

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

Cinthya Daniela do Nascimento

**DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA:
CASO DE UMA PINTURA ABSTRACIONISTA EM RELEVO SOBRE
COMPENSADO, DE MARÍLIA GIANNETTI TORRES**

Belo Horizonte
2015

Cinthya Daniela do Nascimento

**DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA:
CASO DE UMA PINTURA ABSTRACIONISTA EM RELEVO SOBRE
COMPENSADO, DE MARÍLIA GIANNETTI TORRES**

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

Orientadora: Maria Alice Sanna Castello Branco.

Belo Horizonte
2015

Cinthya Daniela do Nascimento

**DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA:
CASO DE UMA PINTURA ABSTRACIONISTA EM RELEVO SOBRE
COMPENSADO, DE MARÍLIA GIANNETTI TORRES**

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

Aprovado em ____/____/____

Prof^a Maria Alice Sanna Castello Branco – Universidade Federal de Minas Gerais.

Prof^a Magali Melleu Sehn – Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter permitido que eu vivesse este período tão especial em Belo Horizonte e por ter me guiado nesta minha caminhada.

Agradeço aos meus amados pais Silvana Esteves da Silva Nascimento e Damião Aurélio da Silva Nascimento pelo apoio incondicional na minha decisão de vir morar em Belo Horizonte, mesmo que isso significasse que ficaríamos separados, e por não terem me deixado desistir. Ainda lembro-me do dia em que meu pai me trouxe para fazer o vestibular e de quando eu e me minha mãe descobrimos que eu havia passado na prova. Foram dias muito especiais. Agradeço ainda aos meus dois irmãos queridos, Fabrício Rafael Nascimento e Rodrigo Esteves do Nascimento pelo carinho, cuidado e amizade. Amo vocês mais do que tudo.

Agradeço aos professores do curso de Conservação-restauração que tiveram participação essencial na construção do conhecimento que adquiri durante esses 5 anos de curso e pela base teórica e prática firme que souberam passar com muita sabedoria e que servirá de apoio deste ponto em diante.

Agradeço em especial a Maria Alice Sanna Castello Branco pela orientação neste trabalho de conclusão de curso, pela paciência, pelos conhecimentos preciosos passados a mim e pela ótima relação que tivemos durante este período.

Agradeço à Magali Melleu Sehn por aceitar participar da minha banca, pelas lições sobre arte contemporânea passadas durante suas aulas, que foram essenciais neste momento, e pelas sugestões e ideias que vieram a contribuir para este trabalho.

Agradeço ainda às pessoas que fizeram parte desta caminhada – Cláudia Alves de Menezes, Eugênia Valéria, Cybele Nascimento Silva e Aline Mara Torres, Lenice Leite Couto, Ires Leite Couto, Alzira Bueno, Valdirene Daniela, Maria Clara Assis, Sônia Felisberto, Ruy Caldeira, Márcia Georgina, Lucas Diniz e Thaís Carvalhais.

Por fim, sou muito grata pelas lições aprendidas e pelo convívio com todos do curso. Todas essas experiências passaram a fazer parte da minha história e jamais serão esquecidas. Mais uma vez, agradeço a todos que tornaram estes momentos possíveis.

*“Aprender é a única coisa que a mente nunca se cansa,
nunca tem medo e nunca se arrepende”.*
Leonardo da Vinci

RESUMO

Este trabalho de monografia trata da restauração da obra “Superfície Viva 5”, uma pintura em relevo sobre compensado, de 1967 – da artista mineira Marília Giannetti Torres, que se insere dentro da estética do abstracionismo informal, no limiar entre a arte moderna e a arte contemporânea. Devido à presença de materiais não-tradicionais, característicos de uma época de experimentações na arte, a obra trouxe alguns desafios relacionados a sua restauração, que ocasionaram mudanças de planos, principalmente durante o processo de limpeza.

A pesquisa sobre a produção de Marília Giannetti também se mostrou essencial para o conhecimento dos materiais utilizados pela artista. Devido às poucas informações sobre suas obras, este trabalho constitui, além de um trabalho de restauro, uma tentativa de resgate da memória desta artista.

Palavras-chave: Marília Giannetti, abstracionismo informal, pintura em relevo, arte moderna e contemporânea, limpeza a seco.

ABSTRACT

This monograph deals with the restoration of the work of art “Superficie Viva 5” – painting in relief on plywood, from 1967 – by the artist Marília Giannetti Torres from Minas Gerais which belongs to the Informal Abstractionism, located on the threshold between the Modern and Contemporary Art. Due to the presence of non-traditional materials, characteristic from a time of experiments in art, this artwork brought some challenges regarding to its restoration that caused some changing of plans, especially during the cleaning process. The pursuit of information about Marília Giannetti was essential for getting know the materials used by her. Due to the little information about her works of art, this monograph constitutes, beyond a restoration study, an attempt to rescue this artist memory.

Key-words: Marília Giannetti, informal abstractionism, painting in relief, modern and contemporary art, dry cleaning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pinturas concretistas	17
Figura 2 - Pinturas cubistas	22
Figura 3 - Exemplos de obras não abstrata e abstrata, respectivamente.	23
Figura 4 - Jackson Pollock. One: number 31, 1950.	27
Figura 5 - Fotografia de luz visível do anverso da obra.	29
Figura 6 - Fotografia de luz visível do verso da obra.	30
Figura 7 - Assinatura de Marília Giannetti.	31
Figura 8 - Esquema ilustrativo de um compensado de três lâminas, mostrando o sentido alternado delas.	32
Figura 9 - Etiquetas localizadas no verso da obra e da placa patrimonial da UFMG	32
Figura 10 - Estratigrafia de (micro) fragmentos retirados da obra.	33
Figura 11 - Camadas de relevos e suas respectivas direções (detalhe).	34
Figura 12 - Marília Giannetti em seu ateliê no Posto 6, no Rio de Janeiro, realizando os relevos em uma de suas Superfícies Vivas.	35
Figura 13 - Foto em negativo da obra Superfície Viva 5.	36
Figura 14 - Trincas e orifícios formados pela secagem da massa.	41
Figura 15 - Esquema representando as deteriorações no anverso da obra.	41
Figura 16 - Manchas escuras oriundas da oxidação dos pregos por presença de umidade	42
Figura 17 - Orifícios com material petrificado escuro, no suporte.	43
Figura 18 - Esquema sobre o estado de conservação do verso da obra.	44
Figura 19 - Fotografia de luz rasante/tangencial	45
Figura 20 - Fotografia de luz ultravioleta.	46
Figura 21 - Detalhe mostrando a poeira superficial (pontos luminosos) e sujidades acumuladas nos relevos da obra, respectivamente.	47
Figura 22 - Detalhe do verniz de PVA presente na obra.	47
Figura 23 - Locais de retirada de amostra	48
Figura 24 - Locais onde foram realizados os testes de limpeza	51
Figura 25 - Teste de limpeza com ágar-ágar com e sem non-woven como interface, respectivamente.	51
Figura 26 - Local de aplicação do ágar diretamente sobre a superfície pictórica e resultado, respectivamente.	52
Figura 27 - Teste de limpeza com ágar-ágar viscoso sobre non-woven.	52
Figura 28 - Teste de limpeza com ágar-ágar	53
Figura 29 - Resultado do teste com ágar-ágar a 5%	53
Figura 30 - Teste com Isooctano	55
Figura 31 - Resultado do teste de limpeza superficial com esponja de maquiagem	56
Figura 32 - Resultado do teste com a esponja Pet Rubber®	57
Figura 33 - Tratamento realizado no verso.	59
Figura 34 - Antes e depois da consolidação	60
Figura 35 - Remoção das etiquetas sem informação e dos resquícios de cola	61
Figura 36 - Consolidação com talisca de madeira.	61
Figura 37 - Limpeza mecânica da camada pictórica.	63
Figura 38 - Primeira etapa do nivelamento da lacuna	64
Figura 39 - Segunda etapa do nivelamento da lacuna	64
Figura 40 - Lacuna reintegrada e com as cores saturadas com <i>Mowiol</i> ®.	65

Figura 41 - Lacuna (borda superior direita da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.....	66
Figura 42 - Lacuna (borda superior esquerda da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.....	66
Figura 43 - Lacuna (borda inferior esquerda da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.....	67
Figura 44 - Aplicação de cera de carnaúba nos sarrafos.....	68
Figura 45 - Proteção das etiquetas.....	68
Figura 46 - Moldura tipo “baguete”	69
Figura 47 - Exemplo de "Moldura de bandeja" ou <i>Frame box</i>	70
Figura 48 - Moldura tipo “baquete’ com cantoneiras.....	70
Figura 49 - Resultado da restauração do anverso da obra.....	71
Figura 50 - Resultado da restauração do verso da obra.....	72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Resumo dos resultados obtidos nos testes de limpeza com ágar-ágar	54
--	----

LISTA DE SIGLAS E ABREVIAÇÕES

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

CECOR – Centro de conservação-restauração de Minas Gerais

IBEU – Instituto Brasil Estados Unidos

NAPQ – Núcleo de Assessoramento à Pesquisa

LACICOR – Laboratório da Ciência da Conservação

iLAB – Laboratório de Documentação Científica por Imagem

PVA – Acetato de Polivinila

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ARTISTA E OBRA	15
1.1 Marília Giannetti Torres	15
1.1.1 Exposições Individuais	18
1.1.2 Exposições Coletivas.....	19
1.2 O abstracionismo informal	20
1.2.1 Superfícies Vivas.....	25
1.3 Obra	28
1.3.1 Identificação	29
1.3.2 Descrição.....	31
1.3.3 Técnica construtiva.....	33
1.3.4 Análise formal.....	35
2 ANÁLISES CIENTÍFICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO.....	40
2.1 Estado de conservação.....	40
2.2 Exames científicos por imagem	44
2.3 Exames laboratoriais	48
2.4 Testes de limpeza	50
2.5 Proposta de tratamento	57
3 PROCESSO DE RESTAURAÇÃO	58
3.1 Limpeza e consolidação do verso.....	59
3.2 Limpeza da camada pictórica	62
3.3 Nivelamento.....	63
3.4 Reintegração cromática.....	64
3.5 Aplicação de cera de carnaúba	67
3.6 Moldura	69
3.7 Resultado final.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	77

INTRODUÇÃO

As obras de arte moderna e contemporânea ainda são um grande desafio no que se refere a sua conservação-restauração. Por ser uma arte recente, ainda faltam estudos mais aprofundados sobre tratamentos e técnicas de restauro mais adequados, já que as suas necessidades são diferentes das necessidades das obras da arte clássica. Assim sendo, a dificuldade de se montar um padrão de atuação com critérios básicos de intervenção surge pelo fato de elas não obedecerem a uma regra ou a um padrão específico, mas de serem uma mistura de técnicas e de materiais, cujo uso varia de artista para artista de acordo com suas intenções artísticas.

Em geral, essas obras não possuem uma camada final de verniz, o que constitui um desafio ainda maior para o campo da conservação. Digo isso porque, em obras de arte nas quais não se emprega o verniz como camada final, a camada pictórica, além de ficar exposta à poeira, à poluição e às forças físicas, se mostra muito sensível à ação dos solventes comumente usados na limpeza de obras de arte mais tradicionais. Dessa forma, a restauração de obras de arte moderna e contemporânea exige um estudo apurado acerca da concepção do artista, de suas intenções e, especialmente, dos materiais utilizados em cada obra em particular.

A arte contemporânea – e creio que pode-se incluir algumas obras modernas nessa análise – segundo o filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto (1924-2013)¹, marcaria a era após o fim da arte, em que o *fim da arte* significaria o fim de uma narrativa e o início de uma outra. Para o autor, este é um período de “desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética” onde não há mais “qualquer limite histórico. Tudo é permitido”². Ainda segundo Danto (2006), o termo contemporâneo foi muitas vezes considerado, em seu sentido temporal, como a “arte moderna mais recente” e não propriamente como um estilo artístico, devido à falta de unidade estilística que torna as obras produzidas nesse período difíceis de serem classificadas.

Essa dificuldade de classificação decorre, como já citado anteriormente, da liberdade expressiva que os artistas passaram a desfrutar no intuito de tornarem suas obras frutos de uma experiência muito particular, individual.

¹ Livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2006.

² DANTO, 2006, p.15.

Por outro lado, Fusco (1988), considera que este caráter específico da arte contemporânea tem contribuído para a escassa popularidade da produção artística que vai do início do século XX até os dias atuais, uma vez que ela se baseia em muitos “códigos particulares e especializados”, que ao contrário dos “códigos múltiplos”³ da arte clássica, torna difícil a leitura deste tipo de arte ou equivocada a sua compreensão.

As colocações acima tornam-se necessárias a fim de se esclarecer que a obra de Marília Giannetti, objeto de estudo desta monografia, fica no limiar entre a chamada arte moderna e a arte contemporânea. Digo isso porque a obra aqui tratada, tal como as demais da mesma série, representa a experimentação artística de novos materiais e de novas técnicas pela artista mineira, em sua busca pessoal de expressão – tal como os artistas da arte contemporânea – ao mesmo tempo em que atrela-se ainda à estética da corrente moderna do Abstracionismo Informal, segundo a classificação da historiografia da arte para as diversas tendências da Arte Moderna.

Dessa maneira, para se estabelecer o tratamento a ser feito, tais análises históricas foram importantes para compreensão da obra “Superfície Viva 5” devido à natureza inovadora de seus materiais constitutivos. Tais inovações acarretam dificuldades ao processo de restauro, especialmente para estabelecer-se uma metodologia de limpeza mais adequada às especificidades materiais e estéticas desta pintura. Neste sentido, a obra de Giannetti trouxe desafios durante seu tratamento, como descrito ao longo do texto desta monografia.

No que se refere à organização textual, este trabalho foi dividido em três tópicos principais com seus respectivos subtópicos. Assim, iniciei o primeiro tópico, intitulado “Artista e obra”, traçando uma breve biografia da artista. Depois, procurei realizar uma interpretação possível sobre o Abstracionismo Informal, estilo que a artista trabalhou em sua série de Superfícies Vivas, incluindo, neste item, uma análise mais apurada da obra específica dessa monografia, ou seja, “Superfície Viva 5”.

No segundo tópico, intitulado “Análises Científicas e Estado de Conservação” foram tratados, em primeiro lugar, a avaliação do estado de conservação da obra anterior a sua entrada no Centro de Conservação e Restauração (CECOR). Em seguida, foi feita a análise dos exames de imagem e dos exames laboratoriais solicitados, bem como a análise dos testes

³ “[...] o código múltiplo da arte do passado abrangia tantas camadas de conhecimento que cada obra, por uma razão ou por outra, desde a mais simples à mais sofisticada, podia ser compreendida pelo maior número de pessoas, fosse qual fosse o seu nível de informação cultural. Ao contrário, as várias correntes da pintura e da escultura contemporâneas abandonaram, como dizíamos, um código múltiplo, para adotarem, tendência a tendência, códigos particulares e especializados, que se manifestam numa vasta gama de acentos [...]. E estas manifestações de tantos códigos e mensagens especializadas exigiram, para a compreensão de cada uma das tendências da arte contemporânea, uma chave de leitura apenas acessível a uma elite capaz, eventualmente, de a assimilar não sem esforço e sem equívocos” (FUSCO, 1988, p. 09-10).

de limpeza realizados. Esse tópico foi finalizado com a formulação do item intitulado “Proposta de Tratamento”, no qual descrevo as ações estabelecidas para o tratamento. Essas ações levaram em consideração a avaliação do estado de conservação, o resultado das análises científicas e as análises históricas.

Considerando as análises e os testes realizados, partimos para a restauração propriamente dita. De modo que no item nomeado “Processo de Restauração”, que constitui o 3º tópico desta monografia, está minuciosamente descrito o passo a passo do trabalho prático realizado no Laboratório do 3º andar do CECOR no período entre agosto e dezembro de 2015.

Finalmente, nas “Considerações Finais”, procurei realizar uma auto avaliação de todo o processo e dos resultados que obtive no tratamento da obra de Marília Giannetti Torres.

1 ARTISTA E OBRA

1.1 Marília Giannetti Torres

Marília Giannetti Torres nasceu na cidade de Rio Acima, em Minas Gerais, em 04 de agosto de 1925. Era a segunda filha de Honorina Esteves Giannetti e do engenheiro Américo Renée Giannetti, que foi prefeito de Belo Horizonte em 1951.

Segundo Maria Helena Andrés, em depoimento para o catálogo da exposição da amiga na Galeria de Arte Léo Bahia, Giannetti desde cedo mostrou talento para as artes. Estudou com Guignard entre 1945 e 1948, em Belo Horizonte no curso de Belas Artes instalado no Parque Municipal, local onde futuros grandes artistas seriam formados. Em 1951, frequentou o ateliê de Roberto Burle Max (1909-1994), em São Paulo e, em 1952, em Belo Horizonte, trabalhou com Di Cavalcanti (1897-1976) no mural para o Fórum Lafaiete e realizou uma exposição individual no Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU). Giannetti realizou também um mural para o clube do condomínio Retiro das Pedras⁴, em 1958, e, em 1963, dois painéis para o Country Club da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Durante os anos de estudos com Guignard, Marília Giannetti fazia arte figurativa. Nesta fase, desenhava exaustivamente as árvores do Parque Municipal sob a supervisão do mestre. Por volta de 1951, ano da I Bienal de São Paulo, Marília abandona o figurativismo assim como muitos outros artistas mineiros. Como conta Maria Helena Andrés, “nós, como jovens artistas, percebemos um caminho novo que se abria diante de nós. Havia uma energia propulsora que nos conduzia às mudanças, à busca de um vocabulário novo” e complementa “pertencíamos à vanguarda da época e era preciso expressar em cores a nossa colocação no

⁴ A respeito do mural realizado pela artista para o Retiro das Pedras, o mesmo foi perdido. Segundo informações do *Informativo quinzenal* do condomínio (nº1 de 17 de junho de 2008), enquanto Mário Silésio foi convidado para pintar o grande mural da área externa do salão do clube, o qual existe até hoje, Marília Giannetti ficou responsável por pintar o painel interno do salão.

Assim o fez, representando, através das figuras geométricas modernistas, o pôr-do-sol característico do entardecer no Retiro. O fato é que, ao longo de quase 50 anos, a pintura acabou soterrada por diversas camadas de massa e tinta, oriundas das reformas de manutenção do espaço. (Tesouro escondido. *Informativo quinzenal* nº1, 2008, p.4)

Em 2007, foi aprovado um projeto de recuperação do painel, realizado pelo Museu de Arte da Pampulha com apoio da família da artista e amparado pela Lei de Incentivo à Cultura. Entretanto, ele corre o risco de não ser concluído devido à falta de apoio financeiro. Segundo Luciana Bonadio, conservadora-restauradora do Museu de Arte da Pampulha,

Sendo feita a recuperação da pintura de Giannetti, Belo Horizonte ganhará mais um foco para a arte dos anos 50 e 60, sendo importante na divulgação de um período onde a arte abstrata concreta começa a se destacar do desenho e pintura figurativos. (Luciana Bonadio. *Informativo quinzenal* nº1, 2008).

Construtivismo Brasileiro”⁵. O contato com os construtivistas suíços, a exemplo de Max Bill (1908-1994), vencedor da I Bienal com sua *Unidade Tripartida*, ampliou a visão de muitos artistas brasileiros para novas possibilidades. Nesta fase, alguns artistas mineiros formaram um grupo concretista, com produções “já completamente diferentes do estilo de Guignard”; pois, segundo Andrés, “seus ensinamentos eram preciosos, mas seu estilo teria de ser abandonado”⁶. Desta forma, conclui, “Marília, Mario Silésio, Nely Frade e eu continuamos pesquisando o suporte em telas. Amílcar, Mary Vieira e Frans Weissman se dirigiram para a terceira dimensão, tornando-se grandes escultores”⁷.

Em linhas gerais, o conceito de arte concreta era produzir obras não-figurativas, ao invés de obras abstratas. A grande diferença entre o concretismo e o abstracionismo foi explicado por Ferreira Gullar em seu livro *Etapas da Arte contemporânea* (1985). Segundo o autor, a arte era considerada abstrata quando lidava com “formas *abstraídas* da natureza”, e era considerada concreta quando fosse totalmente desprendida de qualquer figuração, sem ter, *a priori*, qualquer intenção de representar formas naturais⁸. A organização pictórica da obra era feita de forma muito simples, eram usadas figuras geométricas, linhas, cores puras e chapadas. O importante para os concretistas era “depurar a cor, eliminar as nuances, deixar as formas simples se entrelaçarem em busca de harmonia”⁹ e para isso “chegavam a usar régua e esquadro em suas composições”¹⁰.

⁵ Blog *Memórias e Viagens*. Postagem: Marília Giannetti, colega e amiga, de 08 de dezembro de 2010. Disponível em: http://memoriaseviagensmha.blogspot.com.br/2010/12/marilia-giannetti-colega-e-amiga_8558.html. Acesso: 11/11/2015.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ GULLAR, 1985, p. 212.

⁹ Maria Helena Andrés. Depoimento para o catálogo da exposição de Marília Giannetti na Galeria de Arte Léo Bahia em Belo Horizonte, 2004.

¹⁰ *Idem*.

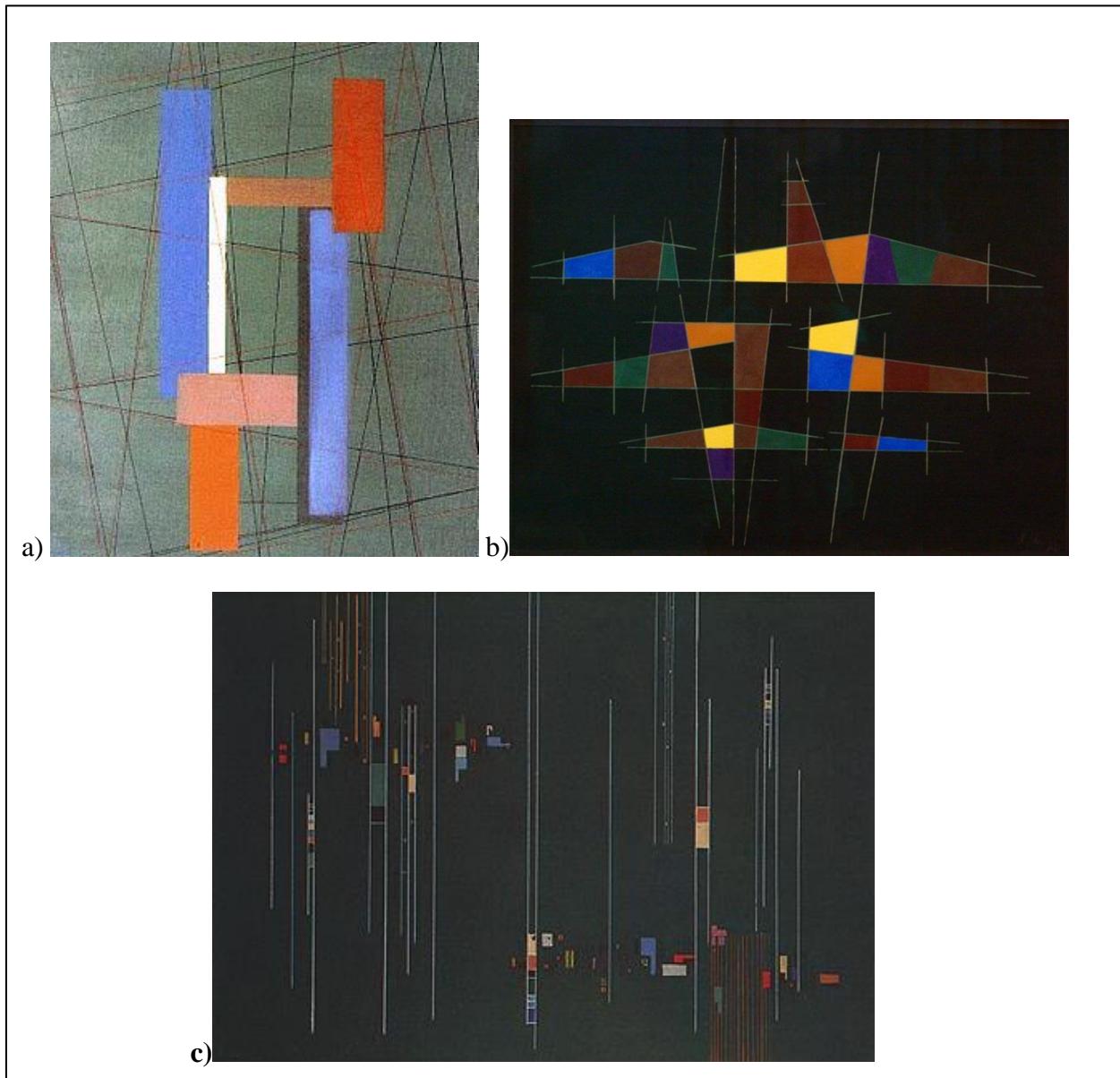


Figura 1 - Pinturas concretistas

- a) **Marilia Giannetti Torres, Composição nº 2, 1956. Óleo sobre Tela.**
- b) **Mário Silésio. Construção, 1957. Óleo sobre Tela, 27 x 35 cm.**
- c) **Maria Helena Andrés. Óleo sobre tela, 1950, 50 x 70cm.**

Após cerca de dez anos em pesquisas na vertente concretista, Maria Helena Andrés rememora em seu blog *Memórias e Viagens*, que os artistas mineiros tomaram caminhos diversos na década de 1960. Marília Giannetti, por exemplo, em fins dos anos 50, inclinou-se para o abstracionismo informal. Suas pesquisas nessa vertente coincidem com sua mudança para o Rio de Janeiro, onde montou ateliê em seu apartamento em Copacabana. Estas novas pesquisas, justamente, a levariam para a produção de sua série de Superfícies Vivas que, a propósito, nos interessa especialmente nesta monografia.

Sempre buscando aprimorar seu conhecimento, Marília Giannetti estudou gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1959. Em São Paulo, teve aulas de pintura com Di Cavalcanti e Burle Marx. Em 1966, fundou e dirigiu a Galeria Giro, localizada no Posto Seis, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Essa galeria de arte foi criada em sociedade com suas amigas de Belo Horizonte, as irmãs Tallulah Carvalho Brito e Daoulah Coelho de Almeida.

Andrés relata que em 1967, expôs com Marília Giannetti em Paris e em Roma,

ela com os painéis em relevo e eu com a minha fase de guerra. Lembro-me daquela viagem que se estendeu também para a Itália, onde inauguramos o centro cultural do Brasil em Roma. Em Paris expusemos na Galerie Valerie Schmidt, na rue Mazzerine, com grande sucesso. (Maria Helena Andrés, 2010)¹¹

Em 1975, Giannetti começou a lecionar arte em seu próprio ateliê no Rio de Janeiro. Pintora, desenhista e gravurista percorreu uma intensa busca pessoal para o desenvolvimento de uma técnica própria, que deu origem a sua série de Superfícies Vivas. A artista faleceu em 08 de dezembro de 2010, no Rio de Janeiro¹².

Marília Giannetti realizou inúmeras exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. Todas elas contribuíram para a consolidação de sua carreira como artista. A seguir, estão listadas as suas exposições individuais e coletivas.

1.1.1 Exposições Individuais

- 1947 - Individual, no Centro Cultural Franco-Brasileiro
- 1952 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria do IBEU
- 1953 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria do IBEU
- 1962 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria do IBEU
- 1963 - São Paulo SP - Individual, na Selearte
- 1963 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
- 1964 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
- 1964 - Roma (Itália) - Individual, na Casa do Brasil
- 1964 - Santiago (Chile) - Individual, no Centro Brasileiro de Cultura
- 1965 - Paris (França) - Individual, na Galeria Valerie Schmidt

¹¹ Blog *Memórias e Viagens*. Postagem: Marília Giannetti, colega e amiga, de 08 de dezembro de 2010.

¹² Enciclopédia Itaú Cultura. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24002/marilia-giannetti-torres>. Acesso: 10/10/2015.

- 1966 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Luís
- 1967 - Paris (França) - Individual, na Galeria Valerie Schmidt
- 1969 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Décor
- 1970 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Copacabana Palace
- 1976 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
- 1977 - Belo Horizonte MG - Retrospectiva, no MAP
- 1978 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1982 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Maison de France
- 1987 - Brasília DF - Individual, na Fundação Cultural do Distrito Federal
- 1991 - Belo Horizonte MG - Individual, no Fernando Pedro Escritório de Arte
- 1991 - Rio de Janeiro RJ - Retrospectiva, no MNBA
- 2004 - Belo Horizonte MG - Individual, na Léo Bahia Arte Contemporânea

1.1.2 Exposições Coletivas

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

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

Gerais, no Brazilian American Culture Institute

1966 - Rio de Janeiro RJ - 15º Salão Nacional de Arte Moderna

1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas

1967 - Rio de Janeiro RJ - 16º Salão Nacional de Arte Moderna

1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal

1968 - Alemanha - Brasilianische Malerei der Gegenwart

1974 - São Paulo SP - 1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria, no MAB-FAAP

1976 - São Paulo SP - 8º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP

1985 - Rio de Janeiro RJ - Galeria Ibeu Copacabana 25 Anos: 1960-1985, no Ibeu

1996 - Belo Horizonte MG - A Cidade e o Artista: dois centenários, no BDMG Cultural

1996 - Belo Horizonte MG - Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, no MAP

2003 - Belo Horizonte MG - Mulheres, na Galeria de Arte Copasa

2004 - Belo Horizonte MG - 40/80: uma mostra de arte brasileira, na Léo Bahia Arte Contemporânea

Fonte: Escritório de Arte¹³.

1.2 O abstracionismo informal

Como mencionado anteriormente, a pesquisa de Giannetti no abstracionismo nos interessava particularmente. Assim, procuramos estudar este estilo a fim de analisar, posteriormente, a obra da artista tratada nesta monografia.

O abstracionismo informal ou lírico é uma estética que preza, principalmente, pela liberdade de expressão do artista. O ápice do estilo tornou-se icônico na pintura gestual do americano Jackson Pollock (1912-1956).

Antes de iniciar uma discussão sobre as questões que o abstracionismo informal trouxe para o campo da arte, como parte de uma mudança de ideologia sobre a construção formal e estética das obras, é preciso traçar mesmo que brevemente, o caminho percorrido pelas artes plásticas em direção à abstração.

¹³ Disponível em <https://www.escritoriodearte.com/artista/marilia-giannetti-torres/>. Acesso: 01/11/2015

O abstracionismo surgiu no século XX, tendo como precursor o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), que ficou conhecido como “pai da abstração”. Entretanto, segundo informações de Melendi (2010)¹⁴, apesar de alguns historiadores considerarem uma aquarela do artista russo de 1910, o exemplar mais antigo da arte abstrata, houve dois artistas antes dele que realizaram este tipo de obra: Francis Picabia (1879-1953) e M.K. Ciurlonis (1875-1911), “um obscuro compositor e pintor lituano”¹⁵. Tendo ou não sido o primeiro, Kandinsky teve participação essencial para a consolidação do estilo abstrato e seus estudos, que integravam música, espiritualidade e artes plásticas, contribuíram para a inserção do sentimento do artista no processo de execução de suas obras.

Segundo Lopes (2010), a abstração surgiu quando a perspectiva, técnica desenvolvida no Renascimento, foi colocada sob suspeita com o advento da fotografia e dos avanços científicos do século XIX. Anterior a esta época, o uso da perspectiva e do realismo eram essenciais para uma obra ser considerada arte. Quando os impressionistas europeus começaram a buscar representar, não a realidade das coisas, mas o jeito como as coisas eram percebidas pela visão e se deram conta de que a luz natural modificava as cores e as nuances, o realismo e a tradição passaram a ser questionados. De modo sumário, a partir disso e do surgimento de outras vanguardas artísticas, um novo panorama nas artes foi instaurado. Assim,

No início do século passado, uma sucessão de movimentos, denominados vanguardas artísticas, propôs não só a ruptura com a tradição, mas também a substituição do caráter representativo ou imitativo das formas pela abstração. Alguns desses movimentos iriam romper com a cor local, a exemplo do fauvismo, na França; outros pleitearam introduzir na formatação das figuras e de certos temas o sentimento de emoção do artista, a exemplo do expressionismo alemão. (LOPES, 2010, p.16)

Isto demonstra uma constante mudança e uma desconstrução crescente da arte entre o fim do século XIX e início do século XX. Enquanto algumas vanguardas artísticas começaram a desconstruir a cor, como os fauvistas, outros começaram a desconstruir a forma, como fizeram os cubistas.

Os cubistas vieram a contribuir, e muito, para o processo de abstração, quando romperam de vez com a perspectiva e começaram a repensar a forma – apesar de ainda estarem ligados, num primeiro momento, à figuração. Ao estilhaçá-las e fragmentá-las, eles

¹⁴ Maria Angélica Melendi, doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, escreveu o prefácio para o livro *Arte Abstrata no Brasil* (2010), de Almerinda da Silva Lopes, de onde estas informações foram retiradas.

¹⁵ *Idem.*

pretendiam, segundo Lopes (2010), mostrar simultaneamente todos os ângulos de um objeto. A obra *Violino: Melodia* de 1914, do francês Georges Braque (1882-1963) é um exemplo desta fragmentação, pois todas as faces do violino, frente, verso e lateral, estão representadas ao mesmo tempo na obra (Figura 2b).

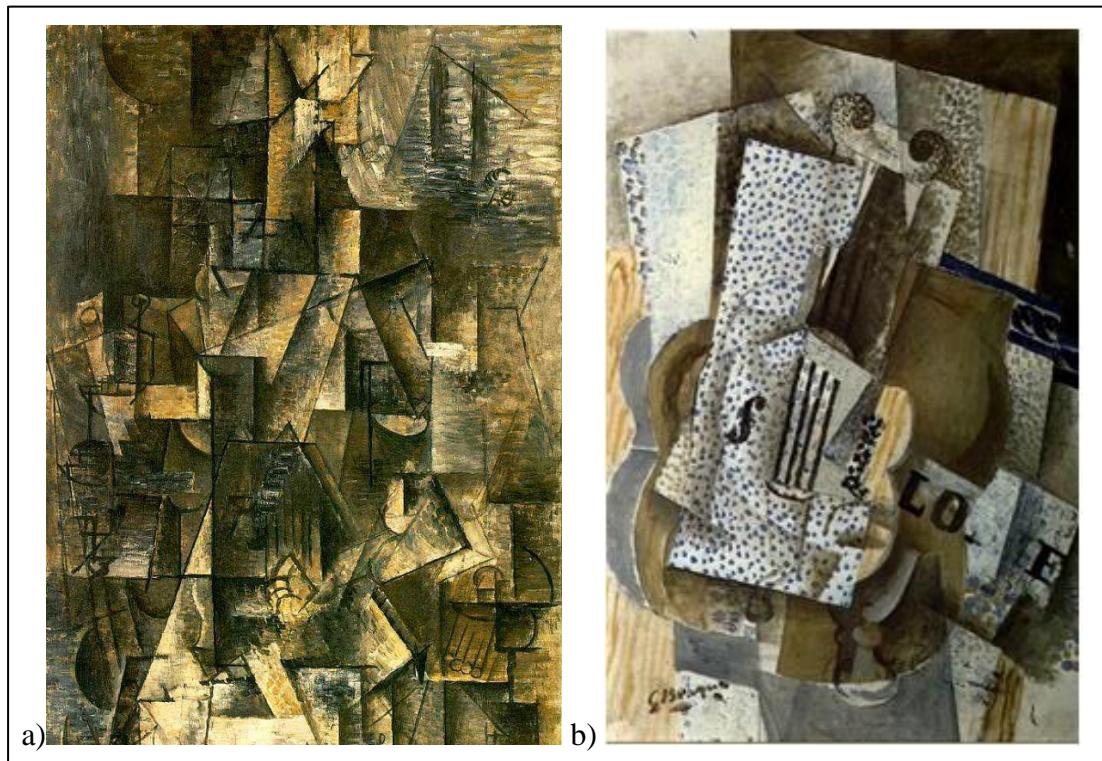


Figura 2 - Pinturas cubistas

- a) **Pablo Picasso. "Ma Jolie". Paris, winter 1911-12.**
- b) **Georges Braque. Violin: "Melodie". 1914. Oil on canvas. 55.4 x 38.3 cm. Private collection.**

Fonte: Olga's Gallery – online art Museum

Segundo Harrison *et al* (1998), esta fase inicial do cubismo estava mais ligada ao realismo do que propriamente ao abstracionismo; isto porque as formas ainda eram dependentes da representação tradicional e traziam em si signos que permitiam ao observador desvendar o conteúdo temático da obra. “As pistas ou ‘partes’ se combinavam de modo a dar ao espectador informação suficiente para *construir* uma *ideia* de uma figura e objetos” (HARRISON *et al*, 1998, p.142). Como exemplo, o autor cita a obra *Ma Jolie* (Figura 2a), de Pablo Picasso (1881-1973), na qual se notam os signos de representação do braço esquerdo e pinceladas curvas que formam os dedos da figura representada.

É possível identificar também a forma geral do corpo e do braço de uma “cítara ou violão” angular. Uma forma curva à direita simboliza o braço de uma cadeira [...]. Na extrema esquerda, a meio caminho para baixo, há o contorno de uma estante de música. Na base, à esquerda das palavras “*Ma Jolie*”, pode-se ver uma “taça”; a

direita das palavras pintadas há uma clave de sol e uma pauta de música (HARRISON *et al*, 1998, p.142).

Para Harrison *et al* (1998), Picasso nunca pintara sequer uma obra abstrata em toda sua vida. Isto porque o autor considera que, muitas vezes, uma obra é classificada como abstrata porque seu tema é difícil de identificar, o que não significa necessariamente que não há um tema. Desta forma, uma pintura abstrata “no sentido forte do termo” é aquela obra que não tem “nenhuma pretensão aparente a ser um quadro de cena ou pessoa. Ela se apresenta apenas como uma ‘composição’” (HARRISON *et al*, 1998, p. 185).

De acordo com esse pensamento, a pintura *Composição árvores* (Figura 3a), de Piet Mondrian (1872-1944), não poderia ser caracterizada como abstrata, mesmo sendo o motivo difícil de identificar se o título for retirado, pois as linhas simbolizam troncos e galhos de árvores. Já a obra *Composição* (Figura 3b), do mesmo artista, seria abstrata por não possuir tema ou signos. Neste caso, até mesmo o título exclui a obra de qualquer simbologia.

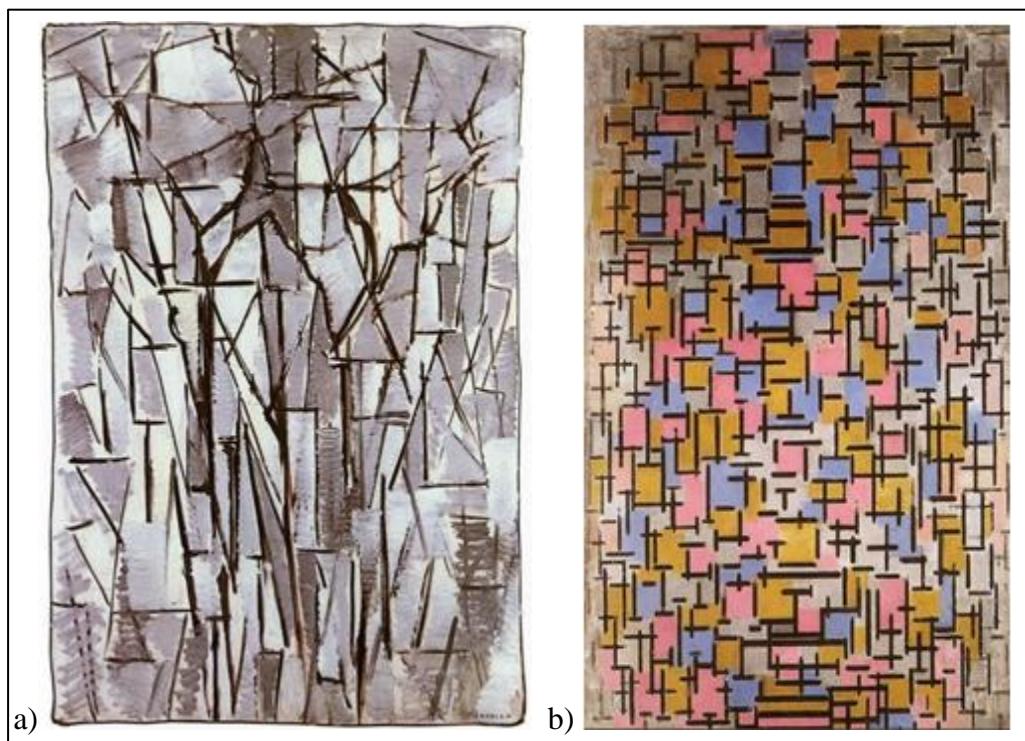


Figura 3 - Exemplos de obras não abstrata e abstrata, respectivamente.

- a) Piet Mondrian. *Composition Trees II*, 1912. Oil on canvas. 98 x 65 cm. Gemeente museum, the Hague, Netherlands.
- b) Piet Mondrian. *Composition*, 1916. Oil on canvas. 119 x 75.1 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, USA.

Fonte das imagens: Olga's Gallery – online art Museum

Um dos problemas que a arte abstrata encontrou pelo caminho foi a questão da significação do termo *abstrato*. Na década de 1930, o artista holandês Theo Van Doesburg (1883-1931) introduziu o termo “arte concreta” exatamente para diferenciar a arte não figurativa da arte abstrata, considerada por ele como figurativa. Já Harrison *et al* (1998) considera que arte abstrata é uma arte não-figurativa e que a arte figurativa *não pode* ser considerada abstrata, mesmo que pareça.

De fato, de acordo com a historiografia, parece não haver consenso sobre o uso do termo. Entretanto, nesta monografia, optamos por considerar a arte abstrata como não-figurativa.

A partir da busca pela autonomia da forma feita no cubismo, foram surgindo outros desafios para a arte como o rompimento da relação entre figura e fundo, por exemplo. Também era hora de abandonar os temas que limitavam a arte dentro de si mesma, abrindo mão dos títulos: a falta deles permitia que cada observador interpretasse a obra a sua maneira e tirasse suas próprias conclusões sobre o tema representado. Tudo isto favoreceu a consolidação da arte abstrata. A partir de estudos e experiências dentro do abstracionismo, surgiram outras vertentes, como a informal e a geométrica.

O abstracionismo informal nasceu do interesse dos artistas de se expressarem livremente em sua arte, tendo os debates sobre o assunto se articulado principalmente em Paris e Nova Iorque. Lopes (2010) conta um pouco sobre a origem desta estética e considera que muitos artistas brasileiros tiveram contato com o abstracionismo informal quando foram estudar em Paris, a exemplo de Antônio Bandeira (1922-1967). A autora conta que, depois do início da Segunda Guerra Mundial e a ocupação de Paris, muitos dos artistas europeus se refugiaram nos Estados Unidos, onde houve troca de informações com os norte-americanos, o que “beneficiou a produção artística americana, a qual assimilaria determinados códigos e cores do Expressionismo e do Surrealismo, dando origem a uma nova linguagem: o expressionismo abstrato”¹⁶. Há uma diferença entre o abstracionismo informal francês e o americano (chamado de expressionismo abstrato): os franceses consideram que foi o dadaísmo que gerou a ruptura com a tradição e não o surrealismo¹⁷ e também não são tão gestuais em suas obras em quanto vertente americana. Antônio Bandeira, adepto da vertente francesa, é considerado o precursor desta técnica no Brasil; suas obras mantinham “uma

¹⁶ LOPES, 2010, p. 84.

¹⁷ LOPES, 2010, p. 116.

espécie de confluência entre abstração e figuração, entre o gesto espontâneo e a referência intencional" (LOPES, 2010, p. 85).

O abstracionismo informal é uma arte que varia de artista para artista. Enquanto alguns optam por colocar títulos em suas obras, outros preferem omiti-los, enquanto alguns são figurativos, como Antônio Bandeira, outros são abstratos, enquanto alguns artistas são gestuais, outros elaboram o resultado de suas composições, como Marília Giannetti em suas *Superfícies Vivas*. Tudo isto demonstra que o abstracionismo informal não possui exatamente uma formulação de como deve ser uma obra informal, uma vez que o princípio fundamental desta arte é a liberdade de expressão.

1.2.1 *Superfícies Vivas*

As *Superfícies Vivas*¹⁸ de Marília Giannetti são uma série de obras em relevo, consequência de muitos anos de estudo e dedicação da artista e estão inseridas dentro da estética do abstracionismo informal. De acordo com os estudos realizados sobre Giannetti, acreditamos que ela foi movida pelo desejo de criar uma técnica artística própria quando desenvolveu sua pintura em relevo. A técnica de relevo em si já era utilizada por outros artistas, como o brasileiro Arthur Luiz Piza (1928 – presente), por exemplo. Mas, dentro desta técnica de arte bidimensional, considerada pela crítica da época como pintura-escultura, Giannetti criou o seu próprio emaranhado de formas, que atribuem movimento aos seus quadros.

Segundo nossa pesquisa, para chegar ao resultado que podemos visualizar hoje, a artista ficou durante muito tempo em reclusão fazendo experiências, até que tivesse a certeza de que sua técnica de relevo poderia ser considerada arte,

Resolveu não expor mais pelo menos por muito tempo, até ter absoluta certeza de que estava fazendo algo digno da obra de arte. Não queria ser a eterna dilettante, a pintora do 'hobby'. Entretanto trabalhava um pouco para não perder a forma. [...] Não mandava nada para os salões, exposições, etc. Não queria expor simplesmente 'experiências' [...], mas obras resultantes de experiências concluídas, realizadas (Jayme Maurício, 1963)¹⁹.

¹⁸ Não se sabe ao certo o número total de obras que compõem a série, pois as obras estão espalhadas entre Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e não foram encontradas referências sobre o assunto.

¹⁹ Jayme Maurício, coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, Jornal Correio da Manhã, Terça-feira, 18 de junho de 1963.

Em 1953, quando passou por um período de enfermidade, se voltou para uma reflexão sobre a arte e sobre si mesma. “Nesta ocasião, conta, releu Rilke e as famosas cartas a um jovem poeta e ficou muito impressionada quando o poeta aconselhava ao jovem poeta que só escrevesse se tivesse certeza absoluta de que morreria se não o fizesse”²⁰. Marília tomou o conselho para si, voltando a pintar somente quando percebeu que não poderia viver sem isso. Nesta fase, “trabalhava cerca de 12 horas por dia, sem parar. Isto desde 1958”²¹.

Estas considerações sobre a artista nos ajuda a traçar a sua personalidade e a entender as motivações artísticas que a levaram a criar esta série, que impressionava pelo tamanho, peso e técnica. Segundo Maria Helena Andrés, em seu blog *Memórias e Viagens*, mencionado anteriormente, como os quadros de Giannetti eram de grandes formatos e pesados, às vezes precisavam descer de guindaste e tumultuavam o trânsito da Avenida Copacabana²².

Marília se inclinou para a técnica dos relevos quando sentiu que a pintura convencional e os materiais convencionais de arte não mais a satisfaziam. Começou então a estudar materiais diferentes e a fazer experiências com o gesso e o piche de rua, até chegar no *superquentone*²³, uma tinta acrílica que a permitia trabalhar com a espátula²⁴. Em reportagem do jornal carioca Correio da Manhã, de 1966, intitulada *Marília pinta com a alma*, é mencionado que a artista usava tinta de parede misturada à tinta a óleo e à laca²⁵. Esta busca por materiais e técnicas não convencionais já demonstra uma mudança de consciência a cerca da arte que a aproxima da estética contemporânea.

A técnica de relevos utilizada nas Superfícies Vivas é atribuída, por Giannetti, ao desenho aprendido com Guignard nas aulas no Parque Municipal em Belo Horizonte. Desta forma,

Quanto à trama, ao arabesco intenso, aos teoremas plásticos de linhas e planos vigorosamente contrastados, ao mundo vegetal dos seus quadros, **ela os atribui à uma velha herança dos seus começos com Guignard**, que nos fazia desenhar durante horas todos os motivos do velho parque de Belo Horizonte. [Grifo nosso] (Jayme Maurício, 1963).

²⁰ *Idem*.

²¹ Jayme Maurício, coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, Jornal Correio da Manhã, Terça-feira, 18 de junho de 1963.

²² Blog Memórias e Viagens. Postagem: Marília Giannetti, colega e amiga, de 08 de dezembro de 2010.

²³ Não foram encontradas informações sobre o *superquentone* mencionado no texto. Foi encontrada uma tinta *Kem tone* acrílica, da Sherwin Williams, mas não se sabe se é a mesma. Mais informações no tópico 3.3 (exames laboratoriais).

²⁴ Jayme Maurício, coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, terça-feira, 18 de junho de 1963.

²⁵ *Marília pinta com a alma*, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, domingo, 05 de junho de 1966.

Neste trabalho a técnica é muito pessoal é o resultado dessa pesquisa, mas acho que toda a base dele está exatamente ainda naquele período de aluna, porque se eu não tivesse tido aquele desenho tão exigente que foi o que fiz na escola Guignard, eu não teria talvez chegado a uma realização tão exata como eu faço hoje (Marília Giannetti, 1977)²⁶.

Sua série foi muito comparada, pela crítica da época, às pinturas gestuais do artista Jackson Pollock, símbolo do expressionismo abstrato americano.

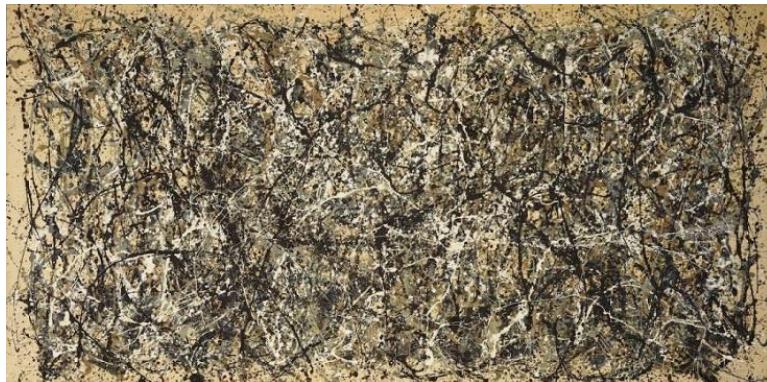


Figura 4 - Jackson Pollock. One: number 31, 1950.

Fonte da imagem: MOMA – Museum of Modern Art
<http://www.moma.org/collection/works/78386?locale=pt>

A pintura gestual ou *action-painting* privilegia a rapidez de execução, a espontaneidade criativa e condena a premeditação, ou seja, planejar a pintura a ser realizada era proibido. Ela deveria surgir diante dos olhos do artista, no momento em que estava sendo criada, de acordo com suas emoções momentâneas, sendo caracterizada pelo automatismo. Pollock pintava suas telas estiradas no chão e se colocava sobre elas, gotejando e atirando tinta, seguindo um gesto quase inconsciente.

Marília Giannetti não concordava com as aproximações que os críticos faziam de suas obras com as de Pollock. Em entrevista à Maria Helena Andrés, em 1977, ela pontuou as diferenças existentes entre as duas artes,

Existe neste trabalho muito desenho, superfícies, camadas de tinta, são camadas superpostas e tudo isso é desenhado, é elaborado. Eu não faço isso jogando a tinta, não é uma pintura gestual como alguns críticos já me classificaram, porque é um trabalho elaborado, que eu faço com espátula. É desenhado, é espatulado em cada superfície. Então não é uma coisa assim tão espontânea, tão gestual como o trabalho de Pollock por exemplo. **Talvez o resultado final lembre alguma coisa de Pollock**

²⁶ Entrevista feita por Maria Helena Andrés à amiga Marília Giannetti. Fonte: LOWANDE. Tamires. *Criação Molecular de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*. Belo Horizonte, 2014, p. 114-116.

mas a maneira, o processo como é feito, é completamente diferente. [Grifo nosso] (Marília Giannetti, 1977)

Acreditamos que apesar de as obras de Marília serem previamente elaboradas com desenho, de serem premeditadas, elas também eram frutos de uma expressão interior e eram espontâneas, não da forma gestual de Pollock, mas no trabalho com a espátula, no qual ela ia “elaborando cada uma à medida que as vai sentindo”²⁷ e no uso das cores que parecem ser colocadas de acordo com seu estado de espírito. Acerca do uso das cores, “se está deprimida, invariavelmente o quadro será em cores sombrias. Se alegre, as tonalidades serão claras, vibrantes”²⁸. A nosso ver, depois de estudar sobre a artista, a premeditação retira o automatismo da produção artística, mas a expressão ainda continua lá. A artista também não nomeava seus quadros, acreditava “que a pessoa que os admira deve senti-los a sua maneira e neles encontrar um significado pessoal”²⁹. Todas estas características reafirmam o que já foi dito anteriormente no tópico 2.2, sobre como o abstracionismo informal varia de artista para artista.

1.3 Obra

Há poucas informações disponíveis ou localizadas em minha pesquisa sobre o histórico desta obra em especial, o que se sabe é que ela pertence ao acervo artístico da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e que fica localizada na sala do Núcleo de Assessoramento à pesquisa (NAPq).

²⁷ *Marília pinta com a alma*, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, domingo, 05 de junho de 1966.

²⁸ *Idem*

²⁹ *Idem*

1.3.1 Identificação



Figura 5 - Fotografia de luz visível do anverso da obra.

Foto: Cláudio Nadalin



Figura 6 - Fotografia de luz visível do verso da obra.

Foto: Cláudio Nadalin

1.3.2 Descrição

A obra *Superfície Viva 5*, do ano de 1967, é uma pintura em relevo sobre suporte de compensado de madeira, de pequenas dimensões, possuindo 49,2 x 54,8cm. Na camada pictórica, predominantemente opaca, notam-se relevos em formato circular de cor mais clara sob um fundo escuro – pintado principalmente com uma cor preta/cinza escuro, mas que possui também algumas áreas pontuais de marrom que possuem ligeiro brilho.

Na parte inferior esquerda encontra-se, já desgastada, a assinatura da artista e a data da obra: *Marília, 1967* (Figura 7).



Figura 7 - Assinatura de Marília Giannetti

Foto: Cinthya Nascimento

O suporte, por sua vez, é um compensado de pinho do Paraná ou pinho de araucária, oriundo de florestas tropicais, constituído por três lâminas de madeira sobrepostas alternadamente (Figura 8). Esta sobreposição alternada garante resistência física ao produto e diminui sua anisotropia, variação dimensional (expansão, retração) da madeira quanto em contato com a umidade, devido ao balanço das forças entre as lâminas.

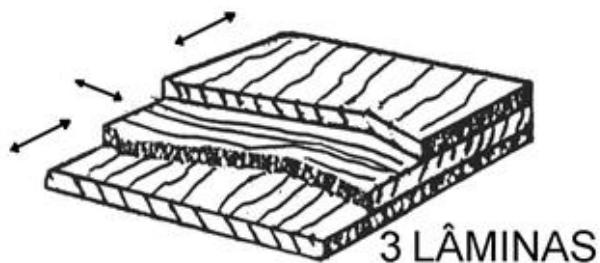


Figura 8 - Esquema ilustrativo de um compensado de três lâminas, mostrando o sentido alternado delas.
Fonte: Powerpoint Painéis Compensados Prof. Setsuo Iwakiri. UFPR – DETF³⁰. Acesso em: 13/09/2015.

Ele é reforçado em todas as laterais e no meio com sarrafos de madeira, sendo que, no meio, os sarrafos formam um “X”. No compensado estão aderidas algumas etiquetas de identificação e uma placa de patrimônio da UFMG (Figura 9).



Figura 9 - Etiquetas localizadas no verso da obra e da placa patrimonial da UFMG

Fotos: Cinthya Nascimento

³⁰ Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCMQFjABahUKEwi56OSPt6fIAhUEipAKHVCZA8I&url=http%3A%2F%2Fwww.madeira.ufpr.br%2Fdisciplinassetsuo%2F3.ppt&usg=AFQjCNGpHjk5QqtnBBJTYex0cCNIcoPmYA>. Acesso em: 13/09/2015.

Lê-se em cada uma delas (da esquerda para a direita, de cima para baixo):

- 5 vêzes N/Cr\$ 110
ou N/Cr 500,00
vista
- Qc-72. Marília Gianetti. Superfície Viva 5. 48x53. Óleo. Ncr\$ 500,00
- Galeria JOA(?). Papelaria, molduras, quadros, vidros, espelhos. Av. Ataulfo Paiva/
Rio de Janeiro.
- UFMG patrimônio A80 006275 8

1.3.3 Técnica construtiva

Através de estudos feitos sobre a artista, da observação da obra a olho nu e também pela análise da estratigrafia dos fragmentos enviados ao laboratório do LACICOR³¹ (Figura 10), pudemos notar que a massa branca utilizada pela artista, na obra Superfície Viva 5, foi aplicada diretamente sobre a madeira como uma base de preparação, em seguida, foi pintada com a cor escura e, posteriormente, recebeu os relevos feitos com mais da mesma massa.

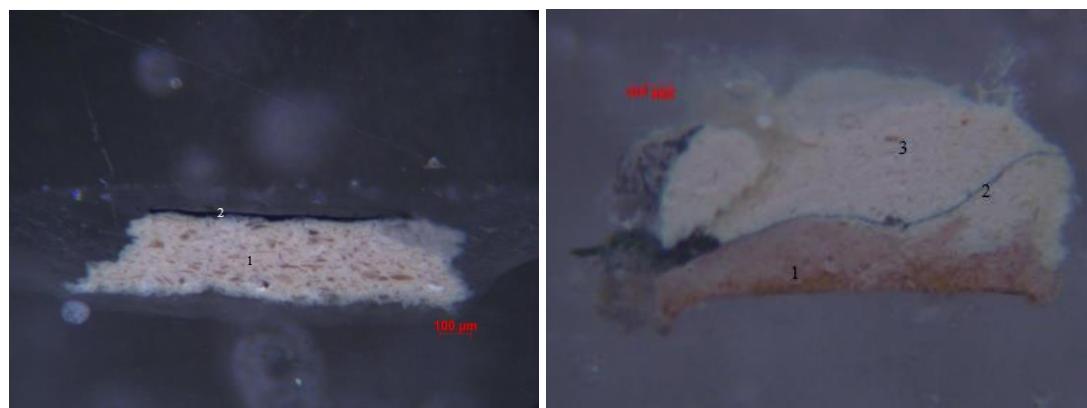


Figura 10 - Estratigrafia de (micro) fragmentos retirados da obra³².

Observamos também que a obra possui duas camadas de relevos. As formas da primeira camada seguem um determinado movimento ao fundo, enquanto as formas da

³¹ Laboratório de Ciências da Conservação.

³² Na camada “1” da segunda estratigrafia, a cor marrom-avermelhada se refere à ferrugem de uma cabeça de prego oxidada que migrou para a camada pictórica no local onde o fragmento foi retirado.

segunda camada seguem um movimento ondulatório diferente como pode ser observado na imagem abaixo (Figura 11).



Figura 11 - Camadas de relevos e suas respectivas direções (detalhe).

Acreditamos que esta sobreposição de camadas foi executada com o intuito de dar movimento à superfície pictórica. Provavelmente essa movimentação tenha inspirado a origem da denominação “Superfícies Vivas” a essa série.

Após a realização dos relevos, nota-se que a artista aplicou mais tinta para dar acabamento às formas. A técnica utilizada na obra Superfície Viva 5 parece ter seguido o mesmo processo de criação de outras obras da mesma série. Nas fotos mostradas abaixo (Figura 12), nota-se, como já fora mencionado, a construção dos relevos em camadas sobrepostas, supostamente realizados, com o auxílio de espátula e a posterior reaplicação da tinta como acabamento. Nas áreas amarronzadas que possuem brilho, é provável que tenha sido aplicada uma camada de verniz PVA.

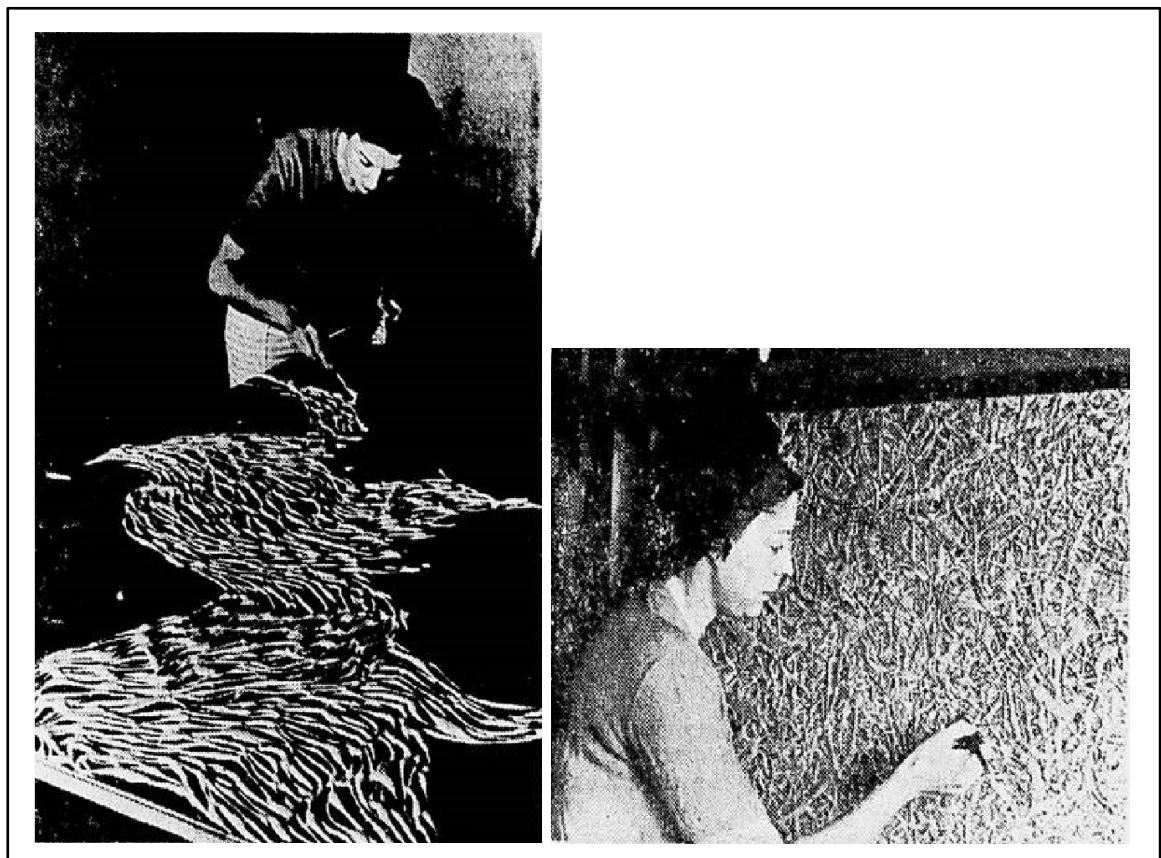


Figura 12 - Marília Giannetti em seu ateliê no Posto 6, no Rio de Janeiro, realizando os relevos em uma de suas Superfícies Vivas.

Fonte: Jornal Correio da Manhã, 1963. Biblioteca Nacional digital (BNDigital).

1.3.4 Análise formal

A obra Superfície Viva 5 traz alguns aspectos em sua estrutura formal que nos permite entender a sua composição – a linha é o principal deles. Fayga Ostrower, em seu livro *Universos da arte* (2003), diz que a linha cria direção e movimento no espaço. Este movimento, seja ele dinâmico ou estático, configura uma única dimensão que, unida ao tempo, caracterizado pela pausa e modulação da velocidade da linha, garante “às linhas sua transparência, fragilidade, ausência de peso, sua imaterialidade peculiar [...] estas configurações de espaço constituem o clima expressivo da linha”. (OSTROWER, 2003, p.67). Analisando estes aspectos, dentre outros mencionados no livro citado, como volume, luz e cor, foi feita uma análise formal desta obra de Marília Giannetti.

A superfície pictórica da obra é constituída de linhas curvas que sugerem os movimentos sinuosos da composição. Na área central, há uma continuidade das formas que se

encaminham das bordas para o centro, levando o olhar do observador a perceber certa constância no movimento. O círculo, ao centro, constitui o ponto focal da obra e o único ponto estático em relação à dinamicidade das formas ao seu redor.

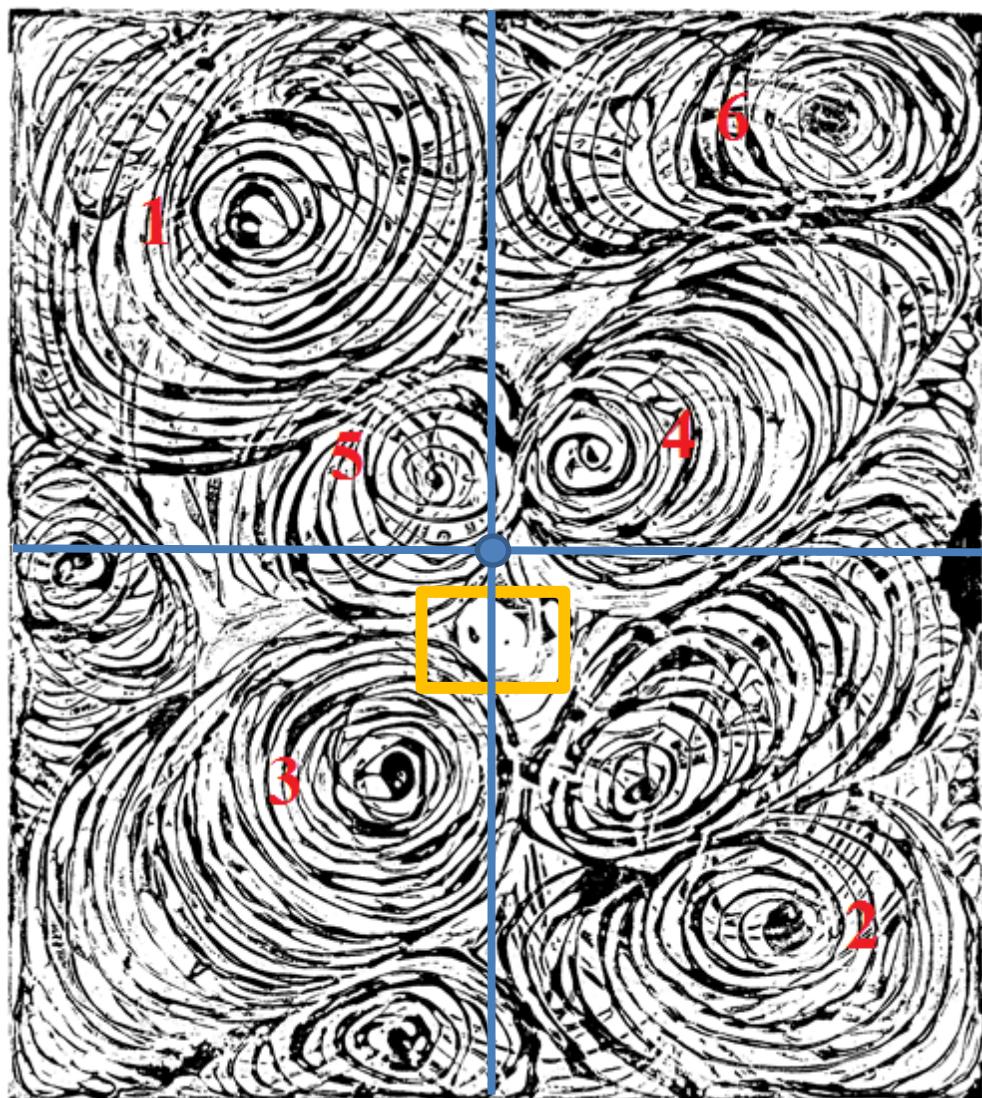
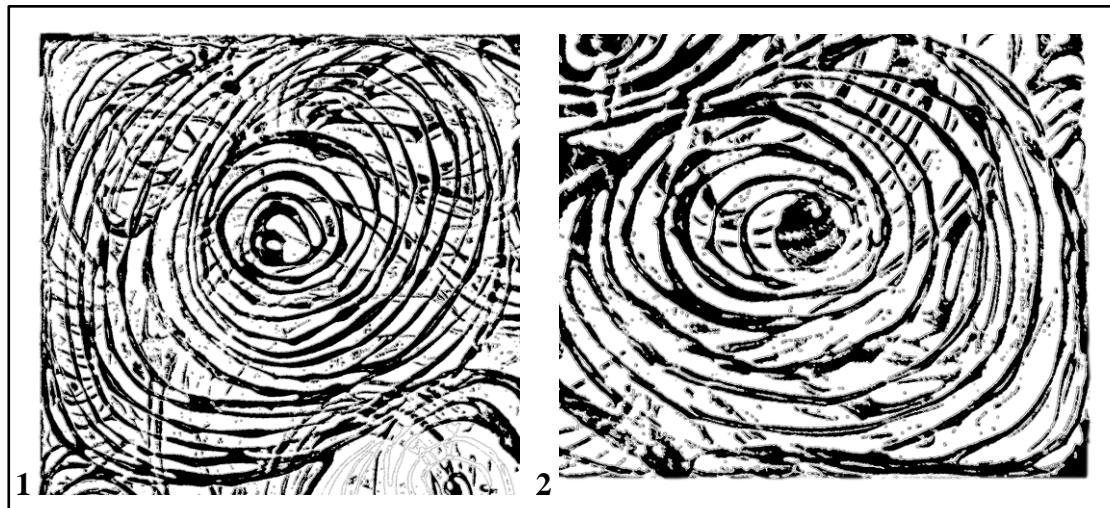


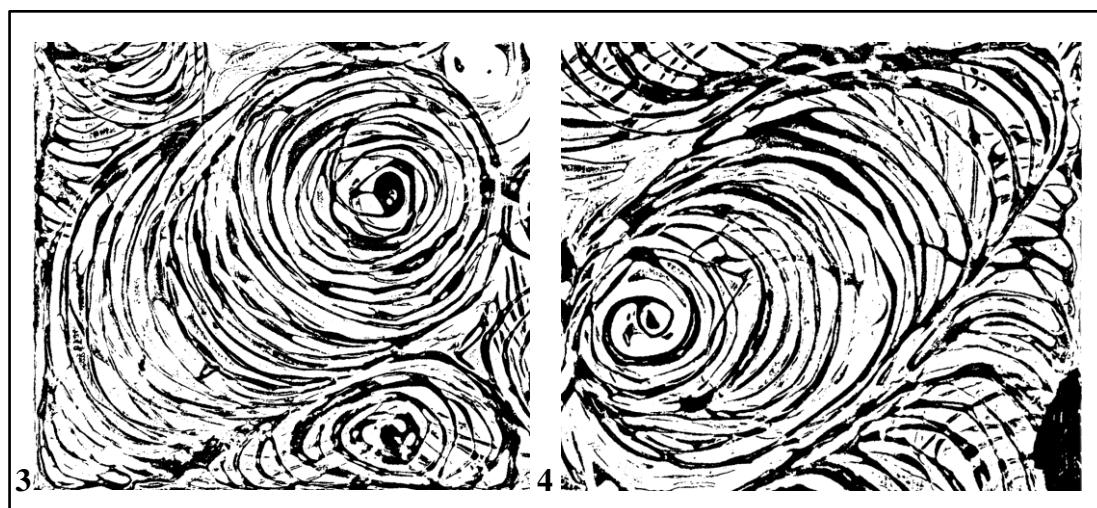
Figura 13 - Foto em negativo da obra Superfície Viva 5.
Foto: Cláudio Nadalim/ Tratamento da imagem: Alexandre Leão e Cinthya Nascimento

O olhar do observador, ao mirar o ponto focal estático, sente as formas ao redor se moverem em diferentes direções. O que garante essa sensação de movimento é a assimetria na composição – garantida pelo deslocamento do ponto focal (retângulo amarelo – Figura 13) para baixo, fora do centro da obra, considerando que o centro estaria localizado no ponto de encontro das linhas azuis (Figura 13) – e direção das linhas curvas.

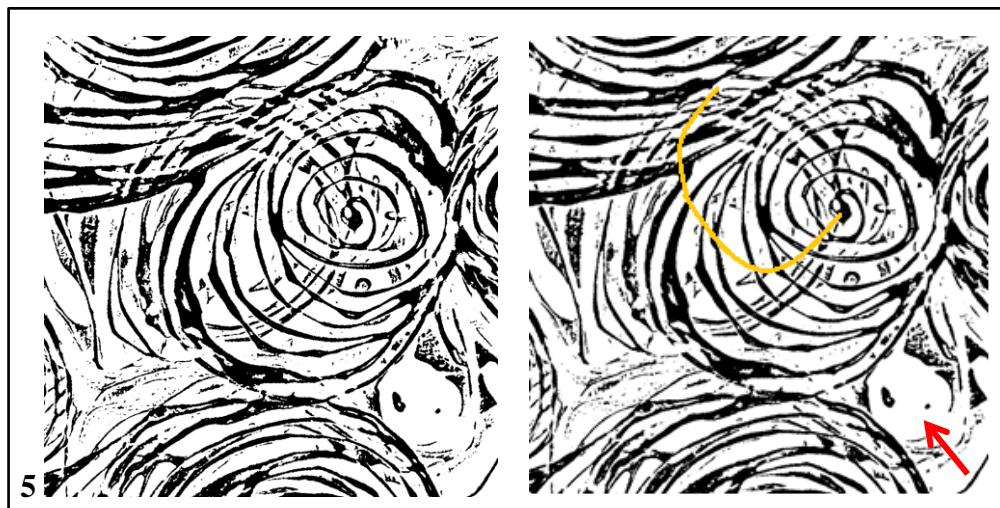
Sobre a direção das linhas curvas, na figura abaixo, as formas 1 e 2 dão a impressão de se moverem para dentro de si mesmas.



As formas 3 e 4, abaixo representadas, se movimentam em direção ao centro da composição.



Já a forma 5 parece vir do interior da obra, passando pelo seu centro focal (seta em vermelho) e fazendo uma curva para cima.



A 6^a forma circular abixo, por sua vez, se encaminha na direção oposta ao centro, e é contida, tendo que se ajustar ao pequeno espaço entre a forma abajo e a borda da obra acima.



As linhas curvas (formas circulares) de perto possuem espessuras diferentes. Esta heterogeneidade desaparece ao olhar a obra a certa distância. Deste ponto de vista, elas adquirem um caráter homogêneo, parecendo ser de mesma espessura e tamanho.

As formas são contidas pelos limites do quadro e se movimentam dentro de seu próprio espaço, alargando-se e contraindo-se. As linhas são fluídas e marcam um tempo lento; elas são interrompidas em algumas áreas por outras linhas ao fundo, em sentido oposto. O volume das formas é garantido pelas camadas de massa dos relevos e é ainda mais enfatizado pela cor escura do fundo em relação à cor mais clara das formas circulares. Também a cor

escura passa a sensação de que as formas estão se movimentando para fora do quadro. Este fenômeno ocorre por meio do contraste entre claro e escuro, através do qual,

[...] o claro avança no espaço enquanto que o escuro recua. Quanto mais componentes de contraste (chegando aos extremos, branco e preto), tanto mais visível o efeito da vibração: o claro, referido aos escuros, vai avançar, e o escuro, referido aos claros vai recuar. E quanto mais consistente for a elaboração dos valores contrastantes, através de graduações de intensidades, variações e inversões, tanto mais nítido se torna o efeito vibratório de um avanço/recuo *simultâneo* (OSTROWER, 2003, p.223).

A cor preta, que dá fundo aos relevos, possui algumas interrupções de marrom e de áreas pontuais de brilho. Tais variações tonais quebram a gravidade desta cor e garantem mais vivacidade à composição.

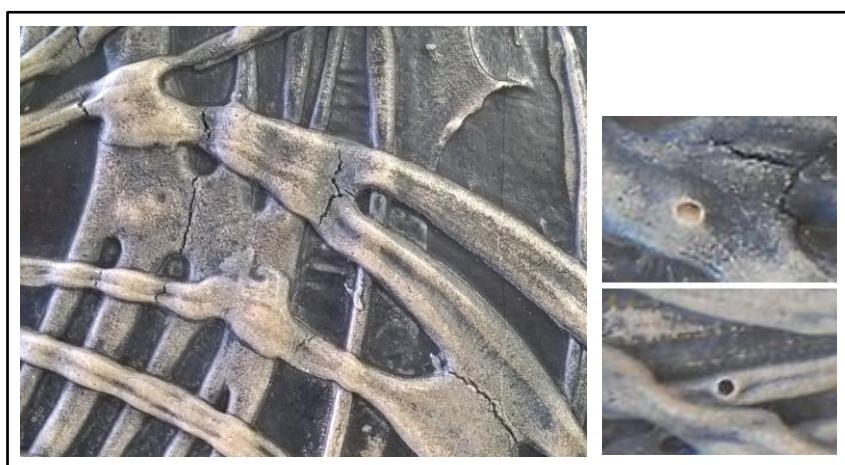
2 ANÁLISES CIENTÍFICAS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Neste tópico serão analisadas as deteriorações sofridas pela obra Superfície Viva 5. Para que a análise fosse bem sucedida, alguns recursos foram utilizados: o primeiro de todos foi o exame a olho nu, onde foi feito um estudo sobre o estado de conservação da obra, bem como um mapeamento das deteriorações. Este exame, segundo Rosado (2011) é o primeiro a ser realizado, pois, permite uma avaliação prévia da obra a ser restaurada e o planejamento prévio das investigações que serão realizadas, a fim de evitar “riscos, excessos de análises, não justificáveis ou a ausência de dados indispensáveis para a análise físico-química da pintura”³³.

A esse exame inicial, sucederam-se os exames de imagem, com a realização da fotografia de luz ultravioleta, que permite a observação de deteriorações invisíveis a olho nu, bem como de intervenções anteriores; além da fotografia de luz visível, reversa e a fotomacrografia. Por último, foram realizados os exames científicos laboratoriais, que auxiliaram na identificação das camadas de materiais da obra e na identificação da natureza desses materiais (ANEXO B).

2.1 Estado de conservação

Por toda extensão da obra há muitas trincas e orifícios (Figura 14), possivelmente oriundos da secagem da massa usada pela artista. Essas trincas não representam um problema para a estabilidade da camada pictórica, pois fazem parte dela; se estivessem em uma tela a óleo seriam consideradas os “craquelês” da obra. Já os orifícios podem se tornar nichos de crescimento biológico e, por este motivo, precisarão ser consolidados.



³³ ROSADO, 2011, p. 100.

Figura 14 - Trincas e orifícios formados pela secagem da massa.

Foto: Cinthya Nascimento

A obra possui também cinco lacunas localizadas nas bordas, além de algumas perdas de policromia em alguns pontos da camada pictórica. Possui ainda, fissuras que podem ter sido ocasionadas pela movimentação do compensado que está empenado.

Os danos à camada pictórica estão indicados no esquema abaixo:

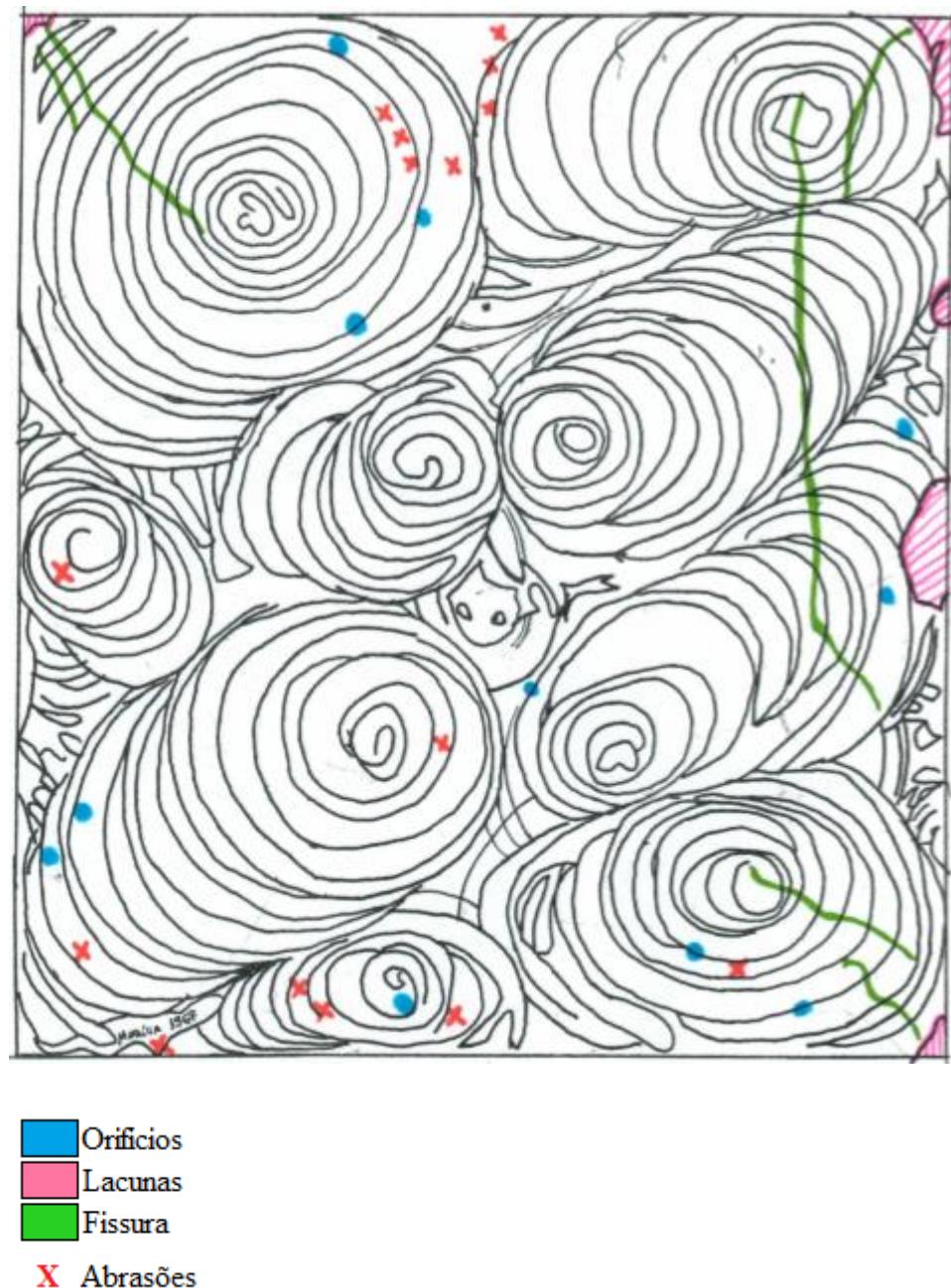


Figura 15 - Esquema representando as deteriorações no anverso da obra.

Quanto ao empenamento do suporte, ele provavelmente foi provocado pela exposição da obra à umidade relativa incorreta, que também pode ter sido responsável pelas manchas escuras ao redor dos pregos (Figura 16), causada pela oxidação dos mesmos.



Figura 16 - Manchas escuras oriundas da oxidação dos pregos por presença de umidade

Foto: Cinthya Nascimento

No suporte há alguns orifícios que contém um material petrificado preto (Figura 17), que a princípio acreditou-se que fossem provenientes de ataque de inseto xilófago. Esta hipótese, entretanto, foi descartada devido ao padrão das formas que os difere de um ataque de cupim ou de broca. Estes orifícios são, na verdade, defeitos da própria madeira. Uma hipótese é que sejam bolsas de resina – também conhecidas como bolsas de quino ou bolsas de goma – formadas pelo acúmulo de resina em áreas da madeira. Essas bolsas se caracterizam por serem

formações anelares, de comprimento e forma variados, caracterizando-se como uma formação anormal na madeira, provocando uma descontinuidade do lenho. A forma mais encontrada é anelar com cerca de 2 a 3 mm de espessura, apresentando um exsudado fenólico escuro³⁴ (*Características intrínsecas da madeira*. Revista da madeira, 2001).

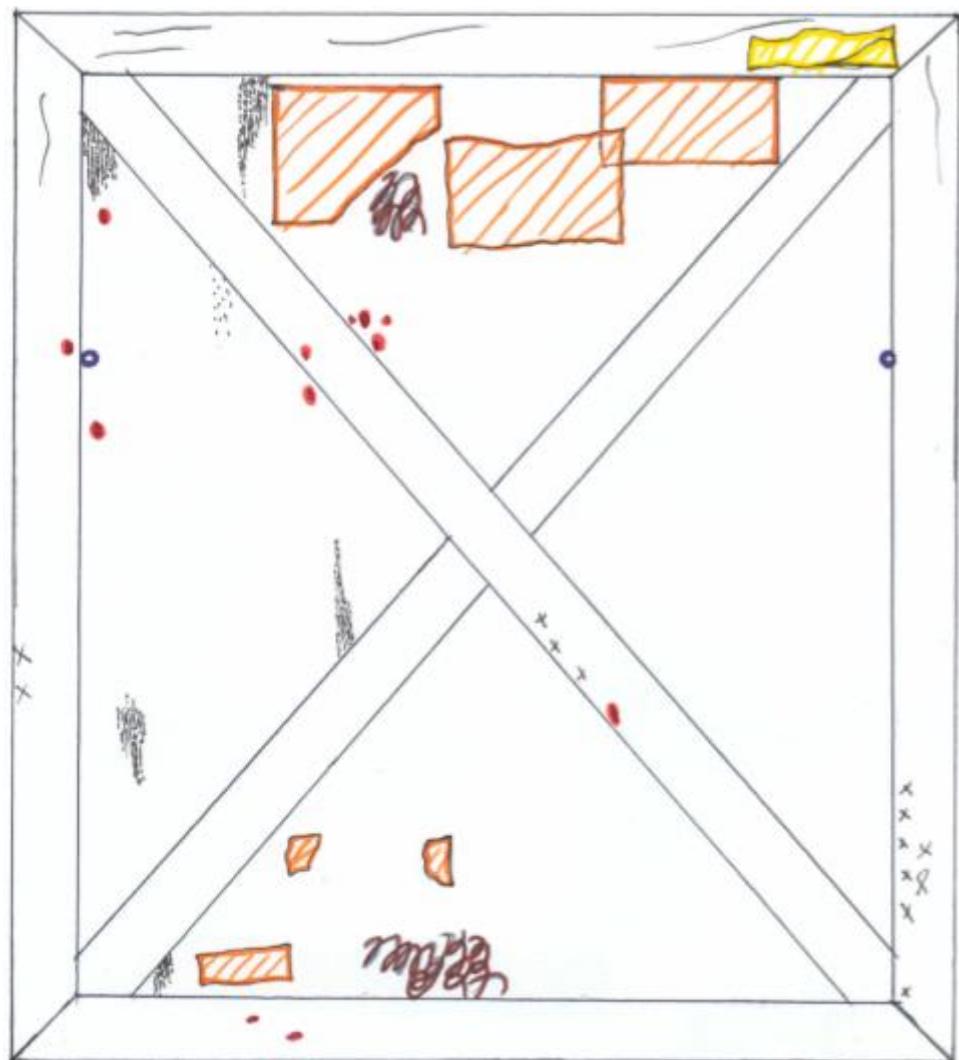
³⁴ A revista da madeira se refere às bolsas de resina que são formadas no eucalipto, mas, como deixa claro no início do texto, estas características não são exclusivas do gênero *Eucaliptus*. Todas as características citadas condizem com a situação da madeira de pinho do suporte da obra *Superfície Viva 5*, por este motivo o trecho foi citado.



Figura 17 - Orifícios com material petrificado escuro, no suporte.

Foto: Cinthya Nascimento

Também se observa no verso alguns resquícios de tinta vermelha e branca, além de etiquetas coladas e resquícios de adesivo na parte superior e posterior. As deteriorações do suporte estão representadas no esquema abaixo:



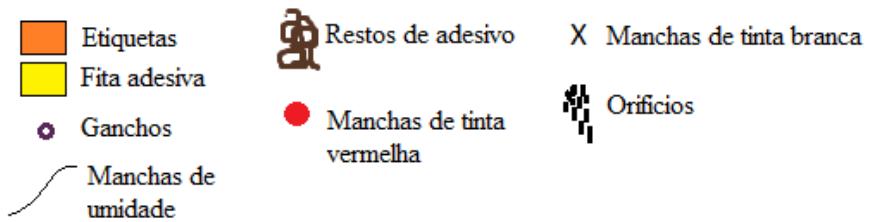


Figura 18 - Esquema sobre o estado de conservação do verso da obra

Apesar do empenho, pode-se dizer que o suporte encontra-se em bom estado de conservação. Já a camada pictórica possui certa instabilidade, própria de suas características intrínsecas. Com o tempo as fissuras, decorrentes da movimentação do suporte, podem se tornar maiores e os desprendimentos de camada pictórica podem continuar através das lacunas, se estas não forem devidamente tratadas. Desta forma, o manuseio adequado desta obra é primordial, pois ela é muito suscetível aos danos causados por forças físicas, como o impacto e o choque, por exemplo.

2.2 Exames científicos por imagem

Os exames por imagem auxiliam na investigação de deteriorações presentes na obra, se caracterizando por ser um método não destrutivo de análise, uma vez que não exigem retirada de amostras. Segundo Rosado (2011), estes exames são baseados na física e podem resultar em imagens visíveis que evidenciam detalhes técnicos e estruturais da obra e que permitem a realização do seu diagnóstico. Os exames realizados na obra de Marília Giannetti foram escolhidos de acordo com a análise do estado de conservação, feito previamente. Abaixo há uma breve explicação sobre cada um dos exames e os objetivos por trás de sua aplicação.

A fotografia de luz visível (Figuras 5 e 6) foi realizada devido a sua importância no que se refere à documentação do estado de conservação da obra antes da intervenção de restauro. Para a realização desta fotografia foi utilizado o estúdio do iLAB³⁵, luz adequada e câmera profissional³⁶, além da cartela de cores *Colorchecker*[®] para posterior tratamento das

³⁵ Laboratório de documentação científica por imagem.

³⁶ A câmera utilizada foi a Nikon D60. Ela foi previamente ajustada para que se obtivesse na fotografia o melhor resultado possível.

imagens no programa Adobe Photoshop^{®37}. Para documentar a assinatura da artista (*Marília, 1967*), no canto inferior esquerdo, que está se perdendo (Figura 7) foi utilizada a fotomacrografia, que é a fotografia “ampliada de um detalhe da pintura que permite uma leitura mais precisa das pinceladas do artista e das cores empregadas por ele na tela (sobreposições ou misturas de tintas)”³⁸.

A fotografia de luz rasante (ou tangencial), por sua vez, se mostrou útil para a observação da topografia da superfície pictórica através da incidência de uma luz distribuída tangencialmente sobre a obra, o que permitiu a visualização do movimento ondulatório das linhas superiores e inferiores com mais nitidez e, uma maior compreensão da construção formal da obra.



Figura 19 - Fotografia de luz rasante/tangencial

Foto: Cinthya Nascimento.

³⁷ A realização dos ajustes no programa Adobe Photoshop, utilizando-se a cartela de cores, se mostra necessária para corrigir luz e sombra e as cores da fotografia que podem estar diferentes da imagem real do objeto. O objetivo é conseguir uma imagem o mais fiel possível à obra estudada.

³⁸ ROSADO, 2011, p.101.

A fotografia de ultravioleta, por sua vez, foi realizada para estudo dos materiais constitutivos, identificáveis através de suas diferentes fluorescências, como também para detectar se haviam intervenções anteriores. A luz ultravioleta é invisível ao olho humano, mas pode ser capturada por uma câmera digital, utilizando-se um filtro especial. É importante salientar que a obra deve ser exposta o mínimo possível a esta radiação que pode desencadear o aceleramento de processos de deterioração.



Figura 20 - Fotografia de luz ultravioleta

Foto: Cinthya Nascimento

Analizando a fotografia acima (Figura 20) é perceptível que a obra não apresenta camada de verniz e também não passou por intervenções anteriores; também possível notar, com mais nitidez, as sujidades acumuladas nos relevos e poeira superficial localizada na camada pictórica, que aparece como pequenos pontos luminosos.

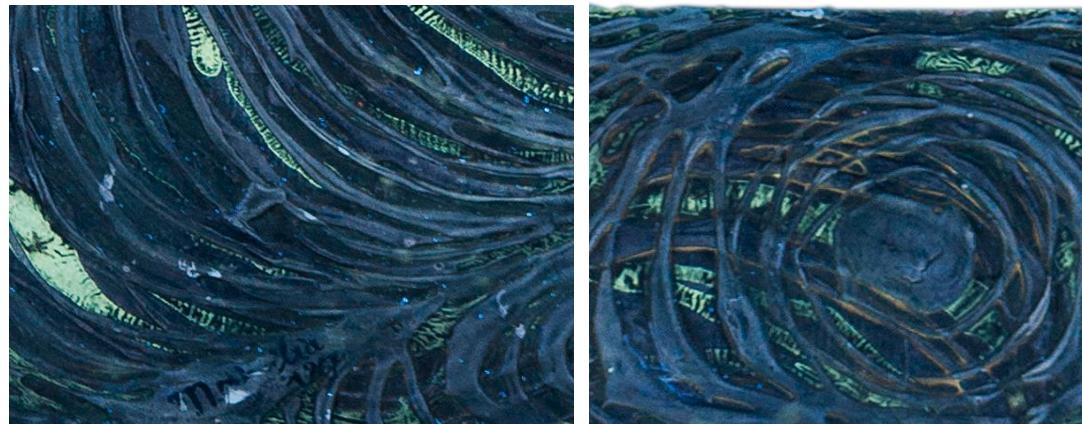


Figura 21 - Detalhe mostrando a poeira superficial (pontos luminosos) e sujidades acumuladas nos relevos da obra, respectivamente.



Figura 22 - Detalhe do verniz de PVA presente na obra.

As áreas com fluorescência verde-claro constituem os locais onde a artista aplicou um verniz. Podemos concluir isto, porque se há a presença de verniz, “observa-se um manto de cor amarela-esverdeada, que quando é antigo se torna impenetrável para os UV”³⁹, desta forma, podemos afirmar apenas que estas áreas possuem verniz, cuja natureza, será identificada nos exames laboratoriais.

Como não foi possível identificar a tipologia dos materiais constitutivos da obra, através de suas respectivas fluorescências, continuamos nossa investigação, partindo para a análise dos exames laboratoriais em busca de informações mais detalhadas sobre a composição química da massa e da tinta utilizada por Giannetti, como será visto no tópico a seguir.

³⁹ MENDES, 1998, P.308.

2.3 Exames laboratoriais

Os exames laboratoriais são indispensáveis durante um processo de restauro na investigação dos componentes químicos dos materiais de uma obra de arte, cujo conhecimento sobre suas características, auxilia o profissional da conservação-restauração durante o tratamento, diminuindo, desta maneira, erros que podem ser muito danosos à obra em processo de restauro.

Para a realização dos exames laboratoriais na obra Superfície Viva 5 foram colhidas três micro amostras no intuito de identificar os materiais constitutivos da massa e da tinta utilizados pela artista.

As amostras 1 e 2 foram retiradas de locais de perda (lacunas) e a amostra 3 foi retirada por meio de raspagem realizada com instrumento pontiagudo sob microscópio de luz polarizada. Os respectivos locais estão discriminados na foto abaixo (Figura 23).

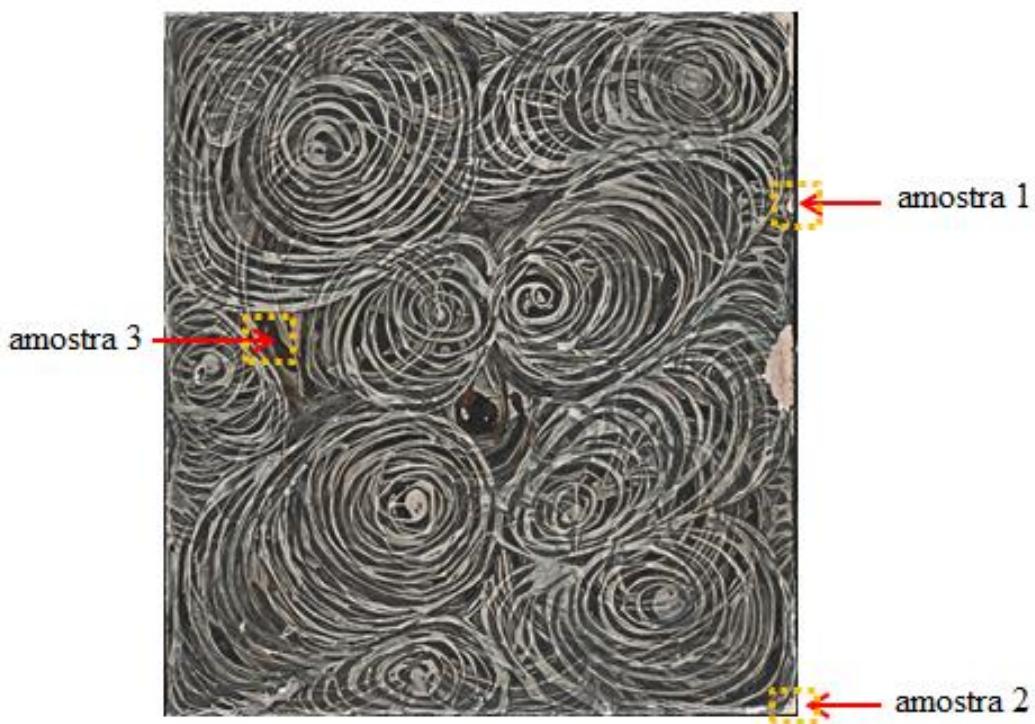


Figura 23 - Locais de retirada de amostra

Foto: Cinthya Nascimento

Analisando o resultado dos exames laboratoriais percebemos que a carga utilizada pela artista tanto na massa branca quanto na tinta preta⁴⁰ foi o carbonato de cálcio e o talco, com uma resina sintética como aglutinante. Esta semelhança de composição química nos faz crer que Marília Giannetti utilizou o mesmo tipo de material em toda a obra, tendo pigmentado a massa, manualmente, para fazer as passagens tonais. Nota-se uma semelhança muito grande entre os resultados do exame da obra *Superfície Viva 5* e os resultados dos exames da obra *Criação Molecular*, também de autoria de Marília Giannetti, que foi objeto de estudo da monografia de Tamires Lowande em 2014. A composição da massa e dos relevos da obra *Criação Molecular* também é composta de talco industrial e carbonato de cálcio como cargas e resina sintética como aglutinante. A única diferença entre as duas, no que se refere à composição dos materiais, é que a obra *Superfície Viva 5* não possui dióxido de titânio. Lowande (2014) considera que podem ter sido usadas por Giannetti uma massa plástica industrial ou uma massa corrida da *Hidrotintas*[®], que contém estes componentes. Mas, de acordo com as informações obtidas no jornal carioca *Correio da Manhã*, discriminadas no tópico 2.2.1, denominado *Superfícies Vivas*, acredita-se ainda na possibilidade do uso da tinta *Kem Tone*[®] da Sherwin Williams, que pode, provavelmente, ser a mesma tinta *superquentone*, citada pelo jornal. A tinta *Kem Tone*[®] é constituída por carbonato de cálcio, dióxido de titânio, caulim, quartzo e nafta, não há menção quanto ao talco nas especificações do fabricante, como, também nos resultados dos exames da obra *Superfície Viva 5*, volto a reforçar, não foi encontrado o dióxido de titânio ou os outros componentes da *Kem Tone*[®].

Este material desconhecido gera algumas incertezas quanto à denominação de “massa” ou “tinta”, pois, não se sabe ao certo se a artista utilizava o carbonato de cálcio para dar consistência a algum tipo de tinta, como a *Kem Tone*[®], ou se ela utilizava alguma massa acrílica ou vinílica e a diluía e pigmentava para dar cor. Sabe-se apenas que a composição química dos materiais de cada camada da estratigrafia (Figura 10) é a mesma, ou seja, talco, carbonato de cálcio e resina sintética.

⁴⁰ O pigmento preto da tinta não foi identificado pelos exames laboratoriais.

2.4 Testes de limpeza

Os testes de limpeza são realizados com o propósito de definir o melhor produto e metodologia a serem utilizados durante o processo de limpeza da superfície pictórica para que não haja remoção de pigmento ou outros danos à pintura. As obras de arte contemporâneas são muito mais susceptíveis à ação dos solventes por não possuírem, em sua maioria, o verniz, que funciona como uma camada de proteção para a policromia. Tal ausência torna o processo de limpeza ainda mais complicado. A obra *Superfície Viva 5* não possui esta camada de proteção e sua policromia estava muito sensível; por este motivo optou-se por testar a eficácia da limpeza do gel rígido ágar-ágar. Essa opção deveu-se, em parte, aos bons resultados obtidos na limpeza da obra similar “Criação Molecular” de Marília Giannetti, com o gel rígido, realizada pela aluna Tamires Lowande em seu trabalho de conclusão de curso defendido no final de 2014.

Sobre o uso do gel rígido ágar, é importante dizer que foi introduzido por Richard Wolbers em 1930, para tratamentos de conservação-restauração de obras de arte, durante um de seus cursos de limpeza organizado na Itália⁴¹. O ágar ou ágar-ágar é um hidrocolóide extraído de algas marinhas, utilizado na culinária como substituto da gelatina animal e em microbiologia para a cultura de microrganismos. Segundo Cremonesi (2012), a grande vantagem deste produto está em se obter, após sua hidratação, uma forma rígida que não permite que haja adesão à superfície pictórica devido ao seu estado de gel, evitando assim a fricção no momento de sua remoção, já que não há deposição de resíduos. Outra vantagem importante é que ele é atóxico e libera água de maneira controlada ao mesmo tempo em que captura as sujidades em sua estrutura rígida, favorecendo a limpeza de superfícies de obras que são, até mesmo, sensíveis à água (como é o caso da obra em estudo nesta monografia). Considerando todas estas vantagens, os testes foram realizados utilizando-se o ágar a 2,5% (2,5 gramas do produto em 100 ml de água filtrada) em cinco locais nas bordas (áreas de menor interesse visual em relação ao centro), como mostra o esquema abaixo.

⁴¹ Paolo Cremonesi, *Rigid Gels and Enzyme Cleaning* (2012).

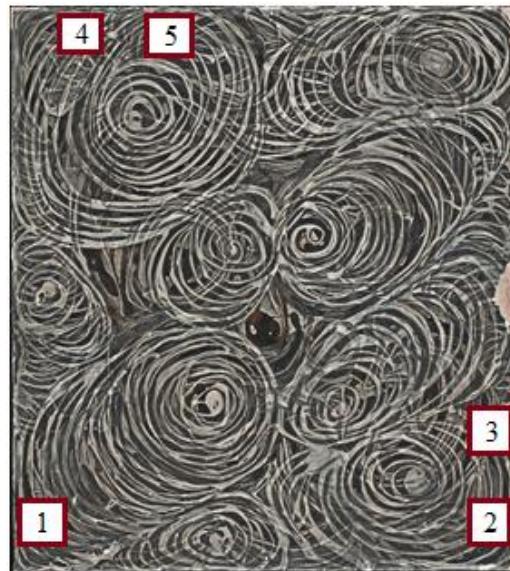


Figura 24 - Locais onde foram realizados os testes de limpeza

Foto: Cláudio Nadalin

No **local 1**, o ágar-ágár foi aplicado primeiro em consistência rígida sobre *non-woven*. Após 10 minutos não se observou absorção de sujidade pelo gel rígido, portanto, o teste foi refeito, desta vez colocando-se o ágar-ágár diretamente sobre a camada pictórica, sem o *non-woven* como interface. Também não houve efeito de limpeza, pois a água liberada pelo produto não atingia a camada pictórica já o relevo da obra não permitia, por este motivo também não houve absorção de sujidade pelo gel. Foi decidido, então, prepará-lo menos rígido e mais viscoso e refazer o teste.

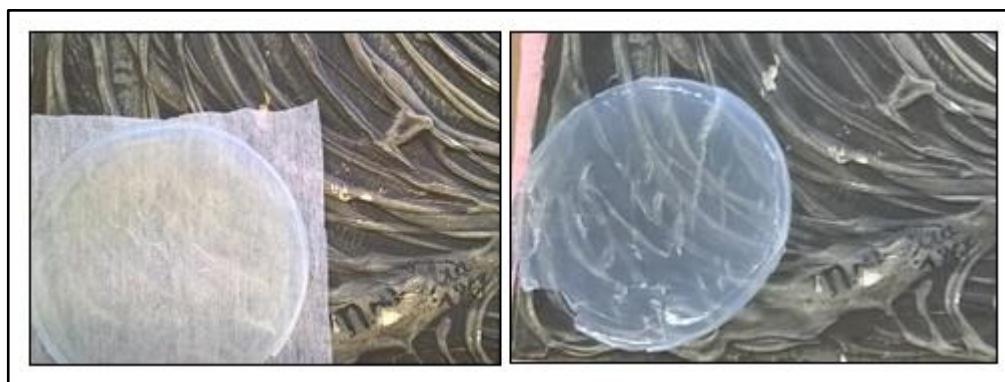


Figura 25 - Teste de limpeza com ágar-ágár com e sem non-woven como interface, respectivamente.

Foto: Cinthya Nascimento.

Assim, no **local 2**, como o produto seria aplicado diretamente sobre a obra, o tempo de ação foi reduzido para 5 minutos. Após este intervalo de tempo, o produto foi retirado com

um *swab* levemente umedecido com água e observou-se que houve sensibilização dos pigmentos, como pode ser observado abaixo.

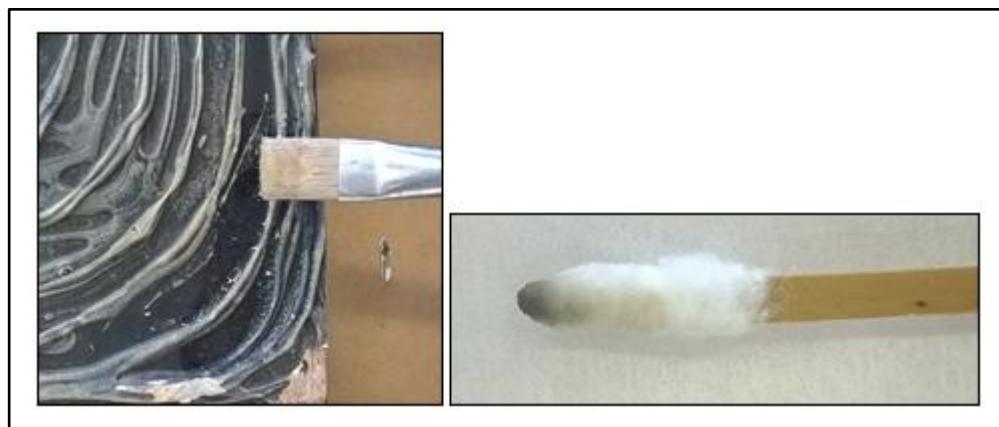


Figura 26 - Local de aplicação do ágar diretamente sobre a superfície pictórica e resultado, respectivamente.

Foto: Cinthya Nascimento

Já no **local 3**, o ágar-ágár foi aplicado, também mais viscoso como no teste 2, sobre o *non-woven*, deixando agir por 5 minutos. Observou-se que no local 3 não houve remoção da sujeira, talvez devido ao curto tempo de ação, mas também não houve sensibilização dos pigmentos da camada pictórica e nem acúmulo de resíduos nos relevos.



Figura 27 - Teste de limpeza com ágar-ágár viscoso sobre non-woven.

Foto: Cinthya Nascimento

No 4º teste, **local 4**, continuou-se com o produto a 2,5% por 5 minutos, só que aplicado duas vezes no mesmo local. Uma remoção de sujidade muito sutil foi observada na

primeira aplicação, já na segunda, o gel saiu sem resquícios de sujeira. Na figura abaixo, observa-se que a sujeira se acumulou principalmente nos relevos da obra (setas).

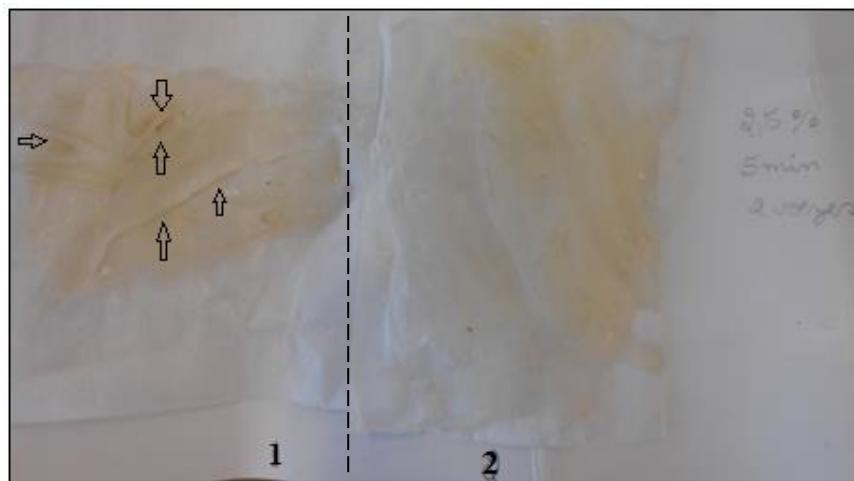


Figura 28 - Teste de limpeza com ágar-ágard⁴².

Foto: Cinthya Nascimento

No 5º teste com o ágar-ágard, o gel foi preparado a 5%, a fim de verificar se o seu poder de absorção aumentava e foi deixado agir por 5 minutos. O resultado foi insatisfatório, pois o gel estava muito espesso, havendo pouco contato com a camada pictórica, o que impediu que o produto se “acomodasse” nos relevos.



Figura 29 - Resultado do teste com ágar-ágard a 5%.

Foto: Cinthya Nascimento

Decidimos encerrar os testes, pois observamos que o produto não estava tendo os efeitos de limpeza desejados.

⁴² A cor amarelada do gel nada tem a ver com limpeza, sendo apenas um defeito de luminosidade.

Resumo dos testes:

LOCAL	APLICAÇÃO	TEMPO	EFEITO	RESULTADO
1	2,5% com e sem <i>non-woven</i>	10 minutos	Nenhum	Insatisfatório
2	2,5% Direto sobre a camada pictórica	5 minutos	Sensibilização da camada pictórica/ remoção de pigmento	Insatisfatório
3	2,5% sobre <i>non-woven</i>	5 minutos	Nenhuma remoção de sujidade.	Insatisfatório
4	2,5% sobre <i>non-woven</i>	5 minutos 2x no mesmo local	Pouca remoção de sujidade.	Insatisfatório
5	5% sobre <i>non-woven</i>	5 minutos	Gel muito espesso. Não houve limpeza.	Insatisfatório

Tabela 1 - Resumo dos resultados obtidos nos testes de limpeza com ágar-ágár.

Como os testes com ágar-ágár foram insatisfatórios, resolvemos testar também os solventes orgânicos da tabela da Masschelein Kleiner, partindo do pressuposto de que se a água, componente do ágar-ágár, que é um solvente polar não foi eficiente na remoção da sujidade talvez um solvente apolar fosse eficaz. Uma vez que:

Polar *dissolve* Polar
 Apolar *dissolve* Apolar
 Polar *não dissolve* Apolar⁴³

Foi testado, então, o Isooctano, solvente número 1 da tabela da Masschelein-Kleiner. Este solvente sensibilizou a camada pictórica e removeu o pigmento preto, tornando sua utilização inviável (Figura 30). Desta forma, já que “em cada grupo de objetivos, como ‘limpeza superficial’, os solventes devem ser testados na ordem numérica em que estão dispostos na tabela”, uma vez que “os mesmos estão dispostos em ordem crescente de penetração e ou reatividade, ou seja, se tornam gradualmente mais ‘agressivos’ à camada

⁴³ D'ARS. João Cura. *Solventes*. In: Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais móveis, 2012, p. 100.

pictórica”⁴⁴, não se mostrou plausível continuar testando os solventes subsequentes, interrompendo-se os testes no solvente Isooctano.



Figura 30 - Teste com Isooctano.

Foto: Cinthya Nascimento

A partir dos resultados insatisfatórios tanto com o ágar-ágar quanto com o solvente orgânico, decidimos realizar uma limpeza a seco na obra, que lhe garantiria menor risco, já que diante de uma camada pictórica tão sensível, não justificaria o uso de quaisquer outros solventes.

Sobre a limpeza a seco, “é uma alternativa que é ocasionalmente praticada por conservadores de pintura, empregando uma grande escala de materiais específicos, como esponjas, borrachas, materiais maleáveis, e tecido de microfibra”⁴⁵. Segundo informações do artigo *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished paint surfaces (2012)*, os estudos relacionados à investigação da limpeza a seco, em relação à integridade física e ótica da superfície pictórica, o potencial de remoção de resíduos bem como o efeito residual dos materiais, têm sido pesquisados pela Agência Cultural do Patrimônio da Holanda com a colaboração do Reino Unido.

De acordo com testes de limpeza conduzidos pela equipe de especialistas holandeses que, posteriormente, apresentaram os resultados de sua pesquisa no Congresso de Valencia, em 2012, e escreveram o artigo citado acima, as esponjas de maquiagem eram, dentre outros produtos testados, eficazes em termos de limpeza e não abrasavam a camada pictórica de

⁴⁴ D'ARS, 2012, p.111.

⁴⁵ DAUDIN-SCOTTE *et al*, 2012, p. 209.

uma pintura a óleo sem verniz. Segundo os pesquisadores, as borrachas (de diversas marcas diferentes) mostraram-se as mais danosas, devido à sua abrasividade.

De todos os materiais de limpeza testados, as esponjas de maquiagem provaram ser eficientes e dentre os materiais mais seguros de usar. A estrutura fina e suavidade destas esponjas, produzidas principalmente para aplicação cosmética na pele, melhora a sua utilização para a suave remoção de sujeira de superfícies delicadas. A maioria das esponjas são produzidas a partir de isopreno, borracha de estireno butadieno (SBR), e misturas de ambos, em escala industrial. Todas as esponjas de isopreno SBR analisados contêm antioxidantes e aceleradores utilizados no processo de fabricação de borracha. Uma pequena parte das esponjas consiste em poliuretano, que contém praticamente nenhum aditivo.

Uma desvantagem é que a disponibilidade e / ou a composição das esponjas não pode ser garantida por causa de possíveis alterações na composição durante a fabricação. [traduzido do inglês] (DAUDIN-SCOTTE *et al*, 2012, p. 216)

Usando esse artigo como referência, fizemos o teste com a esponja de maquiagem de nitro-butadieno, comprada em uma loja de cosméticos e o resultado alcançado foi satisfatório. Antes do uso, segundo a orientação contida no mesmo artigo, a esponja foi deixada de molho em água filtrada para a remoção de qualquer aditivo químico que ela pudesse ter. Notou-se, inclusive, que não houve liberação de nenhum produto na água da lavagem da esponja. Entretanto, é notável que essa esponja se desfez durante o processo de limpeza, liberando resquícios que precisam ser removidos com trincha macia, acredita-se que o molho na água a tornou mais frágil. De qualquer forma a limpeza foi satisfatória dentro dos limites do possível.



Figura 31 - Resultado do teste de limpeza superficial com esponja de maquiagem.

Foto: Cinthya Nascimento

É importante registrar que também foi testada a esponja Pet Rubber® que, assim como a esponja de maquiagem, não necessita ser friccionada para retirar as sujidades. Segundo o fabricante desta esponja, muito similar à *smoke sponge*, citada no artigo de referência, ela possui uma superfície de microfibras que através da eletricidade estática retira a poeira com

facilidade, sem necessitar de água ou outros produtos químicos. A Pet Rubber® também se mostrou eficaz na limpeza superficial a seco e será utilizada para retirar as sujeiras que persistirem após a limpeza com a esponja de maquiagem.



Figura 32 - Resultado do teste com a esponja Pet Rubber®.

Foto: Cinthya Nascimento

Esta etapa de exames e de testes é muito importante antes de se iniciar um processo de restauração, pois por meio dela, o conservador-restaurador passa a conhecer as características e as necessidades da obra de arte e com isso pode atuar de maneira mais segura e eficaz. Desta forma, após o fim da etapa de análises, a proposta de tratamento pode ser montada e a intervenção na obra iniciada, conforme será visto nos tópicos seguintes.

2.5 Proposta de tratamento

O tratamento proposto para a obra Superfície Viva 5 após a análise dos exames e compreensão mais clara da materialidade da obra, foi:

- Limpeza mecânica do verso;
- Remoção dos restos de adesivos e de etiquetas sem qualquer informação;
- Consolidação do suporte;
- Limpeza da camada pictórica;
- Nivelamento das lacunas e dos orifícios;
- Reintegração cromática das áreas de perda com aquarela da marca Cotman^{®46};
- Apresentação estética.

⁴⁶ A aquarela foi escolhida porque atenderá melhor às necessidades da obra já que a camada pictórica é, em sua maioria, opaca.

3 PROCESSO DE RESTAURAÇÃO

A intervenção na obra *Superfície Viva 5*, de Marília Giannetti, foi guiada pelas teorias de restauro aprendidas durante curso de conservação-restauração da Escola de Belas Artes da UFMG. Um dos teóricos estudados, Cesare Brandi (1906-1988), em suas considerações teóricas, diz que a restauração só deve ser realizada no momento que a obra de arte for reconhecida como tal, o que pode ocorrer tanto na “consciência singular” quanto na “consciência universal”. A partir deste reconhecimento, a intervenção de restauro deve feita na *matéria* da obra de arte e não na *imagem*, respeitando-se a *instância estética*, pois “a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua duplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo”⁴⁷. Transpondo este pensamento para a situação da arte moderna e contemporânea, Althöfer (2003) considera que esta separação entre imagem e matéria não é possível, uma vez que na arte moderna e contemporânea “toda a intervenção sobre o material constitui automaticamente uma manipulação da ideia inerente”⁴⁸, pois “nunca a intenção da obra esteve tão diretamente ligada ao material utilizado”⁴⁹. Desta forma, muitas vezes, neste tipo de arte, a matéria constitui o conceito do artista e tem mais importância para a compreensão da obra do que a estética em si ou ambas são a mesma coisa.

Na obra de Marília Giannetti, a densa camada pictórica é *matéria* e *imagem* ao mesmo tempo. Os relevos e a movimentação visual que eles transmitem ao observador constituem a matéria da obra de arte e também a estética, cuja visualidade é interrompida pelas lacunas, por estas quebrarem o movimento das linhas. Portanto, torna-se necessário refazer os relevos para restaurar a mensagem visual da obra de Giannetti. Desta forma, durante a intervenção matéria e imagem estarão sendo restauradas, pois ambas são indissociáveis.

Para uma intervenção mais criteriosa, outros princípios serão seguidos, dentre eles o princípio da reversibilidade, que, segundo Brandi (2004) precisa facilitar intervenções futuras, pelo uso de materiais reversíveis e o critério da mínima intervenção. Nos tópicos a seguir, será descrito detalhadamente as ações de restauro realizadas na obra *Superfície Viva 5*.

⁴⁷ BRANDI, 2004, p. 32.

⁴⁸ ALTHÖFER, 2003, p. 45.

⁴⁹ *Idem*.

3.1 Limpeza e consolidação do verso

A única peça da moldura do tipo “baguete” que a obra continha⁵⁰ foi retirada, assim como os pregos que a prendiam e que haviam ficado na lateral do suporte da obra.

Como o verso da obra estava bastante empoeirado, a higienização foi realizada com trincha e aspirador de pó, para retirar o excesso de poeira e, posteriormente, com algodão embebido em álcool etílico a 92,8 INMP⁵¹. O álcool favoreceu a remoção da poeira sem, no entanto, ser muito absorvido pela madeira devido à sua rápida evaporação.

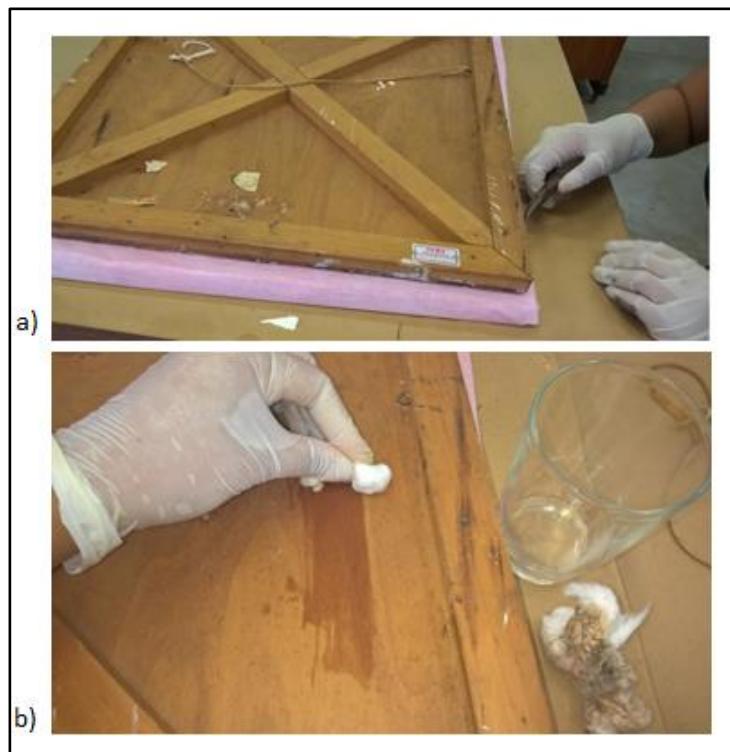


Figura 33 - Tratamento realizado no verso.

- a) Remoção dos pregos.
- b) Limpeza superficial do verso.

Foto: Cinthya Nascimento

Após a higienização, o verso foi consolidado com a mistura de serragem extrafina de madeira de Ipê e cola PVA (Acetato de Polivinila). Esta massa foi aplicada em todos os orifícios do suporte, tanto naqueles deixados pelos pregos retirados, quanto naqueles oriundos de imperfeição da própria madeira (Figura 34).

⁵⁰ A obra só continha uma peça de moldura, por algum motivo desconhecido as outras três se perderam.

⁵¹ O *grau INPM* é a porcentagem em peso de álcool em uma solução hidro alcoólica. Um álcool a 92,8 INPM significa que o frasco contém 92,8% de álcool e 7,2 % de água.



Figura 34 - Antes e depois da consolidação.

Foto: Cinthya Nascimento

As etiquetas que não continham informação, assim como os restos de adesivo impregnados na madeira foram removidos mecanicamente com bisturi (Figura 35). Nos lugares onde a remoção estava mais difícil houve a aplicação de aguarrás mineral em um *swab* para amolecer o adesivo. Por outro lado, aquelas que continham informações – e que estavam se soltando – foram faceadas com metilcelulose aplicado sobre *non-woven* para serem retiradas e recoladas. Entretanto, como não foi possível removê-las, pois o papel estava muito oxidado e quebradiço, optou-se por não forçar a remoção e apenas aplicar cola de PVA 1:1 nas bordas que estavam se soltando.

Na lateral do lado esquerdo do verso, havia perda de uma lasca do compensado; para consolidar esta abertura, foi usada uma talisca de madeira balsa⁵² de espessura fina. A talisca foi cortada do tamanho exato da abertura e colada com cola de PVA. Após secagem da cola, foi utilizada massa de consolidação (serragem e cola de PVA) para fechar as frestas e dar acabamento (Figura 36).

⁵² A madeira balsa (*Ochroma pyramidalis*), é um tipo de madeira leve, resistente, de crescimento rápido (podendo atingir até 30 metros), usada principalmente para confecção de aeromodelos rádio controlados. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Balsa_\(madeira\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Balsa_(madeira)). Acesso: 01/10/15.



Figura 35 - Remoção das etiquetas sem informação e dos resquícios de cola.

Foto: Cinthya Nascimento

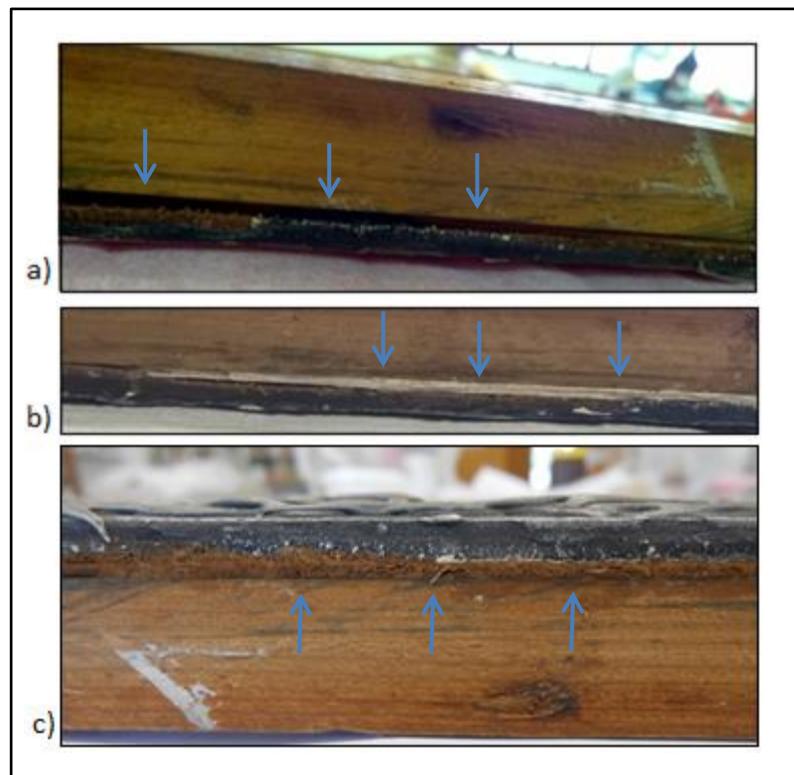


Figura 36 - Consolidação com talisca de madeira.

- a) Espaço a ser consolidado;
- b) Talisca colada no local;
- c) Finalização com massa feita de serragem e cola.

Foto: Cinthya Nascimento

3.2 Limpeza da camada pictórica

Para a realização da limpeza na camada pictórica, primeiro utilizou-se a esponja de maquiagem de nitro-butadieno, com movimentos circulares sobre a superfície pictórica e, em seguida, para retirar a sujidade acumulada nas frestas dos relevos, utilizou-se uma ferramenta odontológica de ponta fina para remover, cautelosamente, a poeira depositada nesses locais. A esponja Pet Rubber® foi usada no final para complementar a limpeza e retirar a poeira que ainda não tinha se soltado com as primeiras soluções.

Como não houve a possibilidade de uma limpeza mais profunda com produtos químicos, por razões citadas anteriormente no tópico *Testes de Limpeza*, considera-se que o resultado da limpeza foi bastante satisfatório. As esponjas cumpriram seu papel, removendo as sujidades superficiais e retirando a poeira acumulada.

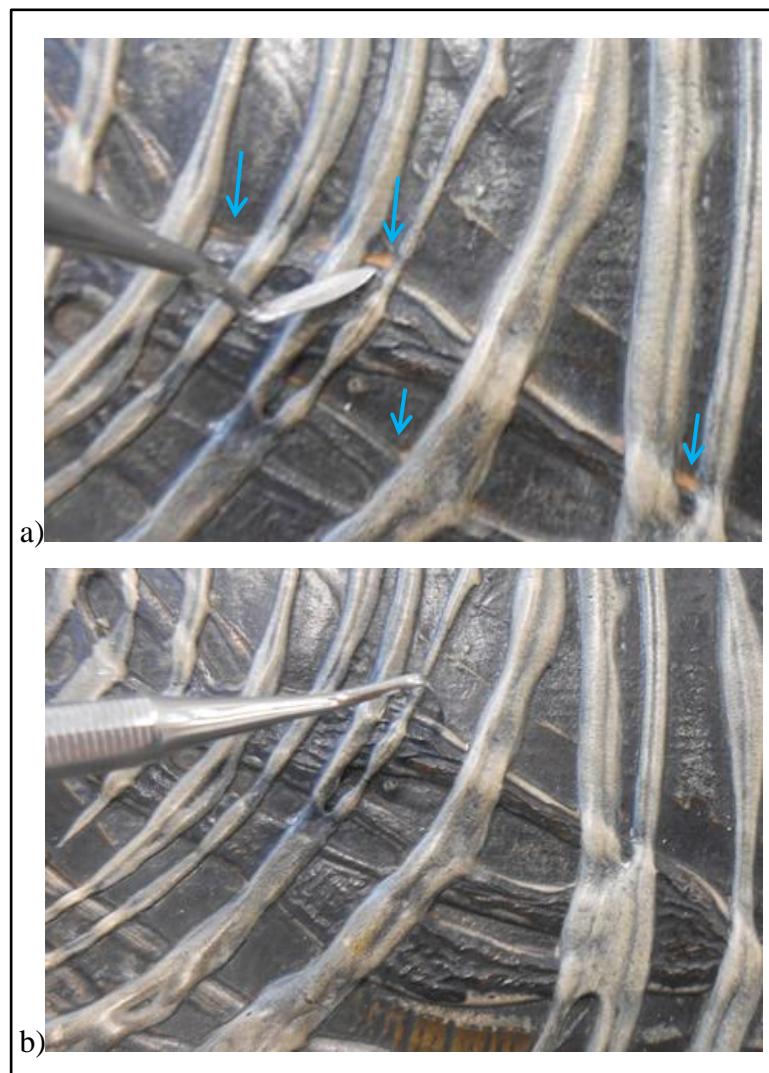


Figura 37 - Limpeza mecânica da camada pictórica.

- a) Poeira avermelhada depositada nas reentrâncias da obra;
- b) Obra após a limpeza mecânica com a remoção da poeira avermelhada.

Foto: Cinthya Nascimento

Após a limpeza, foi aplicado *Mowiol*® (5:25:25), adesivo usado para a refixação, nas fissuras para evitar que haja desprendimento e elas possam se tornar mais expressivas.

3.3 Nivelamento

As áreas lacunosas foram niveladas tanto por razões estéticas quanto para cessar o constante desprendimento de camada pictórica. Para tanto, foi usada uma massa de nivelamento composta por metilcelulose + adesivo PVA (na proporção de 3:1) + carbonato de cálcio. O carbonato de cálcio foi adicionado aos poucos na quantidade necessária para a massa ficar encorpada. A massa foi macerada com espátula sobre uma placa de vidro para que ficasse homogênea e foi usada tanto para nivelar quanto para produzir os relevos necessários na camada pictórica.

Após a lacuna ser nivelada e lixada com lixa média e fina (para dar acabamento), foram desenhados a lápis, os locais onde seriam feitos os relevos. Tais complementações dos relevos faltantes foram possíveis de serem feitas por existirem referências ao redor dos relevos originais que romperam-se e desprenderam-se.



Figura 38 - Primeira etapa do nivelamento da lacuna.

Foto: Cinthya Nascimento

A massa de nivelamento foi aplicada com espátula sobre o desenho preliminar, em várias camadas, para que os relevos fossem produzidos. Entre uma aplicação e outra foi preciso deixar a massa secar completamente para que ela não trincasse e não perdesse a forma.



Figura 39 - Segunda etapa do nivelamento da lacuna.

Foto: Cinthya Nascimento

É preciso reforçar mais uma vez que só foi possível refazer os relevos nesta lacuna, porque havia referências necessárias para tanto. Se não houvesse referências, eles jamais poderiam ser refeitos, pois isso acarretaria em uma adição arbitrária, contra os princípios da restauração.

3.4 Reintegração cromática

A reintegração cromática foi realizada com a técnica do pontilhismo, que segundo Ana Bailão (2011), pode ser usada tanto para pinturas antigas quanto para pinturas recentes. Esta técnica foi escolhida porque, uma vez que as cores da camada pictórica não eram chapadas, os

pontos trariam a vibração visual necessária para unir visualmente a reintegração da lacuna com as áreas originais da pintura ao redor.

Após a reintegração cromática, feita com a tinta aquarela da Cotman®, foi aplicado sobre as áreas reintegradas o *Mowiol®* 5:25:25 (*Mowiol®*, água e álcool), para saturar as cores. Esta ação se mostrou necessária, pois, apesar de a obra ser, em grande parte, opaca e a aquarela ter sido escolhida por não conter brilho, as cores das áreas reintegradas estavam muito mais opacas que as cores originais da obra e necessitavam de saturação.



Figura 40 - Lacuna reintegrada e com as cores saturadas com *Mowiol®*.

Fotos: Cláudio Nadalim e Cinthya Nascimento, respectivamente.

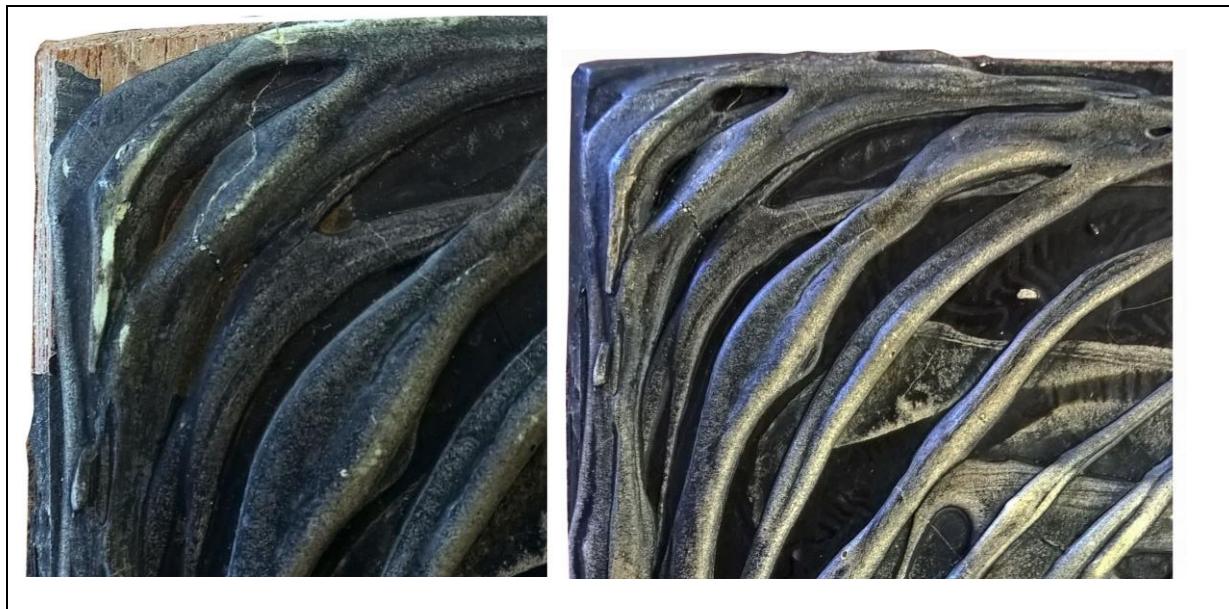


Figura 41 - Lacuna (borda superior direita da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.



Figura 42 - Lacuna (borda superior esquerda da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.



Figura 43 - Lacuna (borda inferior esquerda da obra) reintegrada e com as cores saturadas com Mowiol®.

Após da reintegração, foi feita uma apresentação estética, aplicando-se tinta aquarela nas áreas abrasonadas da camada pictórica (ver localização das abrasões e orifícios da camada pictórica na página 41 – Figura 15).

3.5 Aplicação de cera de carnaúba

Algumas ações preventivas foram pensadas para garantir que a obra se mantenha em bom estado de conservação por muito tempo. Uma destas ações foi a aplicação de cera de carnaúba diluída em aguarrás sobre os sarrafos do suporte para impermeabiliza-los e prevenir prováveis movimentações da madeira, já que a madeira, por ser um material higroscópico, pode aumentar e diminuir de tamanho pela absorção ou liberação de água em contato com a umidade relativa do ar (característica que faz com que ela empene e perca a sua forma original). As fissuras presentes na camada pictórica são um exemplo do dano que a movimentação do suporte pode causar. Após a aplicação, lustrou-se com uma “boneca” feita de algodão envolto em *non-woven*, para dar brilho.



Figura 44 - Aplicação de cera de carnaúba nos sarrafos.

Foto: Cinthya Nascimento

Outra ação preventiva aplicada foi a proteção das etiquetas para evitar que as informações presentes possam vir a se perder. Como elas estavam muito sensíveis e quebradiças, foram cobertas com Melinex®, um filme plástico de poliéster transparente e estável – de acordo com informações do fabricante – colado com metilcelulose.



Figura 45 - Proteção das etiquetas.

Foto: Cinthya Nascimento

3.6 Moldura

A obra Superfície Viva 5, como já foi citado, possuía apenas uma peça de moldura tipo “baguete” (Figura 46a), assim, foi decidido que seria feita uma outra moldura para a obra seguindo os mesmos padrões da original. Porém, como a moldura fabricada (Figura 46b) ficou ligeiramente menor do que a obra, não foi possível utilizá-la. Por este motivo, e partindo-se do pressuposto de que a massa que compõe a camada pictórica “escapa” pelas bordas da obra, sugere-se que seja mais adequada a colocação de uma “moldura de bandeja” ou *frame box* (Figura 47), que é fixada com parafusos por detrás da obra (e não pelos lados como a de “baguete”) deixando as bordas livres.



Figura 46 - Moldura tipo “baguete”
a) Peça de moldura original.
b) Moldura nova fabricada para a obra.

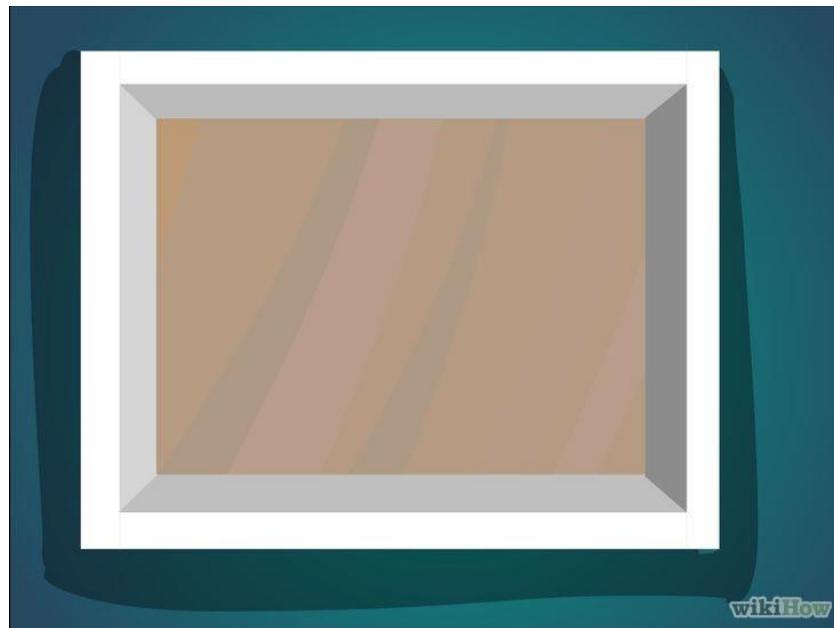


Figura 47 - Exemplo de "Moldura de bandeja" ou *Frame box*.

Fonte: [wikihow](http://es.wikihow.com/hacer-una-caja-expositora). Disponível em: <http://es.wikihow.com/hacer-una-caja-expositora>. Acesso: 08/01/2016.

Se, de alguma forma, for possível reutilizar a moldura fabricada para a obra, sugere-se que sejam colocadas cantoneiras para que a mesma seja parafusada por detrás, prevenindo-se danos às laterais (Figura 48).

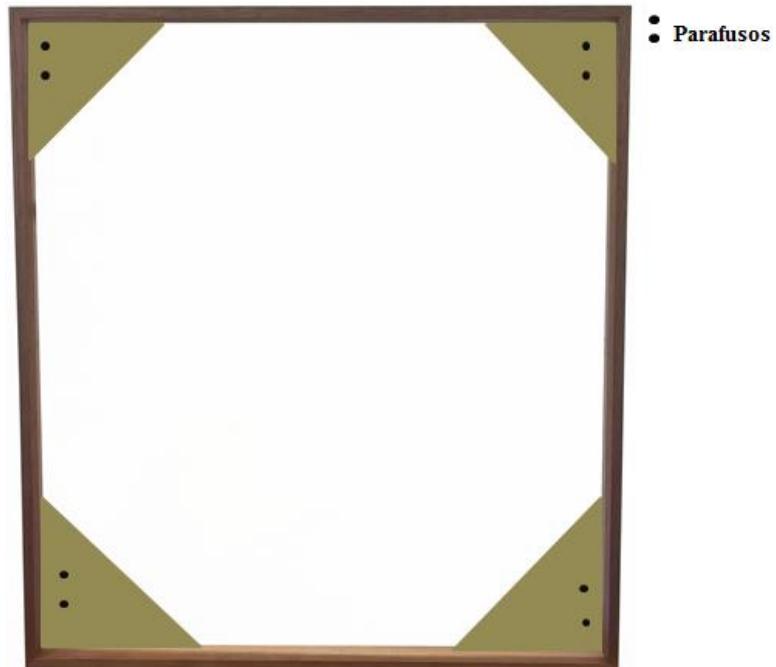


Figura 48 - Moldura tipo “baquete” com cantoneiras.

3.7 Resultado final



Figura 49 - Resultado da restauração do anverso da obra

Foto: Cinthya Nascimento



Figura 50 - Resultado da restauração do verso da obra

Foto: Cinthya Nascimento

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o processo de tratamento da obra *Superfície Viva 5*, de Marília Giannetti, foi marcado por aprendizagens e por desafios. O maior desafio deste trabalho foi tentar compreender os materiais que compõem esta pintura, já que não obtivemos um resultado tão preciso por meio dos exames laboratoriais sobre o tipo de massa usada pela artista – embora tenhamos obtido algumas indicações. Por outro lado, um grande aprendizado foi constatar como o tratamento de obras de arte moderna e contemporânea podem diferir, em termos de critérios, materiais e metodologias, do tratamento de obras clássicas ou tradicionais.

Em minha avaliação, após o término da prática do trabalho, de todo o processo de tratamento da obra *Superfície Viva 5*, a limpeza foi a etapa mais complicada devido à sensibilidade da camada pictórica aos produto testados. Por fim, constatei que a limpeza a seco seria a possibilidade mais satisfatória e segura, ficando evidente que, durante uma intervenção de limpeza de obras de arte, nem sempre os recursos disponíveis e testados para este fim no campo da restauração são adequados às especificidades materiais e estéticas das obras em tratamento, pois cada obra apresenta ao conservador os seus problemas e, em virtude deles, é que se pode definir sua restauração.

As análises reunidas nesta monografia sobre a pintura *Superfície Viva 5* são de grande importância, pois podem constituir em uma fonte de conhecimento sobre essa série desenvolvida pela artista. Ainda mais se considerarmos que há poucas informações disponíveis sobre a sua produção artística. Obviamente, essa monografia é uma contribuição pequena diante da necessidade de pesquisas mais aprofundadas sobre a totalidade da diversificada produção de Giannetti e, especialmente, da série *Superfícies Vivas*. Conhecendo a técnica da artista, será possível estudar a importância que ela teve no cenário artístico brasileiro dos anos 60/70, devido à inovação no uso dos materiais.

Este trabalho de conclusão de curso contribuiu também, de maneira expressiva, para o meu enriquecimento como profissional, pois através da investigação sobre a obra de Marília Giannetti, pude colocar em prática os conhecimentos adquiridos durante o curso de conservação-restauração. Assim, considero, por fim, que o resultado do trabalho foi muito satisfatório.

REFERÊNCIAS

- DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006.
- DE FUSCO, Renato. *Historia da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988. 375p
- MARÍLIA GIANNETT TORRES. Galeria de arte Léo Bahia: *catálogo*. Minas Gerais, 2004.
- LOPES, Almerinda da Silva; RIBEIRO, Marília Andrés; MENDES, André Melo. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. 127p.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: cubismo a arte neoconcreta*. 3. ed. -. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 301 p.
- ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. 2011. 289, [12] f. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 207 p.
- ALTHÖFER, Heinz. *Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Istmo, 2003.170p.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 2.ed. Cotia,SP: Ateliê, 2005. 261p.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. 1.ed. Madrid: Síntesis. 2003. 205p.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do Seculo XX*. São Paulo: Cosac & Naify, c1998. 270p.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Campus, c1996. 358p.
- CREMONESI, Paolo. *Rigid Gels and Enzyme Cleaning*. In: New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference, Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute, 2010.
- LOWANDE, Tamires (2014). *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*. Monografia não publicada. Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais móveis. Universidade Federal de Minas Gerais.
- DAUDIN-SCHOTTE Maude et al. *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces*. Amsterdam, Netherlands, 2012. 10p.

REMADE, *Características intrínsecas da madeira*. Revista da madeira, ed. 59, setembro de 2001. Disponível em:

http://www.remade.com.br/br/revistadamadeira_materia.php?num=4&subject=Caracter%EDsticas&title=Caracter%EDsticas%20Intr%EDnsecas%20da%20Madeira. Acesso: 10/10/2016

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

BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. Revista Ge-conservación, n.º 2, 2011. p. 45-63 Disponível em: <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41/pdf>. Acesso: 01 de dezembro de 2015

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

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 2.ed. Cotia,SP: Ateliê, 2005. 261p.

MENDES, Marylka. Restauração: ciência e arte. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1998.

MAURÍCIO, Jayme. Superfícies Vivas Marília na Selearte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de jun. 1963. Itinerário das artes plásticas, 2º caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=40835&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso: 23/10/2015

Marília pinta com a alma. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 de jun. de 1966. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Mar%C3%ADlia%20Giannetti. Acesso: 23/10/2015

MAURÍCIO, Jayme. Superfícies Vivas de Marília na Petite. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04 de março de 1964, 2º caderno. Itinerário das Artes Plásticas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=40835&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso: 23/10/2015

Informativo quinzenal. *Tesouro escondido*. Condomínio Retiro das pedras, p.4, Belo Horizonte 17 de junho de 2008. Nº1 ano 1. Disponível em: http://www.retirodaspedras.com.br/informativo/quinzenal/No_1_Ano_01.pdf. Acesso: 30/10/2015.

Marilia Giannetti Torres, *Composição nº 2*, 1956. Disponível em:

http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/tablet/nacional/torres_marilia_gianetti01.php. Acesso: 20/10/2015.

Mário Silésio. *Construção*, 1957. Disponível em:

<http://www.rembrandt.com.br/iacervo/32/MARIO-SIL%C3%89SIO/>. Acesso: 20/10/2015.

Maria Helena Andrés. Óleo sobre tela, 1950, Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/fr/pessoa23/maria-helena-andres>. Acesso: 20/10/2015.

Pablo Picasso. *Ma Jolie*, 1911-12. Disponível em:
<http://www.moma.org/collection/works/79051?locale=en>. Acesso: 25/10/2015.

Georges Braque. *Violin: Melodie*, 1914. Disponível em:
<http://www.abcgallery.com/B/braque/braque129.html>. Acesso: 25/10/2015.

Piet Mondrian. *Composition Trees II*, 1912. Disponível em:
<http://www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian31.html>. Acesso: 26/10/2015.

Piet Mondrian. *Composition*, 1916. Disponível em:
<http://www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian41.html>. Acesso: 26/10/2015.

ANEXOS

ANEXO A – Reportagens sobre Marília Giannetti do jornal carioca Correio da Manhã, pertencentes à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).

Marília pinta com a alma

Olhos azuis e cabelos ruivos denunciam a origem italiana de Marília Giannetti Torres, brasileira de Minas e filha de antigo prefeito de Belo Horizonte: Américo René Giannetti.

Estudando pintura em sua cidade natal, Marília nunca se sentiu à vontade no estilo acadêmico. E quando Guignard surgiu em Belo Horizonte foi para ela uma verdadeira revelação. Trabalhando com independência, mas sob a orientação do mestre, Marília foi aos poucos encontrando seu estilo. Até hoje, casada com o engenheiro José Moreira Torres e mãe de cinco filhos, arranja sempre tempo para se dedicar a sua arte. Pois "quando a gente gosta de uma coisa não larga de jeito nenhum".

PROCURA E ENCONTRO

No fundo dos olhos azuis de Marília a mesma indefinível tortura que emerge dos seus quadros. Tortura desmentida pela voz e gestos de profunda tranquilidade.

Vinte anos pesquisou a pintora até encontrar seu estilo. Queria acima de tudo dar vitalidade própria à superfície. O óleo não a satisfazia e então passou a fazer experiência com o gesso, o piche de rua. Fixou-se por fim na tinta de parede misturada à tinta a óleo, e à laca. Em sua primeira fase, procurava valorizar ao máximo o relevo. A cor sobrevinha apenas como elemento, o que não acontece em seus últimos quadros, onde passou a ter maior importância.

Marília pinta duas telas ao mesmo tempo e vai elaborando cada uma à medida que as vai sentindo. Enquanto uma seca, com a espátula retrabalha a outra e o movimento da pintura é determinado pelas camadas superpostas de tinta. A pintora diz que usa as cores de acordo com seu estado de espírito. Se está deprimida, invariavelmente o quadro será em cores sombrias. Se alegre, as tonalidades serão claras, vibrantes.

Marília não dá nome aos seus quadros. Recusa-se e definir-lhes o tema. Acha que a pessoa que os admira deve sentir os a sua maneira e nêles encontrar um significado pessoal.

REALIZAÇÕES E PROJETOS

Mudando-se para o Rio em 58, Marília freqüentou o Curso de Gravuras no Museu de Arte Moderna e fez várias exposições individuais no Brasil e estrangeiro, as mais importantes em Santiago, em Roma, na Galleria d'Arte e em Paris, na Galerie Valeri Schmidt. Foi tomou parte em diversas coletivas no Rio, Belo Horizonte, Paraná, Cordoba, Filadélfia, Nova Orleans, Washington e Paris.

"Só quando viajo é que a carreira interfere com as obrigações de dona de casa" — explica a pintora que, tendo atelier em casa, resolve calmamente os problemas determinados por tão diversas ocupações. Mãe de quatro rapazes e uma menina, procura cultivar nos filhos o amor pela arte levando-os à exposições e galerias. "Mas só um gosta de desenhar: Hugo, o mais velho". E acrescenta que os filhos são críticos severos, fazendo intuitivamente observações bastante justas.

No momento, Marília está inteiramente ocupada com mostra na Galeria São Luiz, de São Paulo, com vernissage marcada para o dia 7 de junho.

Para futuro próximo está também programada inauguração da Galeria Giro, no Pôsto 6 — de sociedade com duas amigas de Belo Horizonte, as irmãs Tallulah Carvalho Britto e Daoulah Coelho de Almeida — onde Marília será a orientadora artística. A inauguração está marcada para 11 de setembro, com mostra individual da pintora Gilda Azeredo Azevedo.

Superfícies vivas de Marília na Selearte

Há cerca de um ano, talvez nem isso, publicamos nesta coluna um texto de mestre Aníbal Machado apresentando, em Belo Horizonte, a nova pintura de Marília Gianetti Tórres, a tranquila artista mineira, nossa colega de aprendizado com Guignard, mas há vários anos retirada das atividades artísticas. Dizia Aníbal que a arte de Marília situava-se, em sua última fase, "no ponto extremo em que se casam pintura e escultura". E adianite frisava um tanto maliciosamente: pintura esculpida, não escultura pintada. Desde logo buscamos saber do que se tratava, mas a exposição estava sendo feita em Belo Horizonte. Aguardamos a volta da pintora, mas esta vida aloparda que se leva no Rio nem sempre permite o cumprimento não só do dever como também do prazer. E ficamos sem ver Marília durante muito tempo sem saber — o que só aconteceu accidentalmente — que a pintora morava no edifício ao lado.

Coincidiu nossa visita com o júri da seleção da Bienal, onde penetraram ligeiramente para levar o maior impacto com os cinco esplêndidos quadros enviados por Marília Gianetti Tórres, todos, alias, integralmente aprovados. Depois, os grandes painéis para o Country Clube da Tijuca, a visão de trabalhos menores e a vergonha de haver cochilado durante tanto tempo, embora as admirações de Aníbal e os chamados suaves e discretos da artista (a falha não é só nossa, mas de todos os críticos do Rio, de todos os "marchands", dos próprios colegas da pintora). Agora, depois de ter lutado inutilmente para interessar as galerias e críticos cariocas, Marília Gianetti Tórres vai expor em São Paulo, na galeria Selearte, no próximo dia 20, ainda sob a batuta de Aníbal Machado, ao qual se deve creditar a descoberta desta nova e importante fase da artista mineira.

A pintura-escultura de Marília Gianetti Tórres é relevo ou superfície viva, como ela gosta de chamar. Uma procura, um achado, uma nova dimensão, nessa luta incessante para dilatar as fronteiras e divisões convencionais da arte de hoje: quase todas as técnicas, inclusive a austera gravura, busca ir além do que permitem os seus próprios recursos, alcançando o velho e batido plano de equivalências, analogias, ambigüidades e semelhanças. Tentar definir-las nos parece não só ambicioso como perigoso. Assim vejamos a obra de Marília Gianetti Tórres no quadro já mais conhecido do "relevo" sem definir-la como pintura ou escultura, ou ambas entrosadas etc. O mesmo relevo que dois brasileiros fazem com tanto êxito na Europa (Krajcberg e Piza), ao lado de outros mais famosos, como César, Stahli, Burri, Criqui, Jacobsen, Fontana, Dubuffet mesmo, Max Ernest, Delaunay, Ben Nicholson, Asso, Nevelson, Rostkowska, Katskaya, um certo Capogrossi, um certo Tapies de há cinco anos, e muitos outros cujo nome não ocorre no momento. Fazemos nossa a melhor colocação da técnica do relevo, que é a de Pierre Bourdoult, quando apresentou a mostra do Relevo na Galerie du XXème Siècle, em Paris, pois que serve admiravelmente para a nova expressão de Marília Gianetti Tórres: "O relevo situa-se assim na interseção de dois domínios da arte. Ele participa de um e de outro; conjuga algumas de suas técnicas; separa seus meios dos seus fins habituais. Poder-se-ia definir-lo como o cruzamento de duas linguagens irreductíveis entre elas, como a expressão-límite de seus esforços para juntar-se e, provisoriamente, confundir-se."

A nova expressão de Marília resultou, primeiro, de uma longa enfermidade em 1953, levando-a a uma continua reflexão e leitura. Nessa ocasião, conta, releu Rilke e as famosas *Cartas a um Jovem Poeta* e ficou muito im-



Marília em seu atelier, um terraço enorme, no Pôsio Seis, trabalha em nova técnica que resulta de técnicas antagônicas mas provisoriamente confundidas. Passou com todos os trabalhos para a VII Bienal

menos por muito tempo, até ter absoluta certeza de que estava fazendo algo realmente digno da obra de arte. Não queria ser a eterna dileitante, a pintora do "hobby". Entretanto, trabalhava um pouco, para não perder a forma. Quando, de fato, sentiu que não poderia viver sem pintar, iniciou uma fase quase violenta: trabalhava cerca de 12 horas por dia, sem parar. Isso, desde 1958. Não mandava nada para os salões, exposições etc. Não queria expor simplesmente "experiências" (bravos, Marília!), mas obras resultantes de experiências concluídas, realizadas.

Seus relevos vieram da luta tremenda para dar à superfície do quadro uma intensa vitalidade. As tintas e o pincel já não correspondiam a essa necessidade. Procurou durante muito tempo os mais variados materiais, até encontrar o que respondeu: o superquentone, uma tinta compacta, que trabalha com espátula e outros recursos. Quanto a trama, ao arabesco intenso, aos teoremas plásticos de linhas e planos vigorosamente contrastados, ao mundo vegetal dos seus quadros, ela os atribui a uma velha herança dos seus começos com Guignard, que nos fazia desenhar durante horas todos os motivos do velho parque de Belo Horizonte. Como vêem os leitores, tudo é simples na linguagem dessa artista cuja obra vai dar também muita dor de cabeça à crítica, irá provocar ainda muita polêmica.

Finalizando o encontro rápido que tivemos minutos antes de seu embarque para a Paulicéia, fizemos duas perguntas à pintora que ela respondeu também singelamente:

— Só entrei na Bienal em 1953 e na atual, passando com cinco trabalhos diante de um júri tão categorizado e com tamanha experiência, fiquei extremamente satisfeita. Valeu o longo esforço e o longo silêncio que eu mesma me impus. Por que exponho primeiro em São Paulo? É porque não encontrei nenhuma galeria no Rio que quisesse apresentar os meus trabalhos.

(Gostaríamos que os leitores vissem os trabalhos de Marília e, depois fôssem ver o que os prosperos "marchands" do Rio estão apresentando. Não há dúvida, a Selearte está lavrando um teto).



Marília Gianetti Tórres: cinco anos de experiências e silêncio e a volta com um vigoroso e denso mundo de tramas em relevo com superquentone. Tudo na Selearte, em São Paulo. Os marchands do Rio cochilaram comodamente

pressionada quando o poeta aconselhava ao jovem poeta que só escrevesse se tivesse certeza absoluta de que morreria se não o fizesse (coisa muito discutível, não?). Marília procurou então saber até que ponto a pintura era realmente necessária. Resolveu não expor mais, pelo

Itinerário das Artes Plásticas

JAYME MAURICIO

— Só entrei na Bienal em 1953 e na atual, passando com cinco trabalhos diante de um júri tão categorizado e com tamanha experiência, fiquei extremamente satisfeita. Valeu o longo esforço e o longo silêncio que eu mesma me impus. Por que exponho primeiro em São Paulo? É porque não encontrei nenhuma galeria no Rio que quisesse apresentar os meus trabalhos.

(Gostaríamos que os leitores vissem os trabalhos de Marília e, depois fôssem ver o que os prosperos "marchands" do Rio estão apresentando. Não há dúvida, a Selearte está lavrando um teto).

SUPERFÍCIES VIVAS DE MARÍLIA NA PETITE



"Inaugurou-se segunda-feira última na Petite Galerie, sem maior alarde e organização o (convite chegou no dia, na véspera ou depois da inauguração), uma exposição de Marília Giannetti Torres, a pintora mineira que compareceu à VII Bienal com uma seleção de trabalhos de ab-

soluta originalidade em nosso meio: pintura em relevo, pintura-escultura ou superfícies vivas, como ela gosta de chamar. Qualquer que seja a terminologia que se aplique ao seu trabalho, o verdadeiramente importante é que ele resulta de uma longa busca e de uma séria contribuição ao inces-

sante esforço internacional para dilatar as fronteiras e divisões convencionais da arte atual e atingir um fértil plano de analogias, equivalências, ambigüidades, um plano altamente nervoso e vital onde as técnicas ou se conjugam ou se apartam violentamente, separando os meios dos fins habi-

tuais. Relevo e pintura, duas linguagens possivelmente irredutíveis num grande esforço de fusão, ainda que provisória. Esta é a grande "pedra de toque" da mostra da Marília, além do prazer visual que provocam sempre suas harmonias, seu equilíbrio e vitalidade.

ANEXO B – Resultado dos exames de laboratório realizados pelos LACICOR



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Superfície viva 5

Autor: Marilia Giannetti

Data: 1967

Número Cecor: 46-15

Categoria: pintura contemporânea em relevo

Técnica: óleo sobre madeira

Dimensões: 48x53cm

Local e data da coleta de amostras: Cecor, 17/09/2015

Responsável pela amostragem: Profa. Maria Alice Sanna

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Cinthya Daniela do Nascimento – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Número de matrícula : 2011055398

Orientadora: Profa. Maria Alice Sanna

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

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

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM)
- Testes de solubilidade
- Testes microquímicos
- Cortes estratigráficos

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

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

Os testes de solubilidade são ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua missibilidade em meios de diferentes polaridades.

Os testes microquímicos consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras

O corte estratigráfico é um pequeno bloco sólido de um polímero acrílico utilizado para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência de camadas é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada e então fotografada.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am 2894T	Amostra de fragmento contendo camadas branca e preta retirada da área sem relevo da pintura do canto superior direito.	Camada branca (Base): Pigmentos e Cargas: Carbonato de cálcio e talco. Aglutinante: Resina Sintética Camada Preta: Pigmentos e Cargas: Carbonato de cálcio e talco. Não foi identificado o pigmento preto. Aglutinante: Resina Sintética Estratigrafia : 1-Base de preparação branca/2-preta .
Am 2895T	Amostra de fragmento contendo camadas branca e preta retirada de área com relevo da pintura do canto inferior direito.	Brancos abaixo da camada preta: Pigmentos e Cargas: Carbonato de cálcio e talco. Aglutinante: Resina Sintética Preto : não identificado Estratigrafia: 1-Camada Marrom/ 2-cinza/3-branco OBS: Ressaltamos a possibilidade da existência de quatro camadas. Contudo torna-se necessário a realização de mais exames para uma conclusão definitiva.
Am 2896T	Amostra de material escuro amarelado retirada da área- quadrante 1 da lateral esquerda da obra	Aglutinante: Acetato de polivilina(PVA)-Provavelmente Pigmentos e Cargas: Carbonato de cálcio e talco.

Anexos

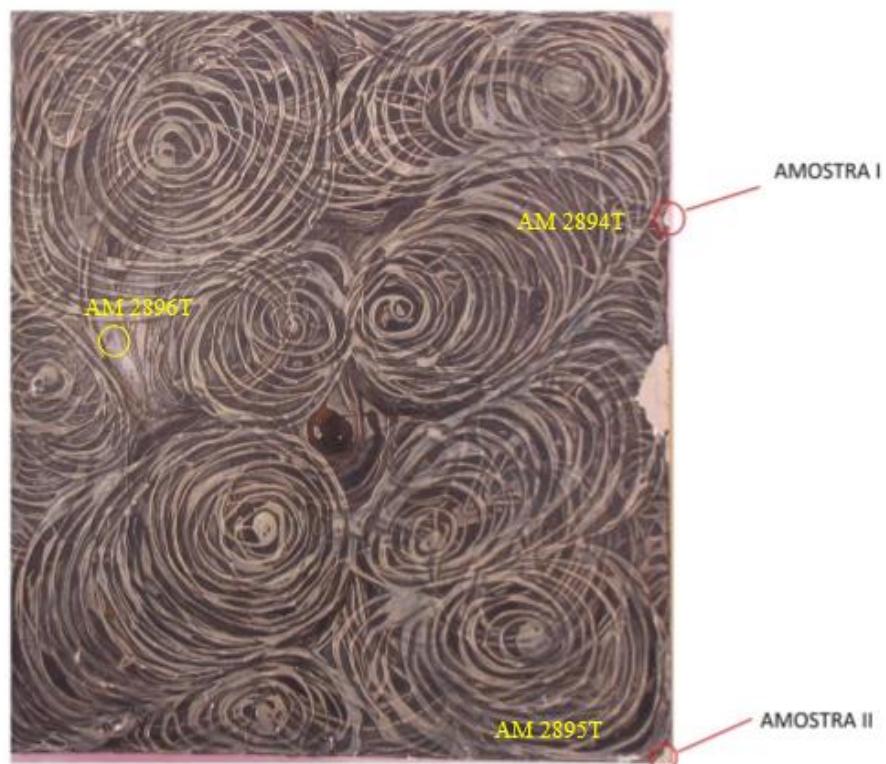


Figura 1 – Locais de retirada das amostras

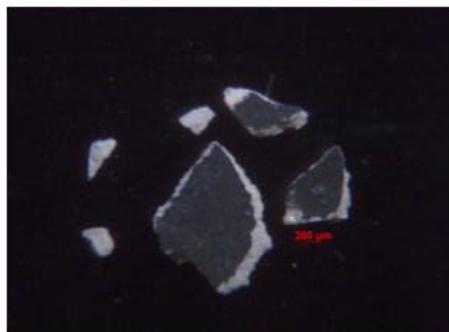
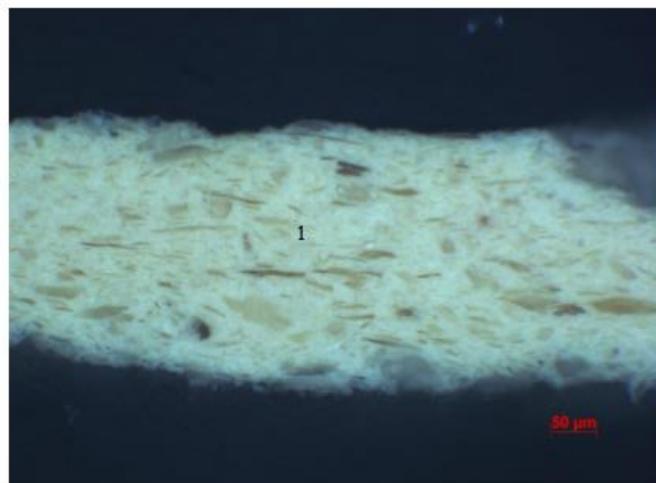
Documentação fotográfica das amostras retiradas

Figura 2- Amostra 2894T -Foto dos fragmentos da amostra, frente-aumento 20X



Figura 3- Amostra 2894T Foto dos fragmentos da amostra , verso-aumento 20X



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação - Escola de Belas Artes / UFMG - 31270-901 - Belo Horizonte - MG
Tel: 55 (31) 3409 5378 - Fax: 55 (31) 3409 5375 - email : luz.souza@ufmg.br

Figura 4- -Amostra 2894T - Corte Estratigráfico referente à amostra –
Visto sob microscópio de luz polarizada aumento 33x.

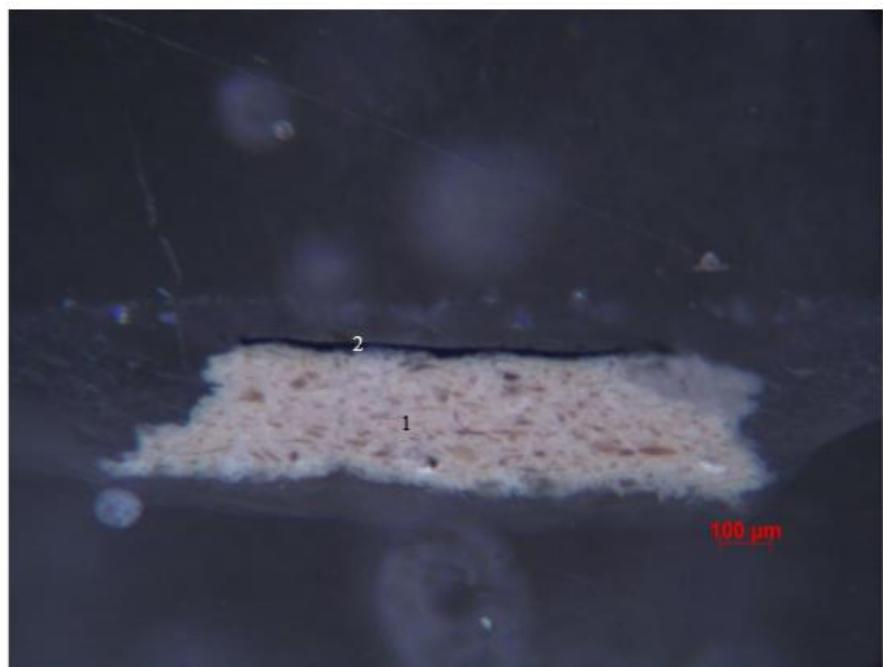


Figura 5- Amostra 2894T - Corte Estratigráfico referente à amostra –Visto sob microscópio estereoscópico aumento 110X.

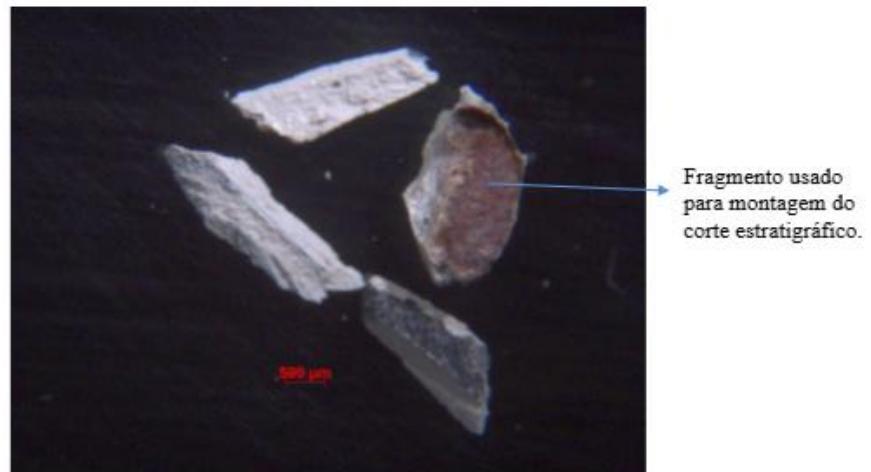


Figura 6- Amostra 2895T Foto dos fragmento da amostra, verso-aumento 15X



Figura 7- Foto dos fragmento da amostra 2895T, frente-aumento 15X

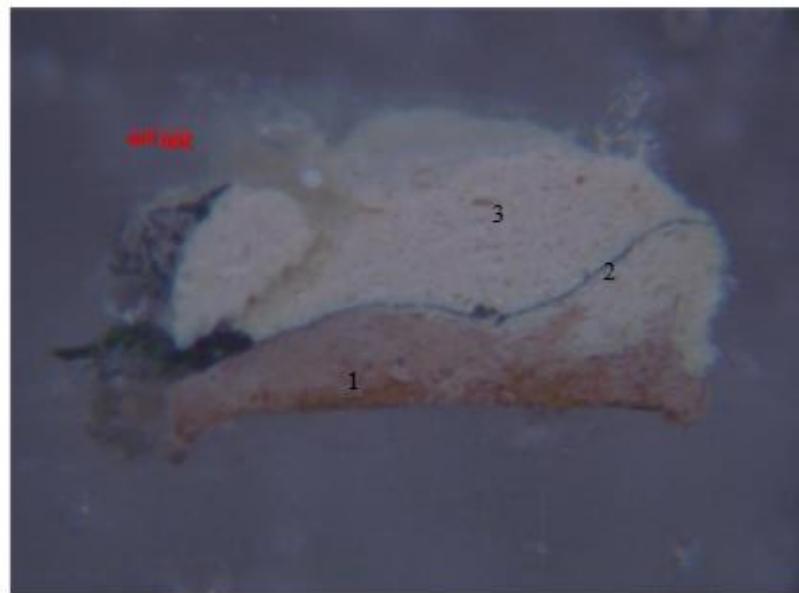


Figura 8-Amostra 2895T-Corte Estratigráfico –Visto sob microscópio estereoscópico aumento 60X.



Figura 9-Amostra 2895T-Corte Estratigráfico –Visto sob microscópio de luz polarizada aumento 22X

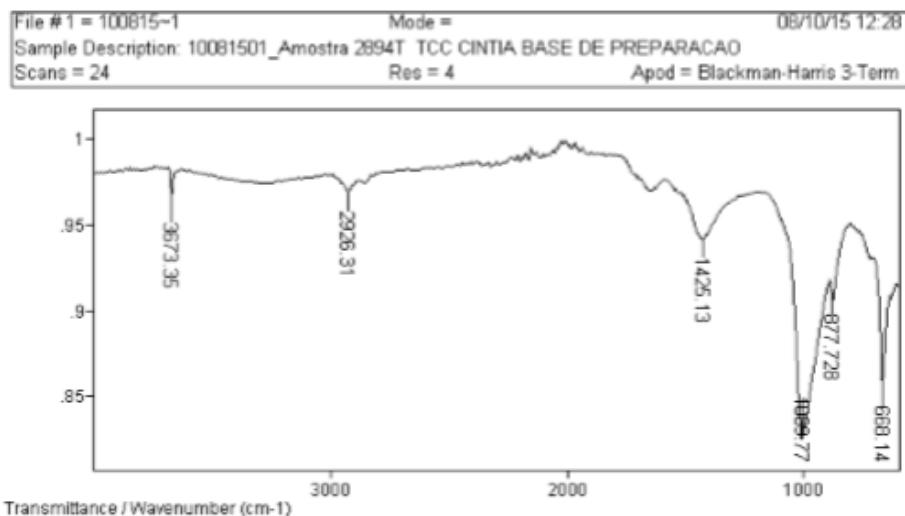


Figura 10- Espectro de infravermelho referente à amostra 2894T- Base de preparação.



Figura 11- Espectro de infravermelho referente à amostra 2894T- camada pictórica preta.

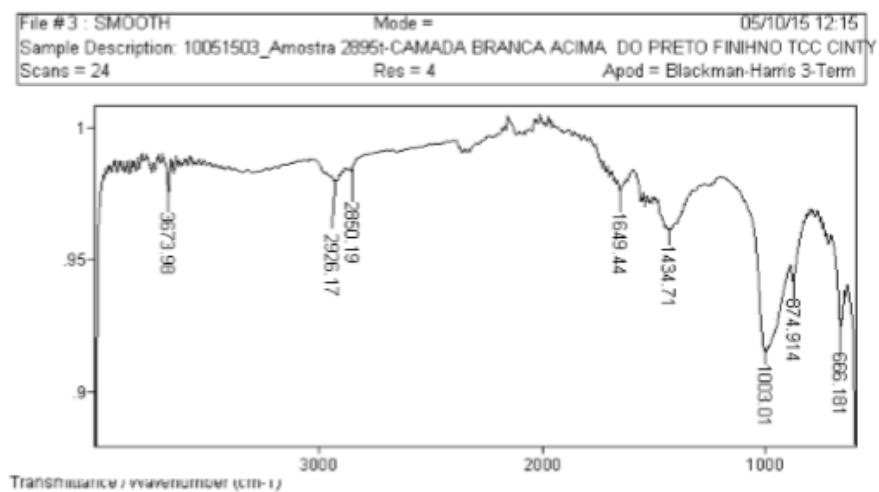


Figura 12- Espectro de infravermelho referente à amostra 2895T- Camada Branca.

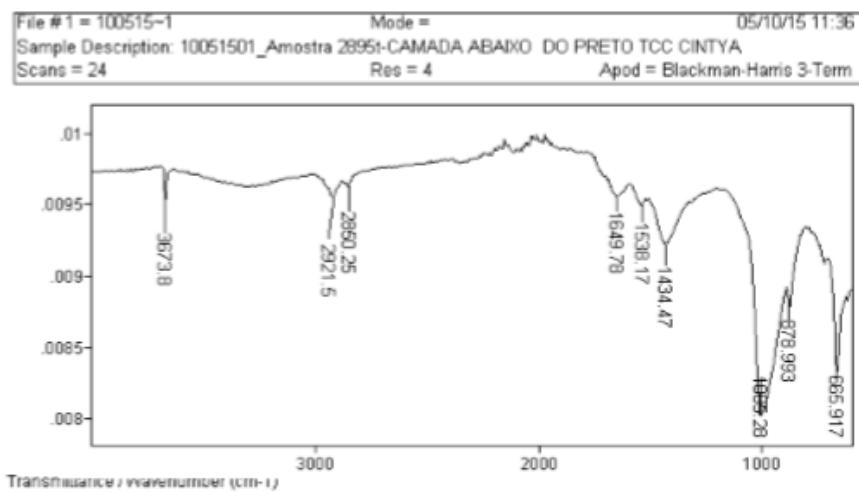


Figura 13- Espectro de infravermelho referente à amostra 2895T- Camada abaixo do preto.

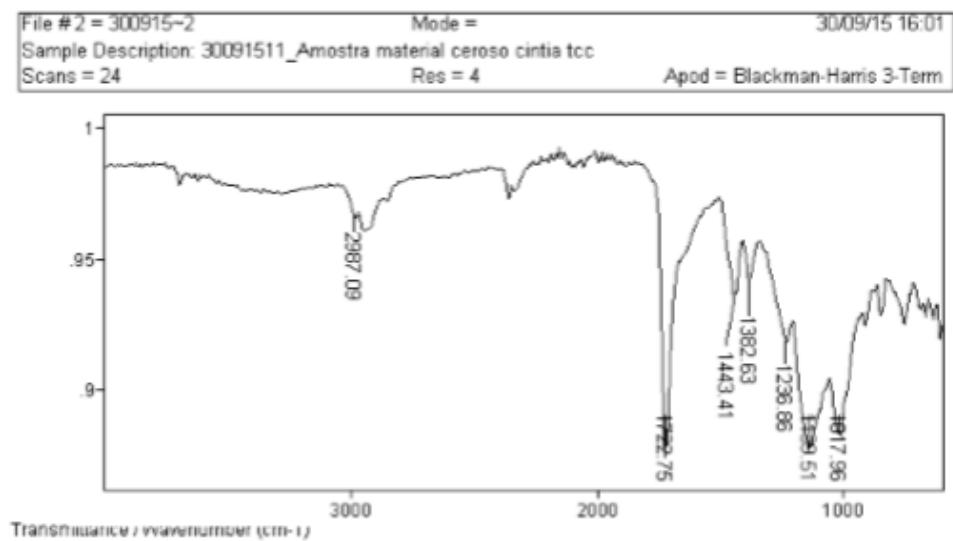


Figura 14- Espectro de infravermelho referente a amostra 2896T.