decapantes: aminas, ácidos, poliol.	Muito forte	Longa e importante: ainda +/- 3% a 10% depois de 12 horas.	Pintura à óleo, vernizes antigos, corantes. Devem ser evitados sobre pinturas recentes
II – Os solventes médios: cetonas, alcoóis, água, ésteres.	média	Média: ainda +/- 3% depois de 4 horas.	Resinas naturais e sintéticas, corantes, gorduras, ceras, óleos pouco envelhecidos. A água pode ser usada para carboidratos, certas proteínas.
III – Os solventes móveis: hidrocarbonetos halogenados e aromáticos.	forte	Curta duração a fraca: menos de 3% depois de 30 minutos.	Gorduras, ceras, certas resinas naturais e sintéticas não envelhecidas.
IV - Os solventes voláteis: Hidrocarbonetos saturados, éteres.	fraca	Fraca: menos de 3% depois de 30 minutos	Sujidades gordurosas superficiais, ceras

Fontes das tabelas 01 e 02: (MASSCHELEIN-KLEINNER, 1983).

As áreas da amostragem com uso dos solventes citados anteriormente podem ser mapeadas conforme mostra a figura 45 (**FIG.29**).

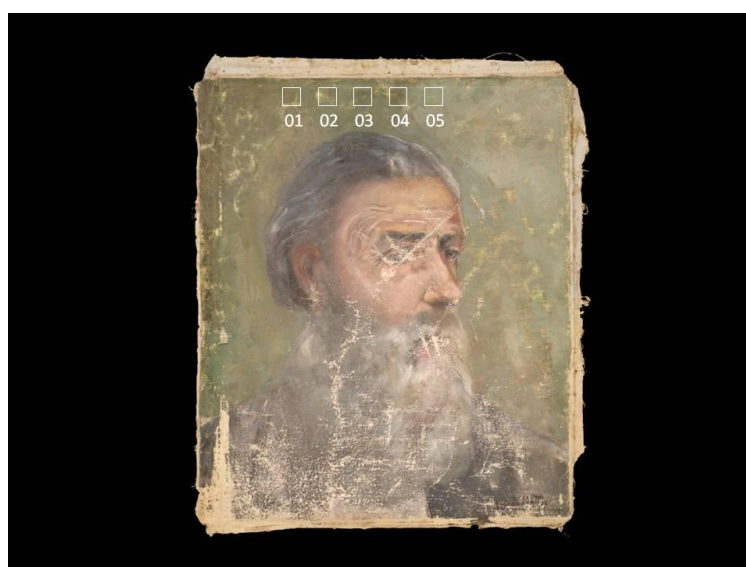


FIGURA 29 - As áreas de testes com solventes.

Credito: Fábio Zarattini, 2013.

Após estes testes, concluímos que apesar do Xilol promover limpeza removendo sujidades, ser de baixa penetrabilidade e evaporação rápida, o uso do solvente aplicado com o *swab*, além de insignificativo e de alteração mínima, poderia ocasionar perdas ainda maiores do que as já encontradas na pintura. Portanto seria mais conveniente promover uma limpeza a seco e mais branda apenas em locais

com mais acúmulo de sujidades em áreas com maior segurança e estabilidade.

O uso de solventes mais fortes poderiam ocasionar falta de controle e, conseqüentemente, perdas irreversíveis a pintura. Dessa forma, realizou-se uma minuciosa limpeza com bisturi, com auxílio de lupas de aumento, em algumas áreas que apresentavam maior sujidade aderida. Foram preservadas sem limpeza algumas áreas da pintura que se apresentavam pulverulentas (**FIG.30 a, b e c**).



FIGURA 30 – Processo de limpeza a seco com bisturi. - a) Realização do processo; b) Canto superior esquerdo antes e c) Depois do processo. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

4.1.6. Planificação da tela

Após higienização completa da obra, a planificação em mesa de sucção forrada de Pellon^{®68} foi realizada novamente a fim de garantir uma maior estabilidade e homogeneidade no relevo da camada pictórica. Sobre o tecido de suporte em planificação, foi colocada uma folha de Melinex[®] para conferir uma maior pressão e conseqüentemente homogeneidade na acomodação na superfície da mesa (**FIG.31**).



FIGURA 31 - Planificação e acomodação com uso de espátula térmica.

Crédito: Maria Alice Castello Branco/2013

⁶⁸ Pellon[®] é um tipo de poliéster de trama não orientada, tecido de fibras longas, branco, muito macio, utilizado como material de reforço e como suporte em operações de planificação de documentos e têxteis (ABRACOR, 2011, p.257).

4.1.7 Preparação do tecido de reentelamento

O tecido de algodão utilizado no reentelamento, similar ao encontrado na pintura, foi previamente lavado, de modo a se retirar toda a goma. É importante observar que no processo de lavagem não foi utilizado nenhum produto a não ser água pura em temperatura ambiente. Em seguida, o tecido foi passado com uso de ferro de engomar. Posteriormente cortado de acordo com as medidas adequadas, com a observação de prever bordas de aproximadamente 10 cm de cada lado além das medidas da obra original.

O tecido foi então grampeado nas laterais sendo desta forma estirado em bastidor provisório de medidas superiores as do tecido com sobras. Fez-se o traço de contorno da obra original na face interna do bastidor provisório utilizando um traço leve feito a lápis no tecido estirado (**FIG.32 a**).

A área delimitada como molde foi encolada com a aplicação de 3 demãos de Primal[®] 1:1 em água pura. Cada camada foi aplicada na seguinte direção: 1ª. no sentido horizontal, a 2ª no sentido vertical e a 3ª no sentido horizontal, permitindo a secagem completa entre cada uma das camadas. Após a secagem da 2ª. camada, a superfície foi lixada suavemente para a aplicação da 3ª camada.

Em seguida, foi realizado o reentelamento com adesivo sintético Primal B-500[®] espessado na mesa de sucção. O Primal puro foi espessado com carboximetilcelulose de sódio (cmc)⁶⁹ até atingir espessura de mingau fino, aproximadamente 2%.

Com a superfície da mesa de sucção coberta com papel siliconado, preso com fita adesiva, foi sobre a mesa colocado o bastidor provisório com o tecido do reentelamento, e a área encolada voltada para cima.

Com a mesa de sucção desligada, forrou-se com Melinex[®] toda a superfície, exceto a área vazada especificamente nas medidas da pintura sobre o bastidor provisório.

⁶⁹ 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 e outros adesivos. Forma um acabamento fosco quando usado em solução diluída. Não mancha, 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. É um bom agente espessante, estabilizante e aglutinante (ABRACOR, 2011, p.27).

Com a tela “encaixada” neste vazado, e a ativação da mesa, aplicou-se com uma trincha macia sobre a área delimitada do tecido uma camada espessa do Primal® espessado (**FIG.32b**).

Após a aplicação, foi acomodado o verso da obra original sobre a área definida no chassi provisório fazendo pressão suave com as mãos para garantir a perfeita adesão (**FIG.32 c e d**). Posteriormente, a mesa de sucção foi acionada, e através de uma interface de papel siliconado⁷⁰, foi feita novamente pressão suave com as mãos de modo a garantir uma maior adesão e acomodação. Em seguida foi acomodada uma folha de *Melinex*® para a criação de vácuo completo sobre a superfície (**FIG.32 e**). A utilização da mesa de sucção, além de atuar fundamentalmente no processo de acomodação e secagem do adesivo sobre o tecido no chassi, auxilia de forma muito eficiente no processo de planificação da superfície da obra deixando seu suporte com as fibras acomodadas.

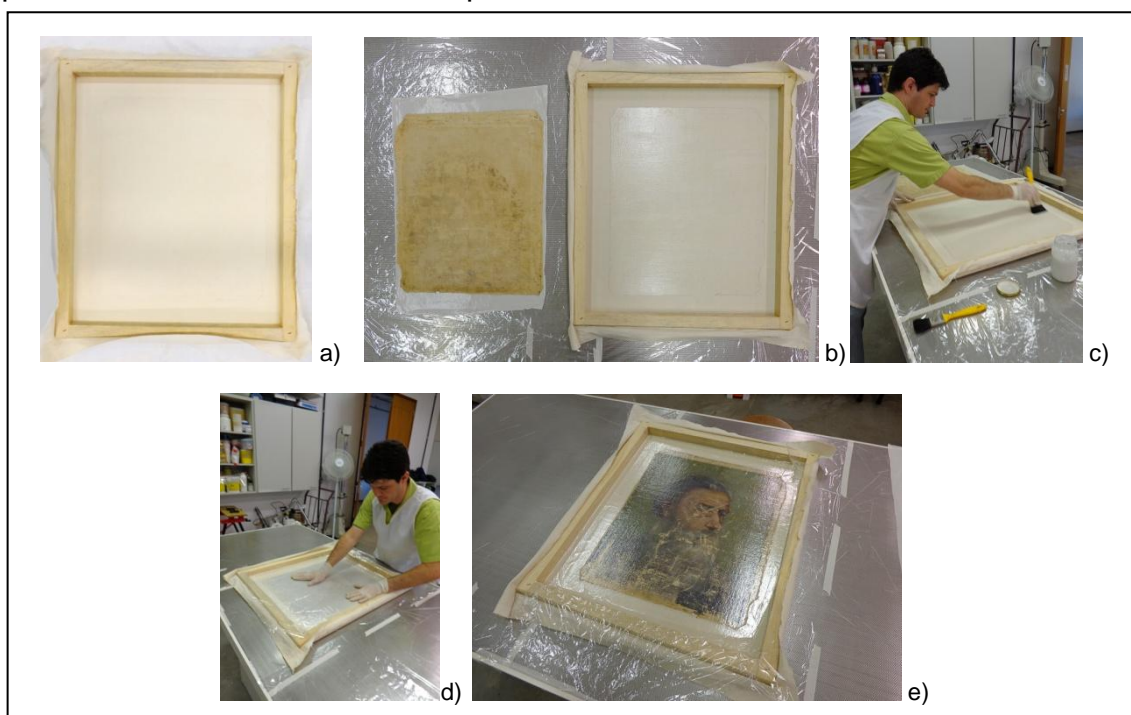


FIGURA 32 - A encolagem no processo de reentelamento a frio com Primal®. - a) encolagem com 03 demãos de Primal, tela e bastidor sobre a mesa de sucção, c) Encolagem com Primal® espessado, d) Acomodação da pintura sobre a encolagem e e) Folha de Melinex® sobre a tela aderida.

Creditos: Fábio Zarattini (FIG.32 a, b e e) Thais Cristina Carvalho (FIG. 32 c e d), 2013.

⁷⁰ Também chamado de papel cristal. É um papel linear siliconado translúcido, de gramatura 62 g/m², anti-aderente à base de Polímeros de Silicone, pH neutro, livre de ácido, proteção de carbonato de cálcio, super calandrado frente e verso. Aplicável como base para produtos auto-adesivos, na restauração como forro para pequenos reparos com adesivos, ou em entrefolheamentos de fotografias e demais obras (ABRACOR, 2011, p.194).

4.2. Preparação do novo chassi

O novo chassi foi confeccionado em madeira de cedro⁷¹, nas medidas de 48,5 x 40,5 cm x 2,5 cm de espessura. Suas bordas foram lixadas até obtido um leve arredondamento, para ocorrer uma melhor acomodação da pintura. Após esta etapa, o chassi foi higienizado com trincha e foi esquadrinhado. Foram colocados pregos nos cantos do chassi de modo preventivo para se evitar que se perdesse o esquadro durante o processo de manipulação e imunização (**FIG.33 a e b**).

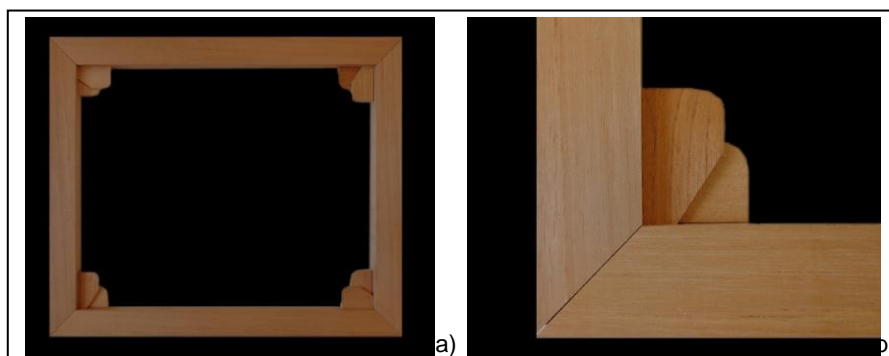


FIGURA 33 - Novo chassi adquirido para a obra. – a) Chassi em cedro e b) Detalhe de encaixes.

Creditos: Fábio Zarattini, 2013.

4.2.1. Imunização

O chassi foi imunizado contra insetos xilófagos e microorganismos, como fungos e bactérias por exemplo, através de imunizante semitransparente repelente à água da marca *Osmocolor Montana*⁷². A aplicação de duas demãos finas foi feita com trincha macia em uma câmara de exaustão. Em seguida, o chassi foi deixado em repouso para sua secagem completa (**FIG.34**).

⁷¹ Nome científico: Cedrela spp., Meliaceae. Outros nomes populares: cedro-amargo, cedro-amargoso, cedro-batata, cedro-branco, , cedro-rosa, cedro-verdadeiro, cedro-vermelho. A madeira de cedro apresenta durabilidade moderada ao ataque de organismos xilófagos (fungos e insetos). (IPT,1989a). (<http://www.ipt.br/>)

⁷² Osmocolor tem a propriedade de penetrar nos veios da madeira e acompanha os movimentos naturais, o que inibe o aparecimento de trincas superficiais. Para repintar a superfície, Osmocolor é muito prático, pois não é necessário remover a camada anterior do produto, ao contrário do que acontece com vernizes, tintas e esmaltes. Sua degradação é lenta, por erosão. Por isso, não ocorrem trincas, bolhas e descolamentos que exigiriam remoção total do acabamento. Alta resistência à ação de fungos e intempéries. Sua fórmula contém um fungicida moderno com efeito prolongado. Contém resinas que repelem água e evitam o empenamento da madeira. Proporciona proteção e acabamento acetinado à madeira. É ambientalmente amigável e muito eficaz. Protege a madeira contra ataque de fungos e umidade, ou seja, tem ação fungicida e hidrorrepelente (<http://www.montana.com.br/>)



FIGURA 34 - Aplicação de Osmocolor no chassi da obra. Credito: Ires Couto, 2013.

4.2.2. Acabamento com cera

A aplicação de cera foi feita somente no verso do chassi, na face sem contato com o tecido. A utilização da cera propicia o fechamento dos poros da madeira, e o bom acabamento (**FIG.35 a**). Foi escolhida a cera de carnaúba⁷³ para esta aplicação. Ela foi fundida em banho maria e aplicada à pincel. Para a homogeneização e acomodação da camada de cera na superfície da madeira, foi utilizada também a espátula térmica e pedaços de papel siliconado como interface no aquecimento. Os excessos foram removidos mecanicamente com espátula odontológica e *swab* umedecido em aguarrás mineral puro⁷⁴ (**FIG. 35 b**).

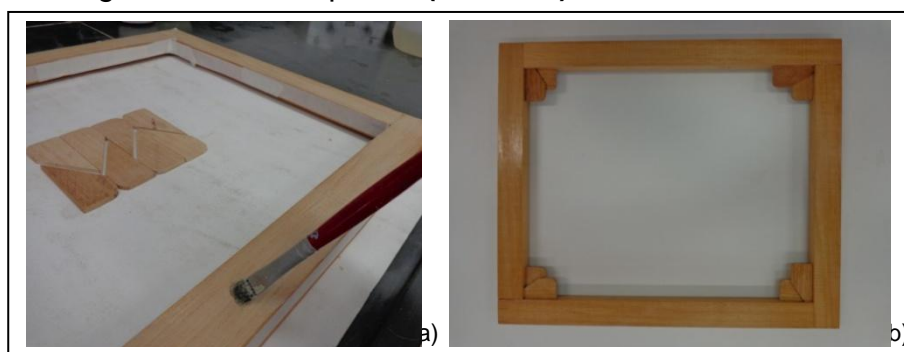


FIGURA 35 – Tratamento no novo chassi. - a)Aplicação de cera de carnaúba no verso do chassi - b) chassi após preparação. Creditos: Fábio Zarattini. 2013.

⁷³ A cera de carnaúba é uma cera das folhas da palmeira *Copernicia prunifera*, uma planta nativa do Brasil, que cresce somente nos estados do Ceará, Piauí, e Rio Grande do Norte. Geralmente a cera é extraída na forma de flocos duros amarronzados. De acordo com MAYER(2006), p.487, é obtida das folhas da carnaúba em um processo que envolve batê-las para liberar a cera, seguido do seu refinamento.

⁷⁴ A aguarrás mineral BR, é composta por uma mistura de hidrocarbonetos alifáticos, com faixa de destilação compreendida entre 148 °C e 216°C (<http://www.br.com.br/wps/wcm/connect/641db58043a7ae538ca18fecc2d0136c/ft-quim-sol-alif-aguarrasmineral.pdf?MOD=AJPERES>).

4.2.3. Estiramento da tela

Aguardando próximas etapas, foram aplicados pesos sobre a tela após o desligamento da mesa. Após a secagem total, a obra foi retirada do bastidor provisório e estirada em seu chassi definitivo.

Com a finalidade de estiramento da tela no bastidor definitivo, foram aplicados grampos metálicos em paralelo. Para evitar que as cunhas se dissociem do chassi por algum motivo, foram furadas na parte superior, com o uso de microrretífica e broca fina, e com a utilização de fios de nylon foram amarradas e pregadas ao chassi com grampos metálicos (FIG. 36 a, b e c).

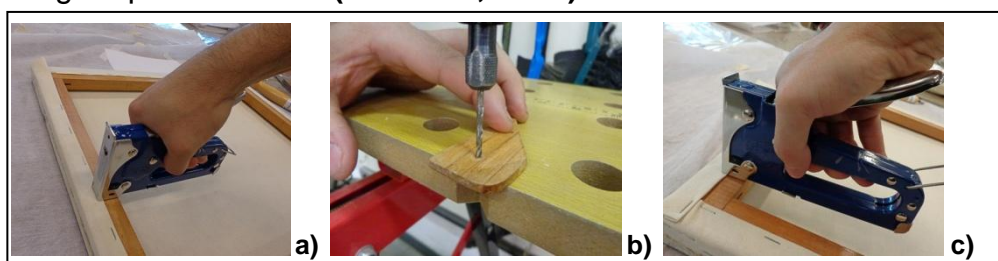


FIGURA 36 – Acabamentos no novo chassi. - a) O estiramento do tecido no bastidor definitivo, b) Detalhe de preparo das cunhas e c) Detalhe do acabamento. Créditos: Grasiela Nolasco (FIG. 36 a e c) e João Henrique Martins (FIG.36 b), 2013.

4.3. Tratamento pictórico e apresentação estética

Na etapa relativa ao tratamento pictórico e apresentação estética foi feita aplicação do verniz de isolamento para, depois, proceder-se ao nivelamento, reintegração cromática, apresentação estética e camada de proteção.

4.3.1. Aplicação do verniz de isolamento e nivelamento

De forma preliminar às etapas de nivelamento e reintegração pictórica, um verniz é aplicado sobre a camada pictórica com a intenção de separar o original das intervenções e para saturar as cores.

O verniz selecionado para esta finalidade foi o damar⁷⁵ 10% em Xilol⁷⁶. A tela

⁷⁵ Verniz da espécie Triterpeno (terpenóide), resina natural, resultado de exudação resinosa das árvores da ordem dos *Dipterocarpaceae*, espécie *Dipterocarpus* – *Dammar*. Substância sólida, semi-pegajosa, mais ou menos transparente, quebradiça, cor amarelo-pálida e insípida. Funde facilmente e não é volátil. É levemente ácida, podendo ser usada com pigmentos básicos ou sobre tela. Os filmes obtidos com damar são macios, tem baixa resistência e tendem a ficar levemente pegajosos. (MAYER,2006, p.238)

⁷⁶ Xilol – Dimetilbenzano, Hidrocarboneto aromático, solvente líquido incolor, utilizado na eliminação de

foi acondicionada em um cavalete, onde foram aplicadas com o auxílio de trincha de pelo macio duas camadas de verniz. Ao fim da aplicação, aguardou-se um período para que a secagem ocorresse completamente (**FIG.37 a**).

Logo após a secagem do verniz de interface, iniciou-se a etapa de nivelamento. O nivelamento é a técnica que auxilia na uniformização e nivelamento de lacunas presentes na camada pictórica.

No caso da pintura de Aníbal Mattos, a maioria das áreas de perda apresentavam profundidade. Foi escolhida uma massa de nivelamento que fosse compatível com a técnica original e que também fosse fluida o bastante para formar uma camada fina e uniforme, compatível com a base original.

Dessa forma, foi escolhida a massa de nivelamento à base de Primal acrescida de carboximetilcelulose a 2% e carbonato de cálcio⁷⁷. Com a utilização deste adesivo, a massa de nivelamento ficou em uma textura fina, macia e fluida, de forma a permitir que as lacunas mais profundas fossem niveladas de forma homogênea (**FIG.37 b**).

A massa foi aplicada a pincel fino, especificamente nas áreas de lacuna. Para um melhor acabamento e para a remoção dos excessos de massa, foram utilizados swab umedecido em água deionizada (**FIG.37 c**). Algumas áreas niveladas receberam uma texturização produzida com o uso de bisturi de modo a reproduzir o efeito encontrado na pintura.

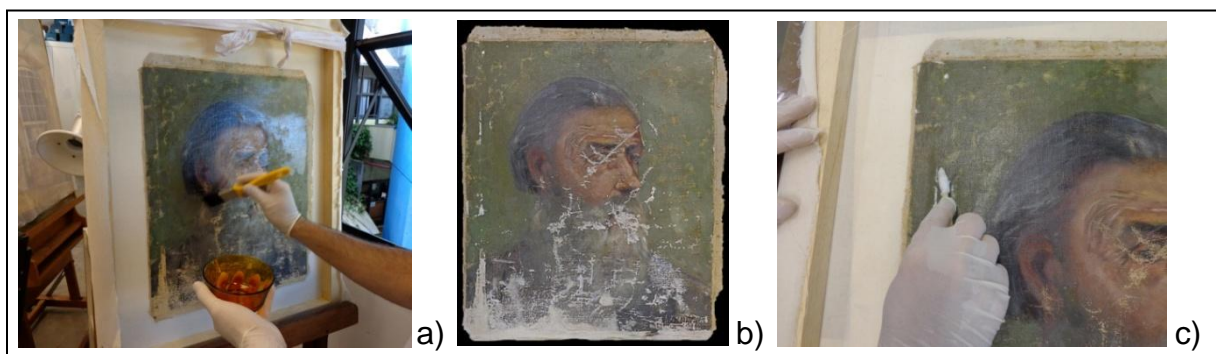


FIGURA 37 - Aplicação de verniz e nivelamento. – a) Aplicação de verniz de isolamento; b) Nivelamento da camada pictórica; e c) Detalhe do nivelamento da camada pictórica.
Creditos: Maria Alice Castello Branco (FIG. 37 a), e Fábio Zarattini (37 b e c), 2013.

repinturas e vernizes e diluente de resina acrílica. Elevada toxicidade, sendo necessário o uso de EPI (ABRACOR, 2011, p.129).

⁷⁷ O Carbonato de Cálcio é um reagente, sal inorgânico. Tem como aplicações a utilização como carga e o nivelamento de superfícies em pintura e folheamentos (MAYER, 2006, p.70).

4.3.2. Reintegração pictórica e apresentação estética.

A reintegração pictórica teve como objetivo reestabelecer a apreciação estética da pintura ao reduzir e amenizar perturbações visuais provocados pela existência de lacunas e ruídos.

Com base no princípio de intervenção mínima e retratabilidade, partimos do meticuloso estudo da pintura como um todo e de profunda observação dos traços e pontos de cor que margeavam estas lacunas, manchas e demais perdas produzidas por craquelês e outros problemas na camada pictórica. O efeito de saturação⁷⁸ foi obtido gradualmente. Neste sentido, a aplicação das camadas de Mowiol® para refixação e de damar com interface, já haviam beneficiado a pintura nesta questão (FIG.38 a, b e c).

A reintegração foi realizada, então, pela aplicação da técnica de ilusionismo⁷⁹, usando a tinta para restauro da linha Maimeri^{®80} sobre as áreas já niveladas e pontualmente texturizadas com bisturi anteriormente.

Ressaltamos que em partes importantes da imagem, como a região dos olhos, carnação, indumentária e fundo, foi necessária a reconstituição de formas, cores e volumes. Desta forma, dando continuidade ao processo de reintegração pictórica e apresentação estética, buscando reproduzir os mesmos efeitos, texturas, volumes e cores encontrados na própria imagem⁸¹, foram recriadas algumas linhas e marcas pela sobreposição de pequenos pontos, velaturas e esfumados, tendo como referência as áreas que margeavam estas lacunas. A região do olho direito apresentava muitas perdas o que comprometia muito a apreciação da pintura. Sua

⁷⁸ Entende-se como saturação de uma cor: o grau de sua intensidade ou vivacidade. (NEVES,1997)

⁷⁹ Do ponto de vista metodológico, este tipo de reintegração é obtida, tradicionalmente, pela sobreposição de velaturas de tonalidade mais escura e quente sobre um fundo de tom mais claro e frio que o original. Pretende-se que a reintegração se funda opticamente com a cor adjacente, deixando perceber todas as informações da camada subjacente. Também se consegue o mesmo efeito misturando as cores na paleta até encontrar o tom semelhante à zona próxima que circunda a lacuna. Para a seleção das cores é fundamental a decomposição da cor, isto é, conseguir identificar as cores presentes em determinado tom (NEVES,1997).

⁸⁰ Estas tintas contêm resina natural de alta qualidade, obtida de um arbusto denominado Pistacia Lentiscus, que pertence à família Anacardiaceae. De acordo com as práticas antigas, a resina é coletada gota a gota através de uma incisão feita no caule do arbusto. Os pigmentos estão dispersos na resina, a qual é dissolvida vagarosamente em essência de terebentina; desta forma são obtidas as mais finas tintas para restauração. A quantidade de aglutinante onde estão dispersos os pigmentos é mínima, sendo apenas a necessária para assegurar uma boa coesão do produto e uma boa aderência da cor ao suporte. <http://www.maimeri.it/>

⁸¹ Segolene Bergeon afirma que o desejável é o retoque ser limitado ao estrito contorno da lacuna e a utilização de material reversível (BERGEON, 1990).

recomposição, por exemplo, pode ser realizada tendo como referência o olho esquerdo, que estava íntegro, além de referências de linhas e cores remanescentes em volta dessa área na própria imagem. Estas referências tornaram possível recompor e amenizar os ruídos que prejudicavam a leitura da imagem (**FIG.39 a e b, e 40 a e b**).

Além das referências da própria pintura, a simulação virtual via computação gráfica, foi um recurso a mais utilizado para visualizar a recomposição necessária da imagem e tornou possível a previsão de resultados além de uma escolha mais racional de cores e traçados (**FIG. 40, 41 a e b**).



FIGURA 38 – Detalhes do processo de reintegração pictórica da pintura. – a) Obra antes das intervenções de reintegração pictórica b) Processo na região ocular; e c) reintegração na barba do personagem. Créditos: Fábio Zarattini (FIG. 38 a) e Flávia Alcântara (FIG. 38 b e c), 2013



FIGURA 39 – Detalhes da reintegração pictórica da região ocular. – a) Antes da reintegração pictórica da região ocular; b) Após o restauro, e c) Simulação virtual, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.



FIGURA 40 – Simulação virtual realizada através do software *Adobe Photoshop*®,
Creditos: Fábio Zarattini. 2013

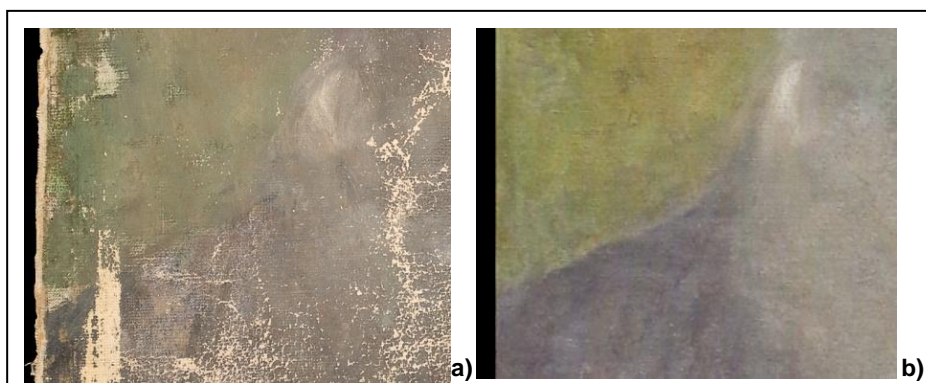


FIGURA 41 – Detalhes de restituição pictórica – a) Detalhe do fundo verde e parte do ombro esquerdo antes do restauro; e b) Após o restauro; respectivamente. Creditos: Fábio Zarattini, 2013.

4.3.3. Aplicação de verniz de proteção

Devido especialmente ao problema de pulverulência da camada pictórica optou-se pela aplicação de verniz sobre toda a superfície de pintura. O verniz de proteção selecionado foi o verniz Paraloid B72® a 10% em *White Spirit*. Sua aplicação foi feita por aspersão de modo a gerar um filme uniforme. Foram utilizados EPI e EPC.

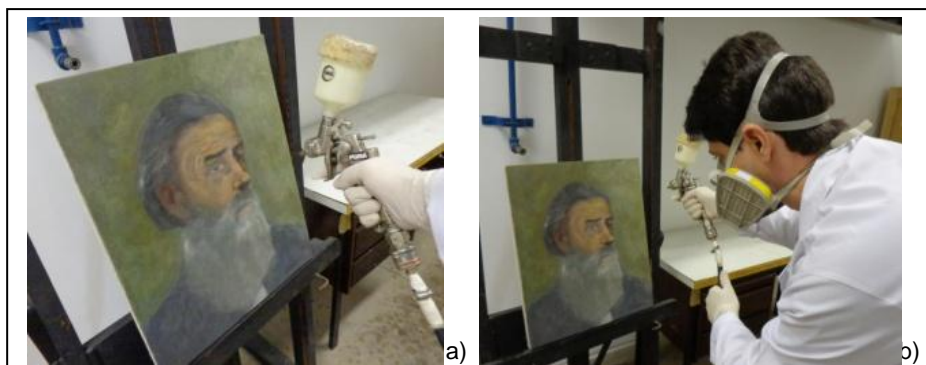


FIGURA 42 – Aplicação de camada de proteção – Paraloid® B72 em aspersão.
a) Processo de aplicação b) acabamento. Creditos: Thais Carvalho, 2013.

As figuras 43 a, b, 44 a e b mostram pintura e o seu verso antes e após o processo de restauro (**FIG. 43 a e b, 44 a e b**).



FIGURA 43 - Verso da pintura de Aníbal Mattos – a) - Antes do restauro; e b) Após o restauro, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

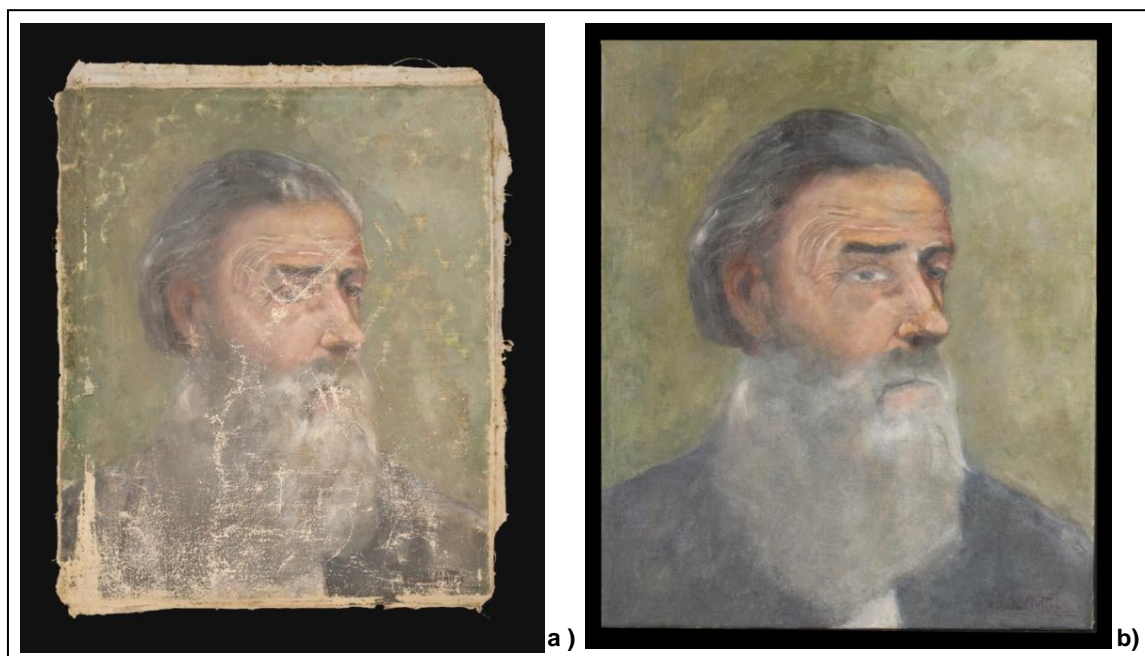


FIGURA 44 - A pintura de Aníbal Mattos – a) Antes, e b) Após o restauro, respectivamente. Créditos: Fábio Zarattini, 2013.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra sem título e datação de Aníbal Mattos sofreu degradações de grande intensidade ocasionando perdas consideráveis em sua estrutura e camada pictórica. Portanto, os procedimentos de conservação e restauro criterioso se mostravam urgentes para o seu resgate.

É notável a importância das análises e os processos de investigação sobre o artista e principalmente as características da sua pintura. Somente através desses fundamentais estudos e exames especiais tornam-se possíveis a formulação de uma proposta e uma intervenção adequada.

Foram realizadas intervenções curativas em seus problemas estruturais de suporte, e amenização dos ruídos produzidos pela grande quantidade e tipologia de lacunas. Ao fim do tratamento da pintura, foi possível verificar um resultado satisfatório onde obtivemos a reconstituição de sua resistência e ampliação da sua integridade estética.

A complexidade da reintegração pictórica dessa obra mostrou-se como um grande desafio devido ao seu precário estado de conservação, pulverulência e perdas. O processo de reintegração pictórica exigiu uma intensa observação das referências cromáticas contidas na própria obra para a reconstituição dos traços e minimização dos seus ruídos visuais.

Ressalta-se a importância da conservação preventiva, pois a grande maioria dos problemas encontrados derivou-se da má conservação e manutenção da obra.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. *Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira*. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte. C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.
- ALTHOFER, Heinz. *La questione del ritocco nel restauro pittorico*. Padova: Il Prato, 2002.
- AYMAR, Gordon Christian. *The Art of Portrait Painting*, Chilton Book Co. Filadelfia, 1967.
- AVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte, 1991.
- BAILÃO, Ana; SUSTÍC, Sandra. *Matching colours in pictorial retouching: influence of the three colour dimensions and colour distortion phenomena* In: ECR - studies in conservation and restoration, n. 01, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. 2013.
- BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. Ge-conservación nº 2, 2011 pp. 45-63
- BOITO, Camillo. Os restauradores: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884 . tradução. Paulo Mugayar Kühl, Beatriz Mugayar Kühl. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDI, Cesare. *Teoria de La restauración*. Madri: Alianza Editorial, 2008.
- BERGEON, Segolene. *Restauration des peintures*. Tradução Beatriz Coelho. Ed. De la Reunion des Musées Nationaux: Paris, 1990.
- CREMONA, Ercole. *O Salão de 1923*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1923, p. 11-16.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual* / Donis A. Dondis: [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2ª ed.. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (Coleção a).
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Data de acesso: 04/09/2013.
- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. *Química Aplicada à Conservação e Restauração: Uma Introdução*. Belo Horizonte, Editora São Jerônimo, 2012.
- FRANCA, Junia Lessa. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. – *Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcelos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges*. - 7.ed. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- FRONER, Yacy-Ara. *Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva* / Yacy-Ara Froner, Alessandra Rosado. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008. 24 p.: 30 cm. – (Tópicos em conservação preventiva ; 2).

GALVÃO, Alfredo. João Zeferino da Costa. *Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha*. Rio de Janeiro, 1973.

GUIMARÃES, João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte. *A emergência do campo artístico em Belo Horizonte: décadas de 20 e 30*. Belo Horizonte, 2011.

HEDLEY, Gerry. *Measured Opinions*. UKIC Publications, Londres, 1993. [Por Cecília Cunha Bueno de Assumpção]. São Paulo, 1999 (Humanismo, estética e limpeza de quadros).

KUNZELMAN, D.; GUSMEROLI, L.; KELLER, A. (2010). *Immaginare il restauro: L'integrità pittorica del dipinto visualizzata grazie al ritocco virtuale*. In: V International Conference on Materials and Methods in the observation of PLYCHROME Art Works, Trento: Cesmar, 137-144.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Leer: la pintura*, Spes Editorial, Barcelona, 2007, p. 32.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. Mayer, Ralph. 3ª tiragem p.858. 2006.

MARQUES-SAMYN, Henrique. MARQUES-SAMYN. *O direito da mulher às artes*. Resenha de Simioni, Ana Paula Cavalcanti. In: *Profissão artista: pintoras e escutoras acadêmicas brasileiras*.

MASSCHELEIN-KLEINNER, Liliane. *Observações sobre a utilização dos solventes na conservação*. Bruxelas: s.n., 1983 (Buletin IRPA,19).

MENDES, Marylka. *Restauração: Ciências e artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 141p.

MOTTA JUNIOR, Edson. *La utilización del sistema colorimétrico Ciel*a*b* en la evaluación de los barnices y sistemas de barnizado empleados en la restauración de pinturas: con referencia adicional al brillo, solubilidad y apariencia*. Valência, 2004.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. *Reintegração cromática: metodologia para obtenção de cores predeterminadas* - Belo Horizonte: UFMG/ EBA, 1997. 103 p.il.

NICOLAUS, Knut. *Manual de restauracion de cuadros*. S.1:Könemann, 1988.

PEREIRA, Sonia G. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

PHILIPOT, Paul. *El problema de la integración de las lacunas en la restauración de pinturas*. In: Boletim Del Instituto Real Del Patrimônio Artístico de Belgica. 1959.

ROSADO, Alessandra. *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a prática das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*, 2011.

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Junior. Sua vida e sua obra*. São Paulo: Editora do Brasil, 1946.

SLAIBI, Thais Helena de Almeida; Mendes, Marylka; Guiglemeti, Denise O. Wallace A. - *Banco de Dados de Materiais Empregados em Conservação - Restauração de Bens Culturais*, Associação Brasileira de Conservação Restauração de Bens Culturais – ABRACOR, Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

STOUT, George L. *The Care of Pictures*. Dover Publications, INC. New York, 1975.

VALLE, Arthur. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)*. In: 19&20. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Espanha: Editorial Síntesis S. A. 2010.

VIEIRA, Ivone Luiza. *Emergência do modernismo*. In: Ribeiro, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte. C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.

VIVAS, Rodrigo. *Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm>.

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

VIVAS, Rodrigo. *O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?* Belo Horizonte, 2012.

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

ZANINI, Walter. (org.). *História Geral das Artes no Brasil*, Instituto Moreira Sales, São Paulo, 1983.

Sítios de internet:

Revista eletrônica 19&20. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.pdf> Data de acesso: 01/11/2013

Abracor - Disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/062010/ArtigoICOM-CC.pdf>
Data de acesso: 01/11/2013

Maimeri - Data de acesso: 01/10/2013 <<http://www.maimeri.it/>>

Pintura Brasileira.com. Verbete Biografia de João Baptista da Costa. Disponível em: <http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=210&in=1> Data de acesso: 04/09/2013

O Instituto de Pesquisas Tecnológicas - IPT. Disponível em: <http://www.ipt.br/informacoes_madeiras/29.htm> Data de acesso: 15/09/2013

Osmocolor Montana - Disponível em: <http://www.montana.com.br/Produtos/Consumidores/Linha-Decorativa-Imobiliaria/Stains-Preservativos/Osmocolor-Stain-Cores-Solidas>. Data de acesso: 04/09/2013

7 ANEXOS - ANEXO A - Exames realizados no Lacicor**LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação****RELATÓRIO DE ANÁLISES****IDENTIFICAÇÃO**

Obra: Retrato Pictórico masculino

Autor: Sem referência

Data: 1920

Procedência: Coleção particular Rodrigo Vivas

Local e data da coleta de amostras: Lacicor – 12/09/2013

Numero CECOR: 1356-P

Responsável pela amostragem: Selma Otília Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Aluno: Fabio Mendes Zarattini – Aluno do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Número de matrícula: 2010422745

Orientadora: Profa. Maria Alice Honorio Castelo Branco

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

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

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Montagem de dispersão e seu estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM)
- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Testes Microquímicos.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2590	Amostra da base de preparação retirada da lateral esquerda da obra.	Carbonato de cálcio confirmado por FTIR. Branco de chumbo confirmado por PLM e teste microquímico. Aglutinante: proteína confirmado por FTIR e solubilidade.
AM2591	Amostra do pigmento cinza retirado da lateral esquerda inferior.	Cinza(branco de chumbo com pigmento vermelho e preto). Aglutinante: óleo
AM2592T	Amostra do pigmento verde, retirada da lateral esquerda superior.	Aglutinante: óleo verde de cromo (Apresentando pigmento azul e amarelo) - confirmado por teste microquímico.

ANEXOS

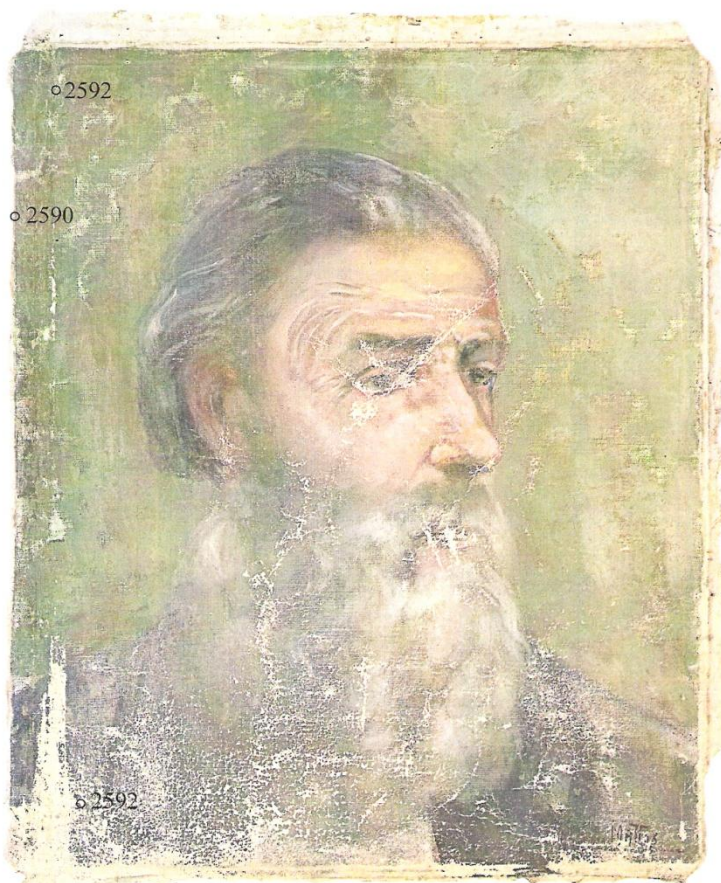


Figura 1 – Obra com indicação dos pontos de retirada das amostras

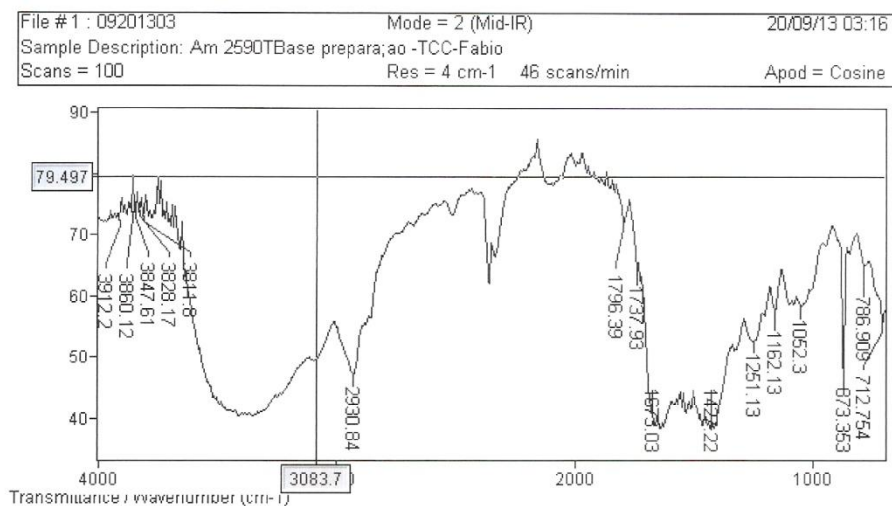


Figura 2- Espectro de infravermelho da AM 2590 da base de preparação retirada da lateral esquerda da obra

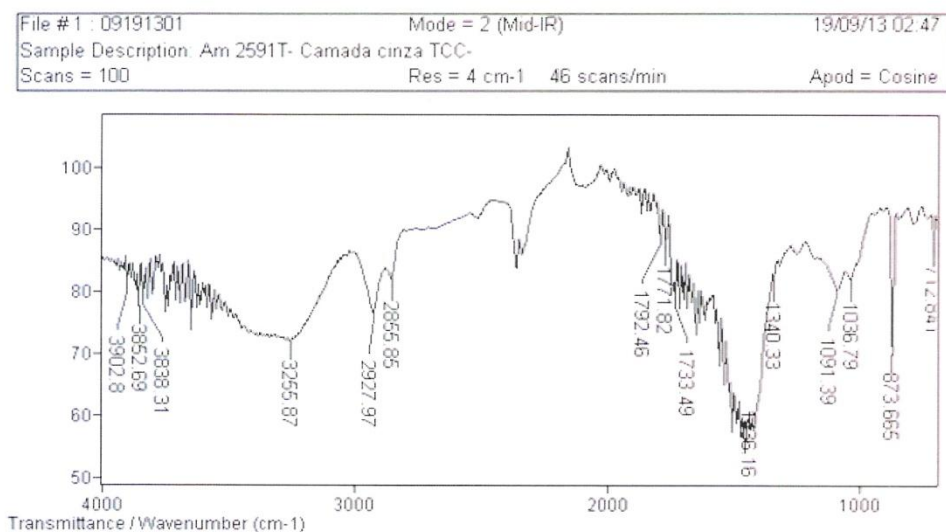


Figura 3- Espectro de infravermelho da AM 2591 referente a camada cinza retirada da lateral esquerda inferior da obra.

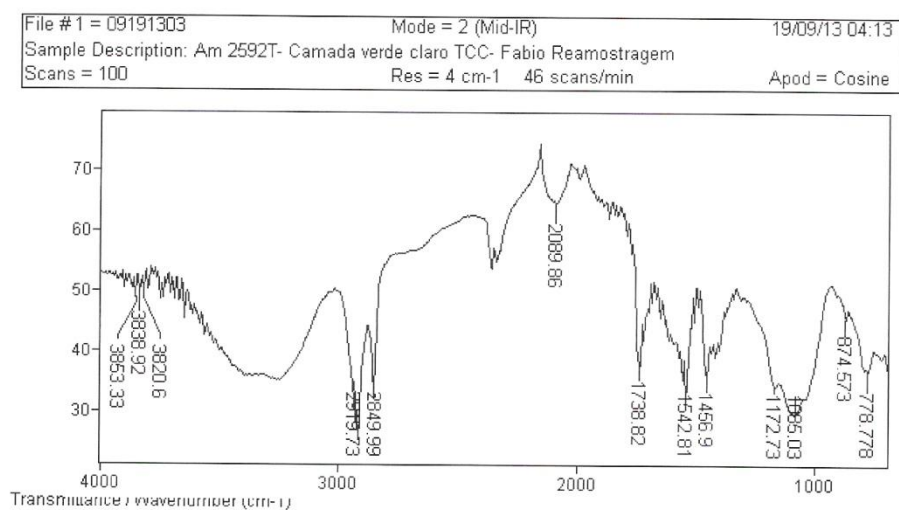


Figura 4- Espectro de infravermelho AM2592 pigmento verde, retirada da lateral esquerda superior.

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

caveleto de autoria de Aníbal Mattos

Como ações e medidas de conservação preventiva⁸² podem ser incluídas cuidados e procedimentos com o registro, armazenamento, manuseio, embalagem e transporte, segurança, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal.

As oscilações de temperatura e umidade relativa (UR), assim como os níveis inapropriados de luminosidade incidente, são os principais fatores de degradação das obras de arte.. Na tabela a seguir, podemos verificar os valores ideais para a conservação preventiva de uma pintura de caveleto.

Tabela 01 - Níveis preconizados de temperatura, UR e luminosidade na conservação de pinturas

Fator de degradação	Níveis preconizados
Temperatura	Abaixo de 26°C
UR	Entre 40% e 60% (ideal 50%)
Luminosidade	Abaixo de 200 lux

Quando acondicionada, ou seja, não exposta ao público, a pintura deve ser colocada preferencialmente na posição vertical, em trainel (exemplo na figura 01) ou colocada sobre o piso, recostada na parede, contanto que possua apoio sem apoio direto com o piso ou parede na qual será apoiada e por curta duração de tempo.

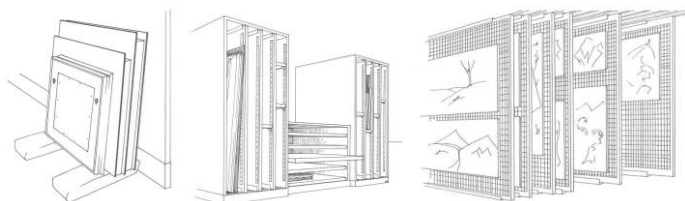


Figura 1 - Métodos e sistemas de acondicionamento de pinturas de caveleto. Fonte: CCI

Ao ser exposta, devem ser certificados a resistência do cordão e os ganchos de

⁸² De acordo com a Tradução ao português da Resolução adotada pelos membros do ICOM-CC durante a XVª Conferência Triannual, Nova Delhi, 22-26 de setembro de 2008 texto intitulado Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível, publicado no Boletim Eletrônico da ABRACOR (2010), Medidas de conservação preventiva são todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são geralmente realizadas no contexto ou na área circundante ao bem”.

sustentação da obra na parede ou teto.

A pintura deve ser protegida contra o toque pelos visitantes ou ações de vandalismo e manuseada com luvas de proteção de modo a evitar o acúmulo de sujidades ou gordura das mãos.

É conveniente que o processo de transporte da obra ou transferência de local seja realizado por no mínimo duas pessoas, onde cada uma apoia os cantos com as mãos, uma de cada lado. A figura 2 exemplifica o ato de transporte ou transferencia da obra.

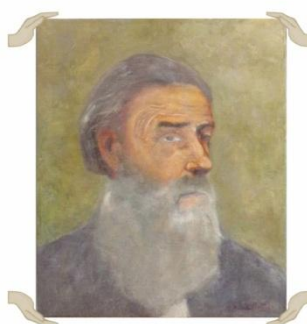


Figura 2 – Método de manipulação da obra

Deve-se evitar que a luz natural incida diretamente sobre a obra, devido à emissão de radiação ultravioleta, extremamente prejudicial à sua conservação. Recomenda-se o uso de cortinas ou filtros nas janelas.

A poeira e demais impurezas devem ser rotineira e cuidadosamente retiradas com uso preferencial de pano seco.

Quanto ao acondicionamento e manuseio, é importante considerar que a guarda do acervo deva ser feita utilizando-se materiais que possam de alguma forma, retardar processos de deteriorização.

Além das recomendações propostas, é necessário que a obra seja constantemente observada. Deve ser verificado o estado de conservação da obra a fim de constatar qualquer alteração porventura encontrados ao longo do tempo.

Fonte: Storage and display guidelines for Paintings, Canadian Conservation Institute, 10/3. 1993. Disponível em: <http://www.iic.com>. Disponível em: 04/09/2013

ANEXO D - Entrevista com o proprietário Rodrigo Vivas

Coleta informal de informações com o Doutor, Mestre e Professor em História da Arte, Professor Rodrigo Vivas, proprietário da pintura de Aníbal Mattos, cujo título e data não são identificados.

Quando e como a obra foi adquirida? Como você tomou conhecimento da disponibilidade de aquisição desta pintura de Aníbal Mattos?

Professor Rodrigo Vivas - O ex-proprietário entrou em contato comigo após ler um artigo disponível pela internet.

Foi adquirida com que finalidade ou critério? O que mais te chamou atenção nesta obra em específico já que é estudioso e conhecedor da obra e biografia do artista?

Professor Rodrigo Vivas - Como sou estudioso da obra em um primeiro momento foi curiosidade. Depois que percebi a possibilidade de adquiri-la fiquei interessado. Como grande parte das obras do artista estão em péssimo estado de conservação pensei no sentido de preservação da obra do artista.

O Senhor se considera um colecionador? Possui outras obras de mesmo estilo ou temática?

Professor Rodrigo Vivas - Tenho outras obras contemporâneas. Esta foi a primeira obra “antiga”.

Quando a pintura foi adquirida possuía algum histórico, registro, título ou certificado de autenticidade?

Professor Rodrigo Vivas - Nenhum.

Quais era o estado de conservação da pintura? Possuía algum tipo de ornamento como moldura e paspartu ou outros? Possui algum registro pessoal sobre o estado de conservação da pintura?

Professor Rodrigo Vivas - Não.

Tem interesse em expor a obra de alguma forma em galerias de arte ou outros espaços museais?

Professor Rodrigo Vivas - Não

Recebeu algum tipo de consultoria na aquisição, manutenção e conservação da pintura?

Professor Rodrigo Vivas - Não.

Como foi mantida após aquisição? Tem conhecimento sobre os cuidados com a manutenção com acervo de pinturas?

Professor Rodrigo Vivas - A obra foi levada ao Cecor logo após a compra.

Tem alguma informação relevante ou comentário a ser feito?

Professor Rodrigo Vivas - Os valores demasiadamente altos para a restauração impedem muitos colecionadores de restaurarem suas obras. Muitas vezes o valor da restauração pode ser muito mais alto que o preço da obra o que não motiva a preservação das obras.