

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

CYBELE NASCIMENTO SILVA

**ESTRATÉGIAS DE TRATAMENTO DE UMA PINTURA ABSTRATA
GEOMÉTRICA:**

O CASO DA OBRA DE MÁRIO SILÉSIO

**Belo Horizonte
2015**

Cybele Nascimento Silva

**ESTRATÉGIAS DE TRATAMENTO DE UMA PINTURA ABSTRATA
GEOMÉTRICA:**

O CASO DA OBRA DE MÁRIO SILÉSIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado 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.

Área de concentração: Restauração.

Orientadora: Maria Alice S. Castello Branco.
Universidade Federal de Minas Gerais.

**Belo Horizonte
2015**

Cybele Nascimento Silva

**ESTRATÉGIAS DE TRATAMENTO DE UMA PINTURA ABSTRATA
GEOMÉTRICA:**

O CASO DA OBRA DE MÁRIO SILÉSIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado 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 ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^a Dr^a Marilene Corrêa Maia – Universidade Federal de Minas Gerais.

AGRADECIMENTOS

Desde o início desta caminhada estive consciente que meu percurso foi guiado por Deus, que me colocou nos lugares e com as pessoas certas para que eu chegasse ao final deste caminho.

Eu jamais conseguiria prosseguir se não estivesse ao lado da minha família, e sentimentalmente ligada ao meu falecido pai, que sempre estará presente. À minha querida mãe Dorinha Nascimento, agradeço por permitir e incentivar que cada um de seus filhos tenha a liberdade de seguir o rumo que desejam, mesmo que seja difícil de compreender. Agradeço por sua força, seu sustento material, espiritual e sentimental em toda a minha vida. À minha irmã Aline Galantinni, agradeço por ser a primeira a acreditar em mim, até quando eu mesma não conseguia, a ajuda em tantos momentos de sufoco; e ao meu irmão Breno Marques por ser um orgulho e pelo esforço por estar presente.

Agradeço às amigas: Geysa Fernandes, pela paciência e lealdade única; a Eugênia Valéria, pela bondade e os conselhos; e a minha amiga irmã Gisele Guedes, agradeço pela confiança nessa amizade e por me ajudar a enxergar em tantos momentos de escuridão. A amizade de vocês me fortalece.

Conheci pessoas que foram importantes para a minha vida acadêmica, e agora são importantes para a minha vida pessoal. Assim deixo o meu agradecimento as minhas colegas Cinthya Nascimento e Aline Mara, a ajuda de vocês foram cruciais nesses anos; aos parceiros de TCC Cláudia Menezes, Iamanda Riehl e Ruy Caldeira, agradeço a companhia e a ajuda nesse último período.

Fico imensamente feliz pela oportunidade de estar em um ambiente tão propício para a liberdade criativa e de aprendizagem. Aos meus professores, Magali Melleu Sehn, Tatiana Pena, Rita Lages, Alessandra Rosado e Marilene Maia (convidada à banca) agradeço por serem solícitos e abertos a transmitir conhecimento. E em especial a minha orientadora Maria Alice Sanna, dedico o meu imenso agradecimento pela ajuda, paciência e pelo comprometimento na realização deste trabalho.

Por fim, espero que a todos que de alguma forma ajudaram que o meu caminho desta etapa conseguisse ser cumprido, sintam-se abraçados e agradeço por tudo.

*“A satisfação que nosso trabalho nos proporciona é
sinal de que soubemos escolhê-lo.”*

Clarice Lispector

RESUMO

O presente trabalho trata do processo de restauração de uma pintura de cavalete, sem data e título designado, referente ao artista mineiro Mário Silésio. Para o tratamento de sua obra, busquei compreender sua técnica, por meio de um levantamento de sua história e carreira, como também por meio de exames físico-químicos para analisar o efeito do tempo e criar hipóteses para o tratamento adequado da obra do referido artista. No desenvolvimento do trabalho, tratamos de pensar em uma limpeza específica e concluir meios de tratamento para as degradações em formas de craquelês, que se tornam um problema estético e conceitual em obras de arte abstracionistas geométricas.

Palavras-chaves: restauração, abstracionismo geométrico, Mário Silésio, limpeza, craquelês, apresentação estética.

ABSTRACT

This work deals with the restoration process of an easel painting, undated and designated title, referring to the mining artist Mário Silésio. For the treatment of his work, I tried to understand his technique, through a survey of its history and career, as well as through physical and chemical tests to analyze the effect of time and create chances for proper treatment of that artist's work. In developing this work, we try to think of a specific cleaning and complete treatment means to the degradation of ways to craquelês , which become an aesthetic and conceptual problem in geometric abstractionist works of art.

Keywords: restoration, geometric abstraction, Mário Silésio, cleaning, aesthetic presentation.

LISTA DE FIGURA

FIGURA 1 - FOTOGRAFIA DE MÁRIO SILÉSIO.	11
FIGURA 2 - COMPOSIÇÃO CONCRETA, ÓLEO S/MADEIRA, 1952, 40X48CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	12
FIGURA 3 - PAINÉIS DE AUTORIA DE MÁRIO SILÉSIO.	14
FIGURA 4 - CASARIO GEOMÉTRICO, ÓLEO S/TELA, 1970, 100x80 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	15
FIGURA 5 - PRIMEIRA AQUARELA ABSTRATA, WASSILY KANDINSKY. AQUARELA, 1910, 50 X 56 CM. COLEÇÃO PARTICULAR, PARIS, FRANÇA.	19
FIGURA 6 - EQUILÍBRIO I, ÓLEO S/ TELA, 1965, 0,54x0,65CM. GALERIA REMBRANDT.....	21
FIGURA 7 - A OBRA: SEM TÍTULO, MÁRIO SILÉSIO.	22
FIGURA 8 - ESQUEMATIZAÇÃO DA DESCRIÇÃO DA OBRA.....	24
FIGURA 9 - DETALHES DA TÉCNICA CONSTRUTIVA.	25
FIGURA 10 - CORTES ESQUEMÁTICOS DE CAMADAS DA OBRA.	26
FIGURA 11 - LINHAS DE COMPOSIÇÃO DA OBRA.	28
FIGURA 12 - MAPEAMENTO DAS DETERIORAÇÕES NA OBRA.....	29
FIGURA 13 - FOTOGRAFIA COM LUZ RASANTE.....	31
FIGURA 14 - DETALHES DA FOTOGRAFIA COM LUZ RASANTE.	32
FIGURA 15 - FOTOGRAFIA COM LUZ ULTRAVIOLETA.	33
FIGURA 16 - DETALHES DA FOTOGRAFIA COM LUZ ULTRAVIOLETA.....	33
FIGURA 17 - FOTOGRAFIA COM LUZ REVERSA.	34
FIGURA 18 - DETALHE DA ÁREA COM CRAQUELÊS, NA PARTE SUPERIOR DA OBRA.	34
FIGURA 19 - LOCAL DA RETIRADA DE AMOSTRA.	35
FIGURA 20 - LOCALIZAÇÃO DA ÁREA ONDE FORAM REALIZADOS OS TESTES.....	38
FIGURA 21 - RESULTADOS DOS TESTES DE LIMPEZA COM OS RESPECTIVOS SOLVENTES.	38
FIGURA 22 - LOCALIZAÇÃO DA ÁREA DE TESTE DE AGAR AGAR.	40
FIGURA 23 - ESQUEMATIZAÇÃO DE UM CRAQUELÊ DE ENVELHECIMENTO.	42
FIGURA 24 - ÁREA COM EXPOSIÇÃO À UMIDADE.	43
FIGURA 25 - MAPEAMENTO DOS CRAQUELÊS DE ACORDO COM A DEFINIÇÃO DE MARTIN REY (2005).....	45
FIGURA 26 - CRAQUELÊS EM ESPINHA DE PEIXE.	45
FIGURA 27 - OBRA APÓS A DESMONTAGEM, MOLDURA DO LADO ESQUERDO.	49
FIGURA 28 - ELEMENTOS ADERIDOS NA MOLDURA.....	49
FIGURA 29 - LIMPEZA MECÂNICA DO VERSO DA PINTURA.	50
FIGURA 30 - PROCEDIMENTO DE REFIXAÇÃO DA CAMADA PICTÓRICA. DETALHE DA ÁREA DE LACUNA.....	51
FIGURA 31 - PROCEDIMENTO COM A ESPÁTULA TÉRMICA.	51
FIGURA 32 - LIMPEZA QUÍMICA DA CAMADA PICTÓRICA COM SOLVENTE.....	52
FIGURA 33 - REMOÇÃO DE PIGMENTOS COM O SOLVENTE ISOCTANO.....	53
FIGURA 34 - AQUECIMENTO E A CONSISTÊNCIA IDEAL PARA A LIMPEZA.	53
FIGURA 35 - LIMPEZA COM AGAR AGAR.	54
FIGURA 36 - NIVELAMENTO.....	55
FIGURA 37 - PINTURA APÓS O NIVELAMENTO DE LACUNAS.....	55
FIGURA 38 - PROCEDIMENTO DE APRESENTAÇÃO ESTÉTICA EM ALGUMAS ÁREAS DA PINTURA.	56
FIGURA 39 - REMONTAGEM DA OBRA.	57
FIGURA 40 - PINTURA DE MÁRIO SILÉSIO APÓS A RESTAURAÇÃO.	58

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - RELAÇÃO DAS AMOSTRAS RETIRADAS E MATERIAIS IDENTIFICADOS.	36
TABELA 2 - EFEITO DA ÁGUA NA CAMADA PICTÓRICA. FONTE: KNUT (1999).	44

LISTA DE ABREVIACÕES

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

CAC – Coleção Amigas da Cultura

DETRAN – Departamento de Trânsito

EBA - Escola de Belas Artes

LACICOR - Laboratório de Ciências da Conservação

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

PVA – Acetato Polivinílico.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O ARTISTA E A OBRA	11
2.1 MÁRIO SILÉSIO (1913-1990)	11
2.2 O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO	17
2.3 A OBRA	22
2.4 DESCRIÇÃO	24
2.5 CARACTERÍSTICAS CONSTRUTIVAS DA OBRA	25
2.6. ANÁLISE FORMAL	27
3. ANÁLISE DAS DETERIORAÇÕES	29
3.1 ESTADO DE CONSERVAÇÃO	29
3.2 ANÁLISES CIENTÍFICAS	30
3.2.1 <i>Exames de imagem</i>	30
3.2.2 <i>Exames com amostra</i>	35
3.3 TESTES DE LIMPEZA	36
3.4 CRAQUELÊS	40
3.4.1 <i>Mapeamento de craquelês da obra</i>	43
3.5 PROPOSTA DE TRATAMENTO	46
4. RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE MÁRIO SILÉSIO	47
4.1 TRATAMENTO DO SUPORTE	48
4.1.1 LIMPEZA DO VERSO	49
4.2 TRATAMENTO DA CAMADA PICTÓRICA	50
4.2.1 <i>Refixação da policromia</i>	50
4.2.2 <i>Limpeza química</i>	52
4.2.3 <i>Nivelamento</i>	54
4.2.4 <i>Apresentação estética</i>	55
4.3 REMONTAGEM	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	59
ANEXOS	61

1. INTRODUÇÃO

A Coleção Amigas da Cultura constitui um acervo valioso e importante artisticamente, pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais. Entretanto, é inevitável a deterioração de obras que não estejam em padrões aceitáveis de conservação. A pintura que é foco de estudo desta monografia, pertence à coleção. Sem título e data específicos, a obra de Mário Silésio entrou em um processo de restauração para corrigir os danos decorrentes do tempo.

O artista Mário Silésio iniciou sua carreira realizando pinturas figurativas, nas aulas do professor Alberto da Veiga Guignard, artista reconhecido por seu trabalho moderno. Além disso, estudou na França, onde adquiriu conhecimento sobre o cubismo, utilizando este repertório em seus trabalhos. Suas obras passaram por um desenvolvimento da pintura figurativa para a cubista e, por fim, se dedicou ao abstracionismo geométrico. Sua importância no cenário artístico de Belo Horizonte é grande, mas o reconhecimento é discreto.

O capítulo O ARTISTA E A OBRA, tratei da pesquisa artística, dos dados e investigações acerca da história e procedência da obra, objeto deste estudo. Embora não tenham sido encontradas documentações comprobatórias de atuações anteriores, é possível concluir, visualmente que houve uma pequena intervenção anterior na obra. Dessa forma, este trabalho torna-se essencial para o resgate da memória e a preservação da obra do artista Mário Silésio. Neste capítulo abordo, além dos tópicos de definição das características da obra, a biografia de Mário Silésio, mesmo que de forma breve e uma revisão histórica sobre o estilo predominante de sua carreira, o abstracionismo geométrico.

No capítulo 2, intitulado ANÁLISES DAS DETERIORAÇÕES foi caracterizado pela discussão acerca dos exames e testes feitos na obra de Mário Silésio. Estes procedimentos são essenciais para um diagnóstico completo do estado de conservação da obra e na elaboração de uma proposta de tratamento que fosse coerente com a complexidade que esta obra possui.

Após a conclusão da proposta de tratamento, a restauração foi realizada. No capítulo 3, RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE MÁRIO SILÉSIO, todas as etapas do processo foram especificadas. Para que uma restauração seja cumprida, as etapas do processo devem ser pensadas, respeitando-se a necessidade do objeto a ser restaurado, pois é “a obra de arte em si que determina como deve ser observada e qual deve ser o seu tratamento (...). ela mesma cria os problemas e define a correspondente restauração”. (ALTHOFER, 1985, p.11).

2. O ARTISTA E A OBRA

2.1 Mário Silésio (1913-1990)

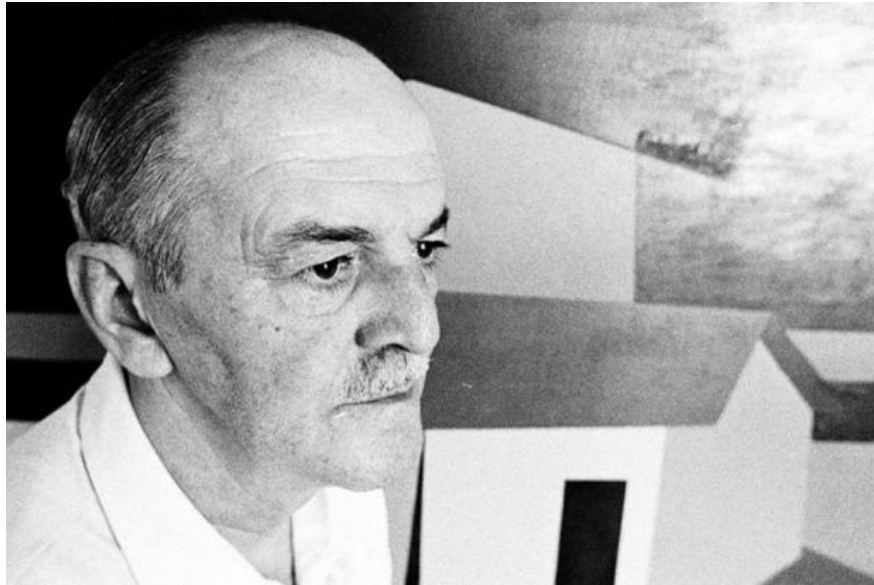


Figura 1 - Fotografia de Mário Silésio.

Foto: Odilon Araújo.

Com o intuito de subsidiar a compreensão da obra objeto deste estudo, este capítulo se propõe a apresentar uma breve biografia do artista. Cabe ressaltar que esta foi construída com base nas escassas referências documentais encontradas sobre o artista, fato surpreendente se consideramos sua participação como aluno do Mestre Guignard e seus notáveis painéis em diversos pontos do município de Belo Horizonte.

Nascido em Pará de Minas, no ano de 1913, foi neste município que Mário Silésio concluiu os primeiros estudos. Sem condições financeiras para ir ao Rio de Janeiro estudar Arquitetura, seguiu para a capital mineira para cursar Direito na Universidade Federal de Minas Gerais entre 1930 a 1935. Dez anos depois, começou o curso de pintura na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, sendo aluno de Alberto da Veiga Guignard.

A Belo Horizonte dos anos quarenta ainda era um ambiente extremamente hostil para a arte moderna. Quem quisesse estudar arte moderna só poderia encontrar campo em São Paulo ou no exterior. Alguns poucos artistas já haviam tentado movimentar o circuito artístico de Belo Horizonte com seus trabalhos, como Aníbal Mattos e Genesco Murta, entretanto, sem muito êxito. Com Juscelino Kubitschek prefeito da capital, iniciou-se a construção do projeto arquitetônico inovador que seria a Pampulha pelas mãos de Oscar Niemeyer. Ainda não

satisfeito com o cenário artístico da cidade, o prefeito JK convida o artista carioca Guignard para lecionar pintura e desenho na recém-criada Escola de Belas Artes.

Mário Silésio já estava casado e era pai de dois filhos quando se tornou o primeiro aluno a se matricular na Escola de Belas Artes (Escola Guignard). Foi aluno do artista por nove anos e contribuiu decisivamente para manter a escola aberta, diante das investidas dos prefeitos seguintes em fechar a instituição e negar verba para sua manutenção. Silésio abandonou o trabalho de advogado para continuar a aprender com o mestre.

Com bastante afinidade com o professor, a turma era colocada diretamente na natureza, desenhando plantas, árvores e paisagens, que os levaram a ser conhecidos como pintores vegetarianos. Com Guignard, Silésio foi introduzido à pintura figurativa e aos pintores europeus do movimento cubista, como Picasso e Albert Gleizes, os quais foram importantes para os trabalhos iniciais de Silésio.



Figura 2 - Composição Concreta, óleo s/madeira, 1952, 40X48cm. Coleção Particular.

Fonte: Rede Social oficial do artista.

As aulas do professor eram de pura liberdade de criação, visto que o mestre não apreciava a imitação e contribuía e incentivava cada aluno a seguir seu próprio caminho. Mário Silésio, em entrevista a Sara Ávila, comentou que Guignard “nunca deu um palpite direto nas pinturas geométricas”. Ele também explicou como era importante à compreensão do mestre.

Eu não tinha nenhum intuito de representar as coisas. (...) O Guignard, depois que eu passei a fazer a minha pintura abstrata, somente criticava isso: composição e colorido, harmonia de cor e composição, e achava que cada um tinha direito de procurar o seu caminho. E me incentivava. (SILÉSIO, 1982, p. 25).

No ano de 1953, o artista e crítico de arte André Lhote chegou ao Brasil para conhecer o cenário das artes das cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e, por fim, Belo Horizonte. Uma exposição dos alunos de Guignard foi feita em sua homenagem. Lá conheceu Mário Silésio, cujo trabalho o agradou. Com isso, este ganhou uma bolsa do governo francês e partiu para Paris, onde veio a estudar cubismo com Lhote. Este artista, acredita Ferreira Gullar, tomou como “estilo” a cubificação para modernizar “às suas alegorias simbolistas”. (GULLAR, 1999).

Mais tarde, Lhote percebeu essa posição falsa e procurou dar a seus quadros um fundamento geométrico, uma “estrutura matemática”. (...) A importância maior de Lhote está precisamente em seus trabalhos de crítica de arte, nos quais o seu conhecimento íntimo dos problemas pictóricos, sua sensibilidade e uma observação aguda permitem-lhe levantar e examinar com êxito problemas fundamentais da arte contemporânea e da arte do passado. (GULLAR, 1999, p.69).

Nesse período, segundo o próprio artista, ele se dedicava a uma mistura de estilos, em uma passagem entre a pintura moderna figurativa e a pintura geométrica. A influência do artista francês tornou-o, nas palavras de Aníbal Machado (SILÉSIO, 1982), um neocubista, e com o tempo foi assumindo o caráter de abstrato-geométrico. Para Silésio, a mudança ocorreu gradativamente, à medida que alcançava maior domínio sobre as possibilidades de decomposição dos objetos:

Eu mudei, fui mudando, paulatinamente. Passei de uma fase, como disse Aníbal, neo-cubista, para uma outra, em que observando, por exemplo, uma paisagem à luz e à sombra, eu jogava a sombra como elemento da pintura, como forma, e com isso eu consegui uma abstração dos objetos que compunham a natureza. Daí parti para compreender, ou buscar dentro da forma mais simples, que são os símbolos geométricos, uma expressão pictórica, uma força (...). Lidando com poucas cores, geralmente azul, branco e preto, eu conseguia harmonizar formas geométricas, dando um sentido mais amplo do quadro de pintura. (SILÉSIO, 1982, p.17).

Ainda nos anos cinquenta retorna ao Brasil e continua seus estudos com Guignard. Instalou-se na capital mineira, mesmo diante da efervescência do recente Movimento Concretista que crescia nas capitais cariocas e paulistas. O abstracionismo geométrico de Silésio não partia da direção tomada pelos movimentos emergentes, mas sim como resultado de seu próprio trabalho que buscava a expressividade em ultrapassar os limites do cubismo. Não aceitava totalmente aquela fixação estrutural geométrica, pois acreditava que ela impedia o artista de se expandir com maior expressividade, plasticamente.

Para o crítico de arte Márcio Sampaio (1977) ¹, o processo de desenvolvimento artístico de Silésio foi “natural e orgânico”, em que o artista se levou ao “ponto máximo, em

¹ Reportagem completa em ANEXO A.

que a sua criação, livre dos liames da realidade objetiva, conquistou aquela autonomia onde as formas criadas adquirem a força de uma nova e poderosa realidade” (SAMPAIO, 1977).

Com o tempo, sua pintura foi expandida para os painéis que executou em Belo Horizonte. Realizou painéis nos seguintes locais: Banco Mineiro de Produção, Condomínio Retiro das Pedras, em Brumadinho, no prédio do DETRAN da capital, Teatro Marília, Escola de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e Clube de Engenheiros de Araruama.

Sobre os painéis de Mário Silésio em Belo Horizonte, Sampaio dá destaque às intenções do artista ao executá-los:

Mineiramente instalado em Belo Horizonte, sem a preocupação de fazer-se divulgar, interessou-lhe muito mais a ordenada criação brilhante - mas descomprometida com a moda - de uma pintura de qualidade, construindo um pensamento que, (...), se mostra claro, profundo e universal. (SAMPAIO, 1977)

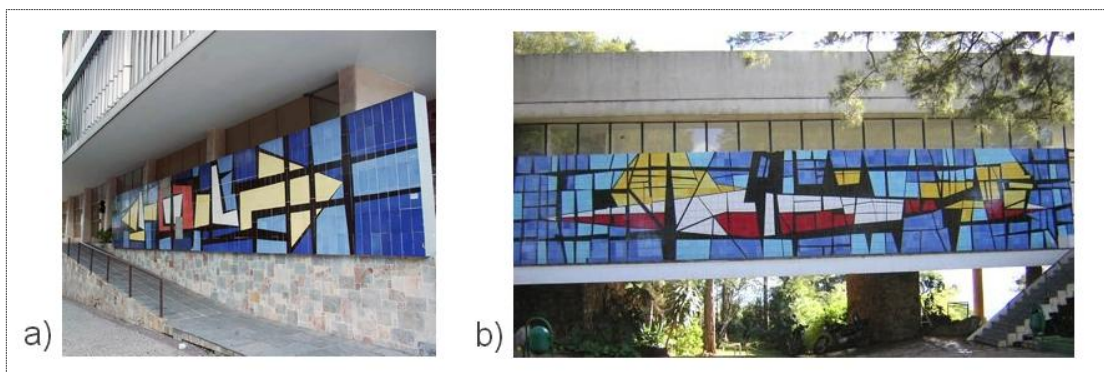


Figura 3 - Painéis de autoria de Mário Silésio.

a) Mural de azulejaria do DETRAN de Minas Gerais, em Belo Horizonte, 1957.

b) Mural de azulejaria no Condomínio Retiro das Pedras, Brumadinho, 1957.

Fonte: Iepha / Site Retiro das Pedras.

O artista se importava essencialmente com a forma, mais do que com a representação verídica e realista dos objetos. Para Sampaio, as composições do artista “oscilam de um essencialismo minimalista a complexidade das fragmentações” (SAMPAIO, 1977), que remeteria a sua ligação com o cubismo.

Grande parte de sua obra se acha marcada pela forte presença de uma estrutura arquitetural "amarrando" a composição. E nessas obras, retomadas ultimamente, a paisagem emerge do fundo oferecendo-se como opção de leitura. (SAMPAIO, 1977).

Nos anos setenta até o final de sua carreira, praticou uma pintura mais figurativa e, mesmo que as representações fossem naturezas mortas, paisagens e marinhas, ele não viria abandonar a geometrização e a constante preocupação com a luminosidade.



Figura 4 - Casario Geométrico, óleo s/tela, 1970, 100x80 cm. Coleção Particular.

Fonte: Rede Social oficial do artista.

No entendimento de Sampaio (1977), o trabalho de Mário Silésio ainda adquiria vitalidade e harmonia nas composições, aliada ao seu domínio da técnica e a sua boa sensibilidade nas escolhas das cores.

Essas obras, diferentemente das pinturas afins de períodos anteriores, encaminham-se para um novo plano em que os elementos temáticos (casario, vasos, garrafas, copos...) reduzidos e fragmentados por uma luz incisiva, estabelecem um novo espaço - metafísico - de inquietante poesia. (SAMPAIO, 1987).

Morreu em 1990, aos 77 anos, deixando em Minas uma produção artística. Possui reconhecimento, atualmente, em coleções importantes nacionais e também internacionais, inclusive na coleção de Adolfo Leiner, do acervo do Museu of Fine Arts, Houston, EUA.

Mário Silésio participou de diversas exposições coletivas e individuais, sendo nacionais e internacionais, listadas a seguir.

Exposições Individuais

1953 - Galeria Thomas Jefferson, Belo Horizonte.

1953 - Ibeu, Rio de Janeiro.

1959 - Mário Silésio: retrospectiva, no MAP, Belo Horizonte.

1977 - Palácio das Artes, Belo Horizonte.

- 1985 - dos Contos, Ouro Preto.
1985 - Casa dos Contos, Ouro Preto.
1986 - Palácio das Artes, Belo Horizonte.

Exposições Coletivas

- 1948 - Alunos da Escola Guignard, no IAB/RJ.
1949 - Salão de Arte Moderna (menção honrosa), Rio de Janeiro.
1950 - Salão Nacional de Arte Moderna (medalha de bronze), Rio de Janeiro.
1951 - Coletiva, na Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.
1952 - Primeira Semana de Arte Moderna em Uberaba (medalha de ouro e Prêmio Honório Esteves), Uberaba.
1956 - Coletiva itinerante de artistas brasileiros contemporâneos, organizada pelo MAM/RJ, pela América do Sul e Europa.
1959 - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, Leverkusen (Alemanha).
1959 - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, na Kunsthaus (Munique).
1959 - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, Viena (Áustria).
1960 - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, em Hamburgo, Lisboa, Madri, Paris e Utrecht (Holanda).
1962 - Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, na Galeria de Arte das Folhas em São Paulo.
1966 - Coletiva 7 Artistas Mineiros, na Art Gallery of The Brazilian American Cultural Institute, Estados Unidos.
1976 - Exposição dos Murais das Escolas Municipais de Belo Horizonte
1977 - Panorama da Pintura Contemporânea, no MAM de São Paulo.
1981 - Alunos de Guignard, na Itaugaleria em Belo Horizonte.
1984 - Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira, no MAM de São Paulo.
1988 - Abstração Geométrica, na Galeria Edifício Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

2.2 O abstracionismo geométrico

O artista Mário Silésio começou sua carreira, na qual pode-se perceber várias mimetizações com a pintura praticada por seu professor Alberto da Veiga Guignard, artista reconhecido por seus trabalhos modernos. Além dos conhecimentos adquiridos em pesquisas e em sua estadia na França para estudos, Mário Silésio trouxe significativas inspirações do cubismo para seus trabalhos. Suas obras passavam por um desenvolvimento da pintura figurativa, para a cubista e, por fim, se entregou ao abstracionismo geométrico.

Sabe-se que este estudo não se propõe a aprofundar as discussões artísticas que permeiam o abstracionismo geométrico – movimento artístico atribuído à obra de Mário Silésio, no entanto, para melhor compreender a obra objeto deste estudo, faz-se necessário revisar, mesmo que de forma sucinta, os movimentos artísticos simultâneos ao período de atividade do artista, conforme tratado a seguir.

O movimento Cubista nasce diante da passagem do século XIX para o século XX, em uma sociedade europeia que plenamente se transforma com os elementos da modernidade e avanços tecnológicos que modificavam drasticamente o consciente coletivo. A obra de *Les Demoiselles d'Avignon*, executada em 1907 por Picasso, é tida como o marco inicial do movimento. Na pintura é visível a inspiração das características das mascaras africanas muito decorrentes em obras do cubismo, também encontradas em pinturas de Georges Braque.

Uma das inovações dessa época foi à popularização da fotografia e também o crescente interesse pelo cinema, mídias que passaram a desempenhar o papel de retratação da realidade e do mundo. Nesse contexto, surgiram os artistas que viriam a refletir e criar uma nova forma de se compor as obras de artes, que não poderia se prender à retratação da natureza, mas, preferencialmente a construir elementos que seriam do íntimo do artista.

Sendo assim, os artistas daquela época tratavam de negar a pintura figurativa, afastando qualquer tipo de regra de proporção, modelagem e perspectiva. O uso das formas geométricas viria a ser utilizado como uma forma de expressão plástica.

O cubismo foi importante para o desenvolvimento da abstração e essencial para a criação de uma autonomia na arte, em que poderia estar ligado a um motivo social, político ou não. Malevich concordava com essa perspectiva ao observar que “os problemas da arte estão

muito distantes daqueles do estômago ou do intelecto” (MALEVICH *apud* CHIPP, data, p. 346).

O abstracionismo desenvolveu-se principalmente na Alemanha, Áustria, Holanda e Rússia. Nesses países, a adoção de soluções artísticas advindas do cubismo viria, essencialmente, do estudo de obras de Picasso e Braque.

É importante salientar que essa definição de Abstrato sempre foi aplicada de maneira generalizada e utilizada para formas diferentes de artes, simplesmente pela dificuldade de se identificar elementos conhecidos. A tendência é sempre taxar como abstrato o que não é comum, o que não é possível de se entender. Na definição do crítico Léon Degand, é arte abstrata,

toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo. (...) porque não tem ela por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparências. (...) uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados do mundo exterior, mesmo transpostos simplificados, deformados, a ponto de torná-los irreconhecíveis, mas partindo de linhas, formas e cores, privadas, em princípio de toda relação de imitação com os objetos pertencentes ao mundo visível. (DEGAND *apud* COCCHIARALE, 2004, p.245).

Em *lato sensu* a abstração não busca ser representativa de alguma cena ou figurativa de objetos, mas busca uma criação de algo que parte da intenção do artista. Dessa forma, a arte abstrata pode ser compreendida pelo o que ela está sugerindo aos olhos e não remetendo a um passado dos artistas ou pela busca de semelhanças da carreira do autor. Por isso, muitas vezes obras se apresentam como simples “composições”, como estudos de forma, cor e linha. Charles Harrison explica que apesar disso, a concepção na criação de uma arte abstrata não é fácil e deve ser avaliada pelo próprio autor.

Uma coisa é ser capaz de conceber uma forma abstrata; outra coisa, todavia, é concebê-la como uma forma de pintura. E outra questão ainda é saber como realizar praticamente essa coisa e como avaliar o sucesso ou o fracasso do resultado. (...) Aprender como pintar uma pintura abstrata era, portanto, também descobrir que tipo de coisa uma pintura abstrata podia e não podia ser. (HARRISON, 1998, p. 208).



Figura 5 - Primeira Aquarela Abstrata, Wassily Kandinsky. Aquarela, 1910, 50 X 56 cm. Coleção Particular, Paris, França.

Fonte: Wassilykandinsky.net.

A tela de Wassily Kandinsky intitulada “Primeira Aquarela Abstrata” de 1912, é entendida como a primeira obra realmente abstrata feita pelo movimento. O artista acreditava que as obras desse período seriam reflexões dos momentos de mudanças pós-guerra que o mundo passava na época e que seriam de cunho espiritual e emocional. Na opinião do crítico Antônio Bento (2004), Kandinsky era um artista único e importante para o movimento, que conseguiu reunir as duas tendências da abstração, pois

ele começou fazendo abstração lírica (...) evoluiu e passou a fazer abstrações construtivas, figuras geométricas, ordenadas. Às vezes arrebatava e explodia todas aquelas figuras em sua obra. (BENTO apud COCCHIARALE, 2004, p.111).

O abstracionismo chegou ao Brasil, principalmente nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro, no final da década 40. As obras criadas nesse conceito enfrentam oposição radical dos setores dos sistemas das artes. Receberam críticas principalmente, de artistas que se destacavam por seu papel no Modernismo anos anteriores. Artistas que se ligaram ao crítico Mário Pedrosa, com suas ideias defendidas em “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, se organizaram e criaram um grupo efetivamente de Arte Abstrata no Rio de Janeiro. Em São Paulo, Waldemar Cordeiro, Luis Sacilotto e Lothar Charoux fundaram o Art Club, voltado para promover exposições e interações artísticas.

Em meio a discussões sobre como este novo conceito abstrato afastava a arte do lado humano e da realidade social, a nova tendência era amplamente condenada, sendo referida

como “uma arte humanamente inconsequente”, por Di Cavalcanti². Essa ruptura com o Modernismo se daria principalmente pelo contexto histórico do país, o fim do Estado Novo, e o pós-guerra. O fim deste último conflito mundial, inclusive trouxe o restabelecimento do intercambio cultural movido pela ampliação do mercado. O fato é que os artistas abstratos estavam lutando para encontrar um espaço no cenário artístico para a arte não figurativa e assumirem que a realidade e o compromisso social não eram o principal foco desse novo conceito artístico.

Gullar (2004) argumenta que a utopia de uma linguagem universal que seria transportada pelo abstracionismo geométrico - seria consequência de todas as mudanças que o mundo passava no momento “como a abertura dos portos, a comunicação do mundo como uma coisa total” (GULLAR *apud* COCCHIARALE, 2004), ou seja, muito além das fronteiras nacionais, e que dariam a importante noção de unidade.

(...) através das formas geométricas se daria o alfabeto possível dessa linguagem, que não era regionalista, que não estava ligada as tradições nacionais e que puxava o próprio caráter abstrato, transnacional. (...) A utopia de uma linguagem internacional surge inclusive geometricamente, porque é uma época de valorização da razão em contraposição a guerra, que é a expressão da paixão, do irracionalismo e da violência. (GULLAR *apud* COCCHIARALE, 2004, p. 87).

Os artistas geométricos brasileiros que, inicialmente, também eram denominados concretistas, foram influenciados pela arte de Mondrian e Max Bill. O pensamento deste último foi o principal catalisador dos trabalhos artísticos que viriam dos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro.

Max Bill definia a arte concreta como uma arte autônoma, que expressava a sua própria estrutura e se distinguia da arte abstrata porque não se relacionava com a natureza exterior. Utilizava as cores, o espaço, à luz, o movimento, a matemática e a geometria para “a criação de novas realidades”³. (RIBEIRO, 1997, p.58).

O abstracionismo geométrico manifestou-se por meio do trabalho dos grupos concretistas – Grupo Ruptura, São Paulo (Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros) e Grupo Frente, Rio de Janeiro (Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Franz Weissmann) – que passaram a ter divergências durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida em São Paulo (1956) e no Rio (1957). As divergências levaram a ruptura

² Realismo e Abstracionismo. Boletim SATMA “Sul América Terrestre. Marítimos e Acidentes. Rio de Janeiro, nº 23,p.47.1949.

³ BILL, Max. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo; MEC-FUNARTE, 1977. p.48.

dos grupos e ao surgimento do Neoconcretismo, que teve como participantes Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

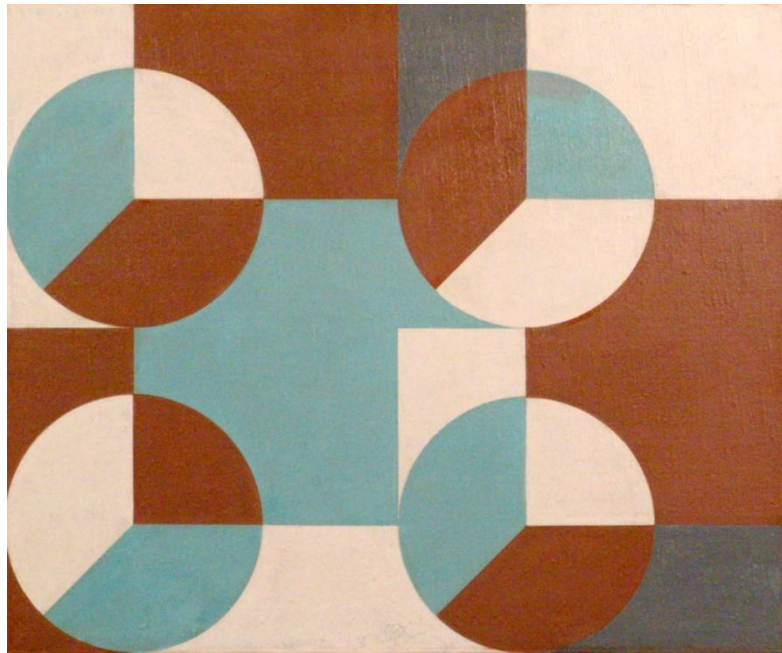


Figura 6 - Equilíbrio I, óleo s/ tela, 1965, 54x65cm. Galeria Rembrandt.
Fonte: Galeria Rembrandt.

Ribeiro (1997) acredita que em Minas Gerais, o Concretismo impulsionou os ex-alunos de Guignard, incluindo Mário Silésio, onde “iniciaram a primeira ruptura com o ensino de Guignard voltado para a representação do homem, da paisagem e dos objetos”. (RIBEIRO, 1997, p.61).

É importante ressaltar, no entanto, que o marco temporal de atuação do artista não é elemento determinante de sua identificação como “concretista”, isto é, apesar da obra do artista ser contemporânea ao período de ascensão do movimento concretista, não existem evidências de que Mario Silésio tenha se relacionado de alguma forma com os ideais deste movimento. Dessa forma pode-se dizer que sua produção se identifica primordialmente aos ideais abstracionistas geométricos.

2.3 A obra

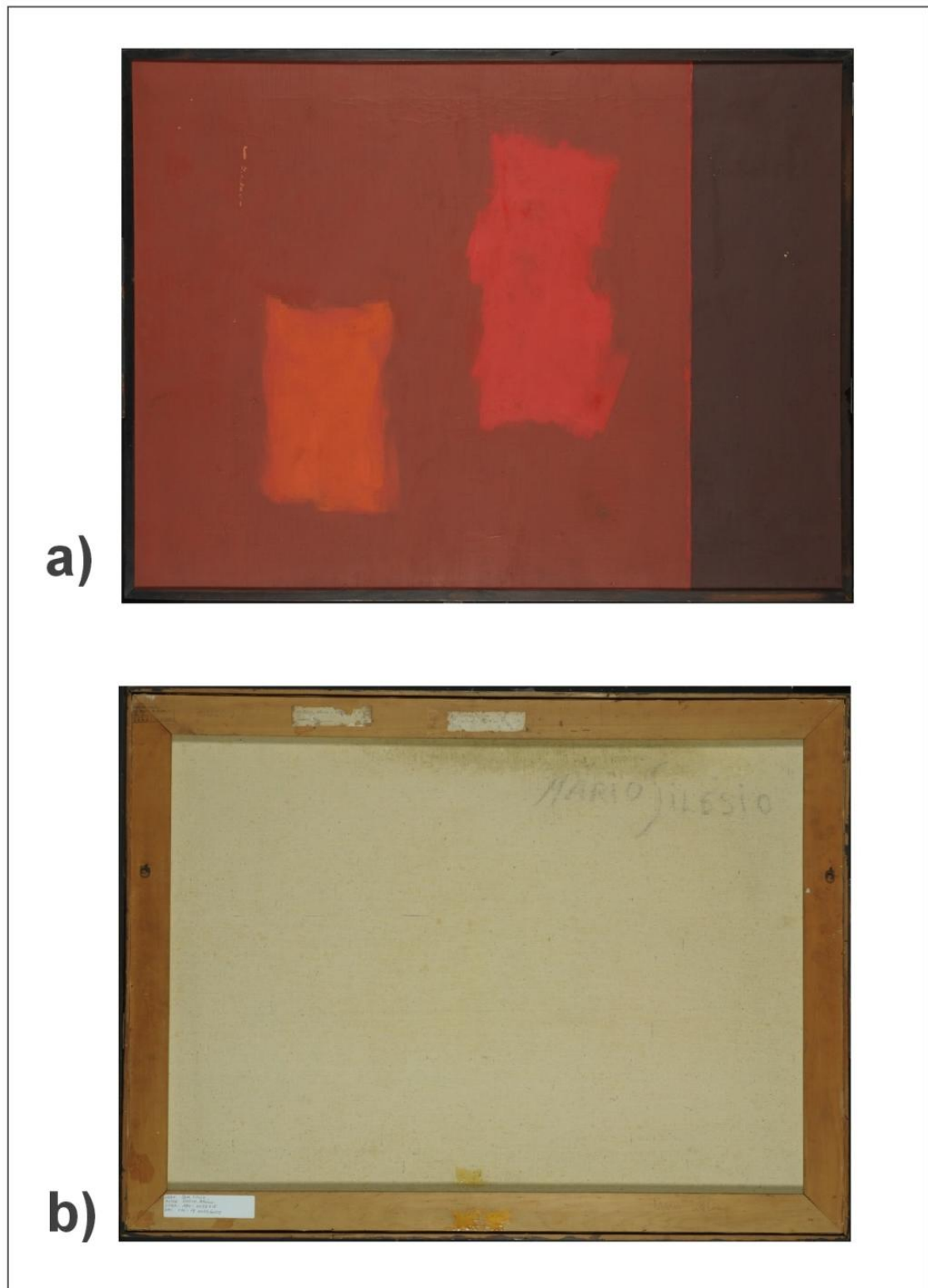


Figura 7 - A obra: Sem título, Mário Silésio.

- a) Fotografia com luz visível (frente);
 - b) Fotografia com luz visível (verso).
- Foto: Claudio Nadalin, 2015.

A obra apresentada neste estudo é uma pintura de cavalete, a óleo, sem título, atribuída à autoria do artista Mário Silésio, com assinatura escrita à tinta no verso, no canto superior direito.

A tela foi doada à UFMG, no ano de 1970, pela importante organização Associação Amigas da Cultura⁴ que, desde sua fundação, contribuiu de maneira bastante ativa na propagação da cultura artística na cidade. Por meio de uma colaboração conjunta, a presidente da instituição Anita Uxa⁵, arrecadava doações de obras de arte das demais sócias da Sociedade bem como de artistas que cediam suas obras para aquela associação. O conjunto de cento e duas obras de arte modernistas, afinal, foi entregue aos cuidados da UFMG com a previsão de criação de uma galeria de arte que levaria o nome da instituição. O que não aconteceu.

De acordo com os documentos de termos de doação (ver ANEXO C) do lote de obras para a universidade, compreende-se que a obra de Mário Silésio - aqui estudada - foi doada pelo próprio artista para fazer parte da futura galeria. Essa obra não possui título registrado nem data relativa à sua criação. Entretanto, de acordo com o histórico da carreira do artista e pelo fato da obra ter sido doada para a Universidade no ano de 1970, presumimos que a pintura foi produzida na década de 60. Principalmente por ser a fase de produção mais abstrata geométrica do referido artista.

Como a criação da galeria que abrigaria o acervo não foi concretizada como previsto, é possível supor que por isso, as obras tenham sido distribuídas por vários setores da universidade. No ano de 1993, uma força conjunta da Associação Amigas da Cultura e do Centro Cultural da UFMG, buscou e reuniu grande parte das obras dessa coleção dentre as quais esta pintura de Mário Silésio. Neste ano foi feita uma Exposição dos 30 anos da instituição e a obra do artista foi exposta.

Após isto, o acervo foi novamente distribuído pela UFMG, e passou por diversos lugares, como o Conservatório de Música e a Biblioteca Universitária, no Setor de Obras Raras. As condições de guarda, entretanto, continuam sendo impróprias aos padrões de conservação atuais, o que prejudica a preservação da Coleção. Atualmente a obra de Mário

⁴ Anteriormente Sociedade Amigas da Cultura, entidade formada por mulheres, sem fins lucrativos, em atividade regular e continua pioneira no trabalho voltado ao público feminino de propagação, da arte e cultura, de incentivo ao conhecimento da realidade cultural mineira e brasileira e de luta pela preservação do patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais e do Brasil.

⁵ Fundadora da instituição, juntamente com Lilly Kraft e Maria Schreiber.

Silésio encontra-se na reserva técnica do CECOR, da Escola de Belas Artes. Possui os números de registros: UFMG A80 – 0058718; CAC-Pt 0037/2005 e no CECOR 15/23F.

Suas dimensões são de 60x80cm e, com a moldura tipo baguete fica 61,5x81x2,5cm. Visivelmente a obra passou por trabalhos de restauração, especialmente no que tange à reintegração pictórica. Apesar disso, a obra apresenta danos decorrentes de abrasão, perdas de camada pictórica, sujidades e craquelês.

2.4 Descrição

A pintura está estendida em chassi retangular, que apresenta um fundo dividido em duas tonalidades de cores terrosas, sendo a maior parte em um vermelho/castanho e uma parte menor à esquerda, em um marrom escuro. Sobreposto a isto, estão duas figuras geométricas, compostas por dois retângulos irregulares centralizados no quadro. O maior deles se encontra ao lado esquerdo da tela e apresenta uma coloração vermelha. O segundo, mais à direita e de menor tamanho, apresenta em uma cor laranja, com contornos na tonalidade do fundo.



Figura 8 - Esquematização da descrição da obra.

- a) Assinatura do artista;
- b) Etiquetas de identificação danificada;
- c) Carimbo de fabricação;
- d) Placas patrimoniais da universidade.

Fotos: Cybele Nascimento.

2.5 Características construtivas da obra

A obra é uma pintura de tela de fabricação industrial, feita pela empresa Irmãos Jamelli LTDA de São Paulo. Está estirada em chassi de madeira clara chanfrado de dimensões 60x80x1,5cm, e com moldura de madeira escura de dimensões 61,5x81x2,5cm. O chassi não apresenta cunhas, e tem a espessura de um centímetro. A tela está fixada no chassi por 40 pregos tipo percevejos.

No chassi há dois pitões, simetricamente fixados no verso. Acoplados a eles estava um fio de arame, utilizado para pendurar a obra. No verso, estão fixadas três etiquetas, sendo duas bastante envelhecidas e rasgadas, contendo informações legíveis e necessárias para a identificação da obra, localizadas na parte superior e ao centro. Uma terceira etiqueta foi colocada pelo CECOR e se encontra no canto inferior esquerdo.

Na madeira encontram-se duas marcas de carimbo do fabricante “Irmãos Jamelli Ltda” e outra com a dimensão da tela, “60x80” carimbada no canto superior esquerdo. Na parte inferior direita, escrito à caneta esferográfica, está o nome do artista “Mário Silésio”.

A moldura original em madeira recebeu duas placas patrimoniais institucionais da Reitoria da Universidade, com o registro 4611 e uma segunda placa de metal da mesma UFMG, com o número do registro A80 0058718.

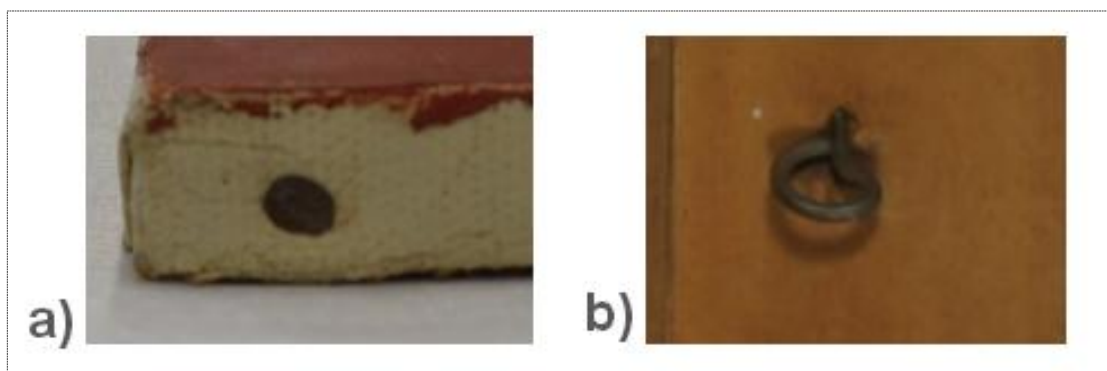


Figura 9 - Detalhes da técnica construtiva.

- a) Pregos tipo percevejos de fixação da tela;
- b) Pitões para exposição da obra.

Foto: Cybele Nascimento.

O tecido é de algodão em trama tafetá aberta, e recebe uma base de preparação típica de telas pré-fabricadas, que nada mais é que uma camada espessa de tinta branca, geralmente vinílica, muito utilizada em pinturas de paredes.

A superfície pictórica se configura por poucas camadas de tinta sobrepostas, notando-se que parte da tela possuiu o fundo com a cor vermelho/castanho e outra parte com o marrom escuro. Uma “janela” é feita para a forma retangular de menor tamanho para se pintar a camada laranja. Sobreposto ao fundo vermelho/castanho está à área do retângulo vermelho. Ao transformar em um esquema das camadas de tinta das quatro áreas correspondentes na obra, temos os seguintes cortes.

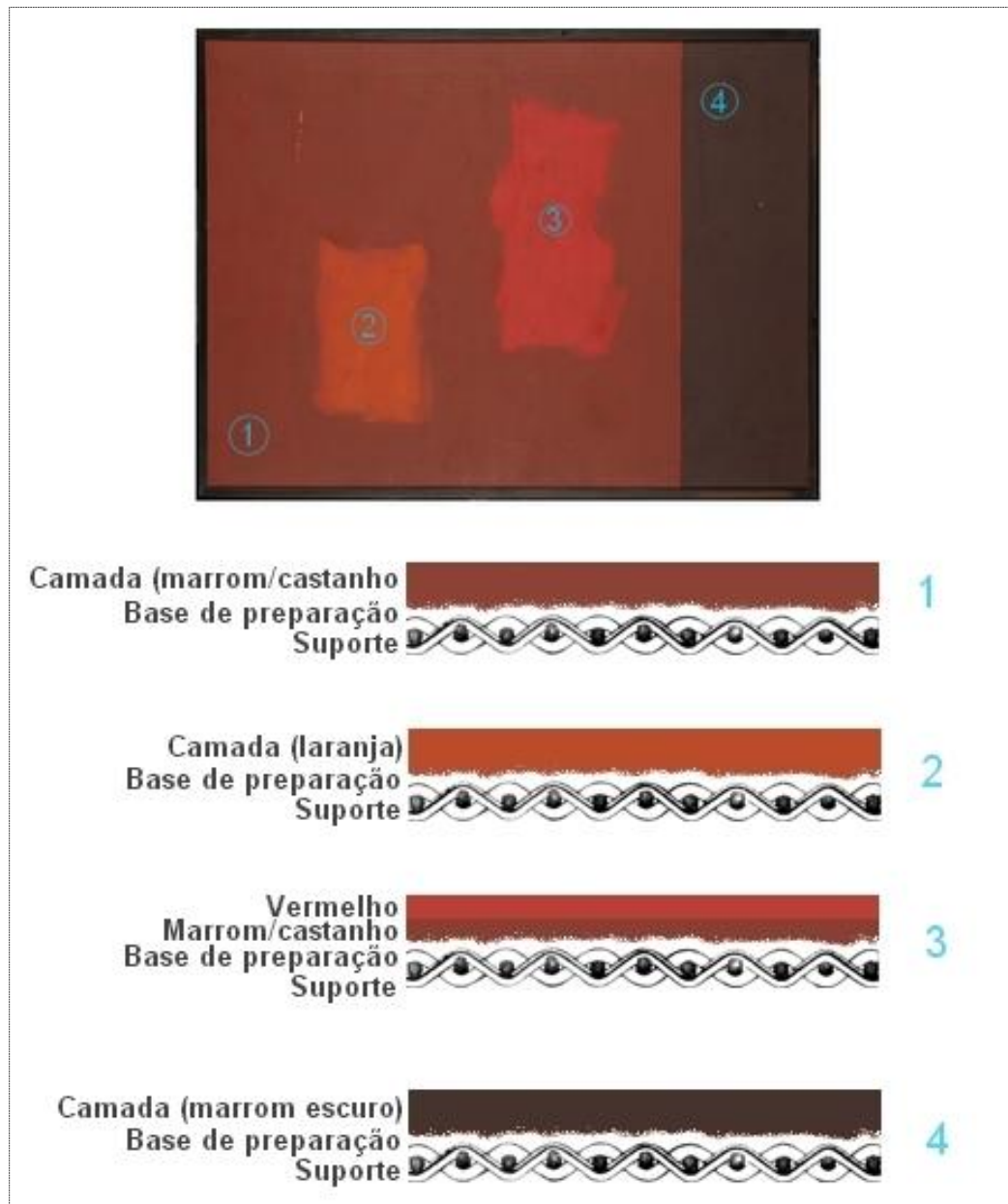


Figura 10 - Cortes esquemáticos de camadas da obra.

2.6. Análise Formal

A tela de Mário Silésio é uma pintura abstrata geométrica. Conforme tratado anteriormente, o abstracionismo se direciona a questões onde inexistem correlações diretas com a realidade, mesmo em casos onde se apresentam elementos identificáveis ou possivelmente, esses são tratados de modo a evidenciar formas geométricas ou relações espaciais da composição. Não há mais a obrigação de criação artística fundamentada por um motivo ou assunto, sendo uma manifestação da expressividade plástica por parte de cada artista.

Do ponto de vista da concepção deste estilo artístico, se conclui que as formas e as cores devem ser organizadas no plano da tela de forma harmônica e que se submetam a uma disciplina matemática de geometrização. Então podemos enquadrar a tela em questão nessa concepção por apresentar formas geométricas proporcionalmente posicionadas e localizadas, com cores puras em acordo.

Mesmo inseridos em um movimento, cada artista é único na composição de suas obras, é fato que não obedecem “estritamente à lógica de ferro de tais princípios” (MILLIET *apud* COCCHIARALE, 2004, p.251), e por isso encontramos nas formas geométricas de Mário Silésio, uma desregular construção da geometrização, isso porque o artista não admitia totalmente o rigor estrutural geométrico, acreditando que inibia a expressividade plástica (SAMPAIO, 1977). Assim o artista acreditava que iria “harmonizar formas geométricas, dando um sentido mais amplo do quadro de pintura”. (SILÉSIO, 1982, p.17).

Nota-se na obra em questão que existe uma preocupação em se criar uma concordância em relação às cores presentes no quadro. Não existe contraste entre as tonalidades, pois todas estão inseridas na mesma matiz do vermelho. O uso das cores mais claras em primeiro (laranja e vermelho), conota certo teor de profundidade na obra. Sendo assim, podemos dividir a obra em dois.

Na primeira faixa de cor laranja/vermelha se encontram duas formas retangulares não geometricamente perfeitas. A forma retangular laranja, está à esquerda, na parte inferior da tela, com 24 cm de comprimento. Paralela a ela está à forma verticalizada vermelha, de tamanho maior com 30 cm de comprimento, localizada essencialmente na parte direita da tela, em que sua extremidade lateral esquerda forma uma linha da divisão entre as duas partes

verticais da obra. Sua extremidade inferior se inicia ao nível da metade da figura à esquerda, concluindo também um ponto de divisão entre os dois hemisférios da obra, superior e inferior.

Na segunda faixa de cor em que os retângulos estão inseridos, se encontra um fundo de cor marrom claro que ocupa oitenta por cento do total do quadro e é dividida por uma linha vertical vermelha, que divide o fundo em duas partes, o da direita é composto pela cor marrom escura, sem nenhuma forma.

As formas geométricas estão harmonicamente posicionadas e direcionam o olhar para o centro do quadro e convergem para a parte nivelada e paralela dos retângulos.

A pintura foi composta de forma que há uma sobreposição de camadas de tinta nas formas retangulares que se apresentam como se fossem “janelas” nos hemisférios da tela. O retângulo laranja foi pintado diretamente na tela, em uma intenção de integrar este elemento ao fundo. O mesmo não ocorre com o retângulo vermelho que foi pintado sobre a camada castanho/marrom e se destaca.

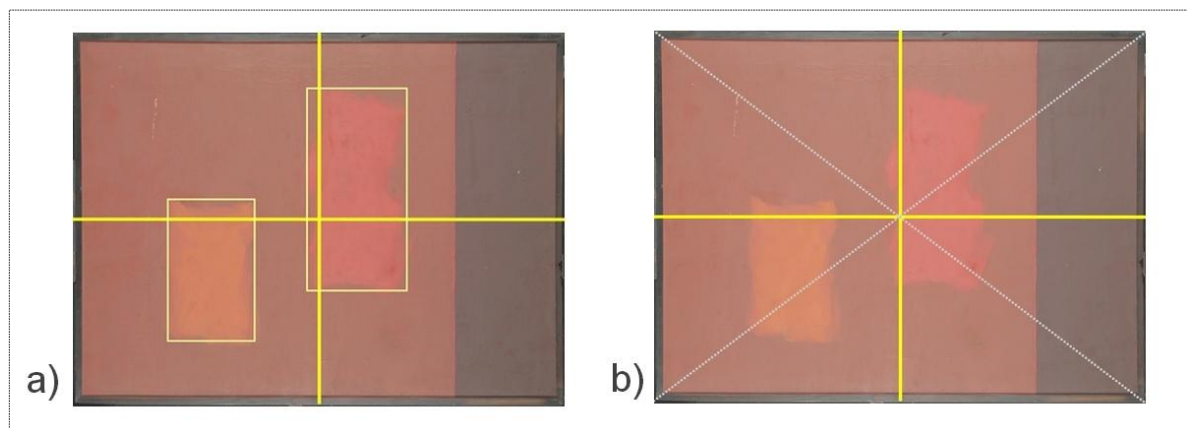


Figura 11 - Linhas de composição da obra.

- a) Separação dos hemisférios à direita e à esquerda, superior e inferior.
- b) Centralidade e foco direcionado do olhar.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

3. ANÁLISE DAS DETERIORAÇÕES

3.1 Estado de Conservação

A obra se encontrava em estado ruim de conservação. A moldura não estava fixada adequadamente à tela e, por isso, se encontrava solta. No chassi não se encontram maiores danos, está estável, contendo apenas sujidade. O verso se apresentava com sujidade por poeira e também existe uma mancha amarelada, provavelmente de umidade, que contorna toda a assinatura do artista.

A camada pictórica apresentava muita sujidade, uma abrasão de sete centímetros, fruto de uma provável arranhadura localizada no lado superior esquerdo, como também perdas de camada pictórica pontuais em toda a extensão da tela.



- Perdas de camada pictórica
- Craquelês
- Reintegrações cromáticas anteriores

Figura 12 - Mapeamento das deteriorações na obra.

Encontram-se craquelês em todas as áreas da pintura: na parte superior, com extensão de mais de dez centímetros; ao centro, no retângulo vermelho; na área inferior ao centro e lado direito.

A pintura passou por uma reintegração cromática em restauração anterior, sem documentação localizada, que apresenta tonalidades diferentes da original da obra. Não podemos afirmar a razão disso, se envelhecimento desigual ou alteração pela qualidade instável dos pigmentos utilizados na ocasião.

3.2 Análises científicas

Todas as escolhas de exames foram decididas levando-se em consideração a real necessidade para a conclusão de uma proposta de tratamento eficiente. Para o trabalho foram feitos exames laboratoriais com a retirada de amostras e exames com luzes especiais.

A documentação fotográfica e os exames de imagem são essenciais para criar um mapeamento detalhado dos danos que a obra apresenta. Esses procedimentos possibilitam conhecer a obra mais profundamente em diversos fatores, é

caracterizada por não necessitar da retirada de amostras e por resultar em imagens visíveis que evidenciam detalhes técnicos e estruturais da obra, que permitem efetuar um diagnóstico da mesma” (ROSADO, 2011, p. 100).

Diante disso, foram realizados os seguintes exames com luzes especiais: Visível, Rasante (Tangencial), Ultravioleta e Reversa.

Entretanto, o aspecto pictórico trazia algumas dúvidas no que tange à composição dos materiais da tinta, como o aglutinante e o pigmento. Por isso, se fez necessário, além dos exames de imagens, análises com retirada de amostra.

3.2.1 Exames de imagem

O exame de luz visível (Figura 8) é o método utilizado no presente trabalho para documentação fotográfica arquivística da obra. Para tanto, foi feito mediante todas as regras preestabelecidas para isso: utilizando câmera digital, reajustes com luz, temperatura e balanço

de cor. Como o objeto de estudo não apresentava nenhuma referência documental, este processo é importantíssimo para a conservação da obra de Mário Silésio.

No exame de luz rasante ou tangencial (Figura 13), a obra é fotografada em um ambiente totalmente escuro, com a incidência de luz direta na lateral da obra, formando um ângulo de aproximadamente 5° a 30°. Nesta técnica foi possível perceber detalhes da superfície da obra, os locais de empastes que estão, essencialmente, na forma retangular vermelha. É visível que a pintura foi feita com pinceladas bem espaçadas predominantemente nas direções de baixo para cima e de cima para baixo, na vertical.

Um dano visivelmente detectado nesse exame de luz situado na parte à esquerda da obra, em linha reta na vertical que ocupa toda sua extensão. Este mesmo dano culmina na extremidade superior na lacuna de sete centímetros que é visível a olho nu.

Com o exame também detectamos as elevações consideráveis dos craquelês, principalmente os que se apresentam na parte superior da obra e também no retângulo vermelho, onde existe empaste. Além disso, é visível a área onde foi feita uma intervenção anterior e a profundidade da sua lacuna.



Figura 13 - Fotografia com luz rasante.
Foto: Claudio Nadalin, 2015.

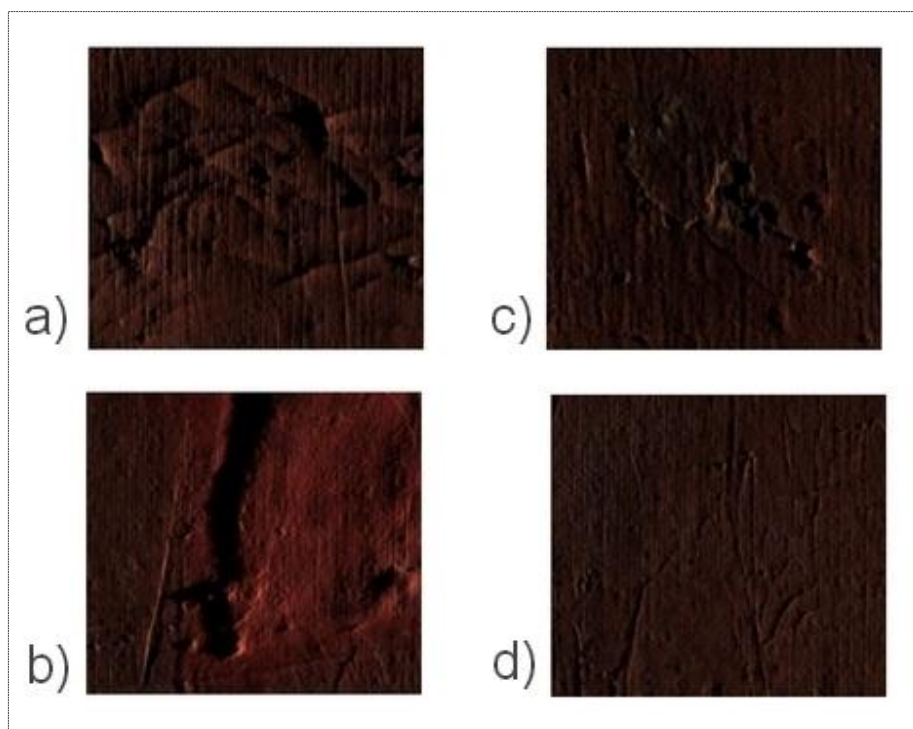


Figura 14 - Detalhes da fotografia com luz rasante.

- a) Elevação dos craquelês;
- b) Empaste;
- c) Lacuna com intervenção;
- d) Pinceladas.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

A olho nu, a obra não aparentava camada de verniz, entretanto, o outro exame de luz, o de fluorescência de luz ultravioleta (Figura 15), é bastante útil para o reconhecimento de certos pigmentos que podem fluorescer sob a luz, o que permite descobrir repinturas e intervenções anteriores. A fotografia é feita a partir de uma câmera digital, sobre a obra iluminada diretamente por uma lâmpada de luz ultravioleta.

A intensidade e os matizes de cor da emissão fluorescente de uma obra dependem de vários fatores, a saber: do tipo de fonte de luz ultravioleta utilizada, da camada de verniz (se houver), da composição química dos pigmentos e corantes, do aglutinante empregado e do grau de interação que se estabelece entre eles com o passar do tempo. (ROSADO, 2011, p.102).

A obra de Mário Silésio apresentou fluorescência sem grande intensidade na região da forma retangular menor da cor laranja. Isto se dá possivelmente pela mistura dos pigmentos com o branco. As extremidades do retângulo maior em vermelho também apresentaram este efeito (Figura 16). Além disso, é possível perceber a pequena área de intervenção, localizada na parte inferior da tela. Lacunas pontuais, em que a base de preparação branca está visível, são mostradas em toda a extensão do quadro.



Figura 15 - Fotografia com luz ultravioleta.

Foto: Cláudio Nadalin, 2015.

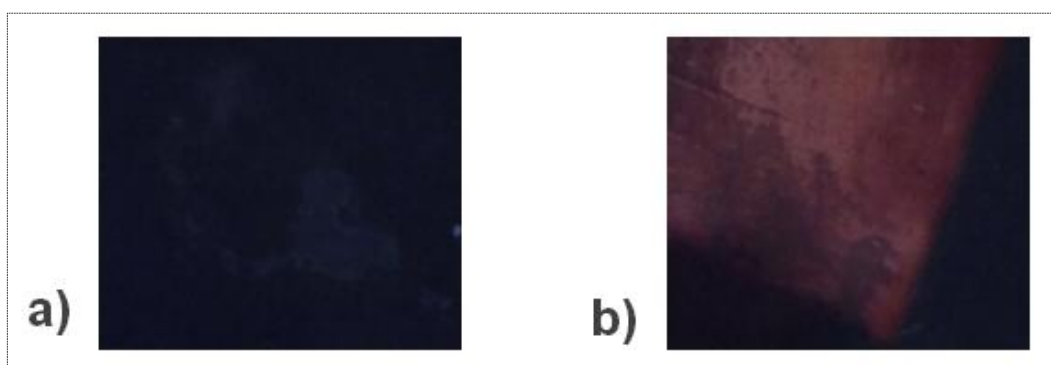


Figura 16 - Detalhes da fotografia com luz ultravioleta.

- a) Área de intervenção;
 - b) Local de empaste com baixa intensidade de fluorescência.
- Foto: Claudio Nadalin, 2015.

O exame com luz reversa (transmitida) trata-se de uma técnica que projeta a luz no verso da obra. Neste procedimento, foi possível tirar várias conclusões sobre a técnica do trabalho do artista.

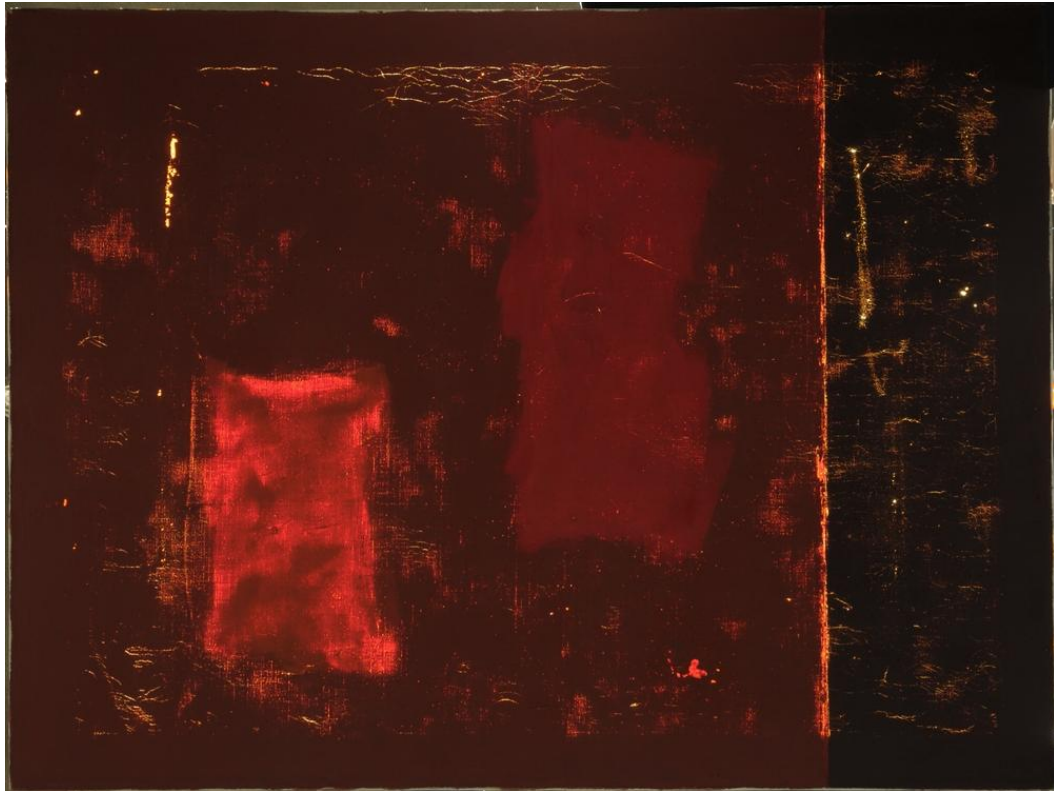


Figura 17 - Fotografia com luz reversa.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

A superfície pictórica é bastante fina, isso se dá pela grande quantidade de áreas em que a luz transpassa. As áreas de perda de camada pictórica e com suporte aparente ficam mais evidenciadas. É possível perceber a total extensão da faixa craquelada na parte superior da obra (Figura 18) e como as rachaduras estão abertas mediante a quantidade de luz que é transmitida. O que não ocorre com os craquelês, que também estão em grande quantidade na região do retângulo vermelho, é visto que estas áreas não apresentam aberturas. Na parte direita do quadro, existem danos por abrasão, um deles é perceptível a olho nu.



Figura 18 - Detalhe da área com craquelês, na parte superior da obra.

3.2.2 Exames com amostra

Para o melhor compreender a técnica do artista, optou-se pela retirada de uma amostra para comprovar qual o aglutinante utilizado e o pigmento. A obra é composta por faixas de cor na mesma matiz, dessa forma, é nítido como houve mistura dos mesmos pigmentos em todas as áreas.

Foram utilizados dois métodos analíticos na amostra. O exame Espectroscopia por Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR), que permite realizar conclusões sobre a constituição dos pigmentos, além de identificar qual a classe de aglutinantes utilizada na composição da pintura. Esse exame, que atua na região do espectro eletromagnético infravermelho, consiste em um método que reconhece

vibrações de ligações químicas e não compostos químicos. Isto quer dizer que é possível identificar, por exemplo, um aglutinante como um óleo, ou seja, que a tinta é a óleo, mas não saber qual é o óleo específico, por exemplo se é um óleo de linhaça (FIGUEIREDO, 2012, p.197).

O segundo método de análise foi a Microscopia de Luz Polarizada, que atua na região do espectro eletromagnético da luz visível. Este exame permite a “identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, dentre outras”⁶.

O local da retirada da amostra está demarcado na foto a seguir. Utilizou-se a área adjacente à lacuna e com desprendimento de camada pictórica, visto que este local iria passar por uma refixação e um procedimento de nivelamento.

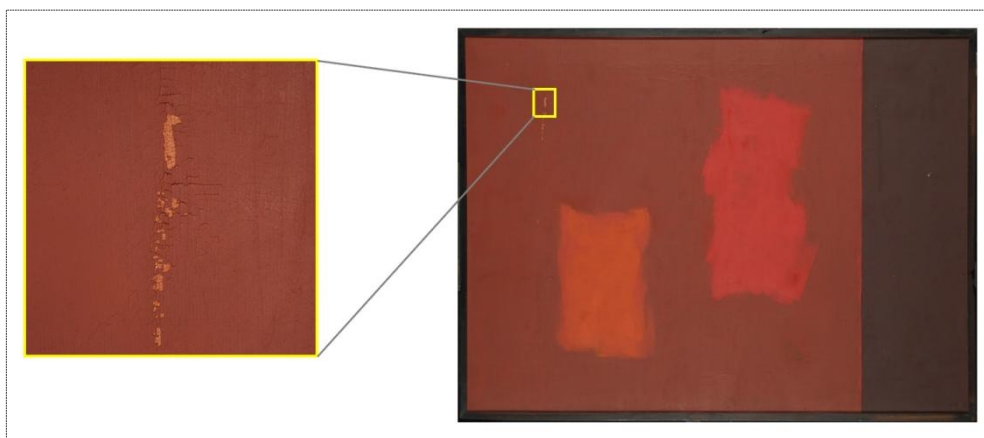


Figura 19 - Local da retirada de amostra.

⁶ Relatório de Análises do LACICOR – ANEXO B.

Os resultados comprovam que a pintura é uma composição que utiliza o óleo como aglutinante, além disso, o exame é capaz de classificar os pigmentos da mistura de tintas, como se vê abaixo na tabela. (O resultado completo está no Anexo B.)

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2842TT	Amostra retirada da tinta marrom escuro retirada do canto superior esquerdo da obra.	Aglutinante: Óleo Pigmento: Litopônio, vermelho ocre e carbonato de cálcio.

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados.

Fonte: Relatório de Análises LACICOR, 2015.

O pigmento Branco de Litopônio - $\text{BaSO}_4 + \text{ZnS}$ (Sulfato de Bário + Sulfeto de Zinco), é fabricado para o comércio de tintas artísticas desde a primeira metade do século XIX. É referido também como “branco opaco”, inventado 1860 pelo químico francês Romanange. Muitas vezes usado para preparação de bases.

O pigmento Vermelho Ocre - óxido de ferro (Fe_2O_3) era inicialmente chamado de Sinópia, com origens na França e Itália. Trata-se de um mineral que, além do óxido de ferro, traz argila como componente, possui aspecto opaco. O vermelho ocre é feito a partir da calcinação do ocre amarelo. “Estável a luz, utilizado em todas as técnicas e recomendado para afresco”.⁷. Além disso, foi registrado que o artista utilizou Carbonato de Cálcio (CaCO_3) como carga.

Estes resultados explicam a aparência fosca que a maior parte da pintura possui, a área vermelha/castanha. Todos os pigmentos utilizados em óleo apresentam um aspecto opaco. O laudo completo das análises realizadas pelo LACICOR pode ser visto no ANEXO B.

3.3 Testes de limpeza

A etapa de limpeza é uma parte importante no processo de restauração, principalmente em obras modernas que detalhes podem interferir drasticamente no aspecto visual da pintura. Para tanto, foram realizados testes para escolher a melhor opção de produto a ser usado na limpeza da obra. Diante do fato que a tela não apresentava verniz, os solventes testados

⁷ SENNELIER. Disponível em < <http://www.sennelier.fr/article/photo/dossier204/Nuancier-Pigments.pdf> > Acesso em 11 de junho de 2015.

seriam aqueles indicados para a limpeza superficial. O que, de todo modo, é o que mais influencia na visão estética da obra.

Em primeiro caso, foi pensada a opção de uma limpeza mecânica, mas foi descartada, principalmente pela fragilidade que a pintura se encontra. Como averiguado no exame de luz reversa, a superfície pictórica é bastante fina e apresenta uma única camada de tinta que se encontra com muitos craquelês. Dessa forma, a limpeza mecânica, com pó de borracha por exemplo, não seria adequada diante do forte impacto abrasivo que a mesma poderia conferir à superfície.

A decisão de escolher um solvente adequado deve ser pensada levando-se em conta vários fatores, como a volatilidade do produto, sua capacidade de penetração no suporte, sua ação reativa, a inflamabilidade e a toxicidade que o material pode ter.

Na limpeza de pinturas, o requisito principal que um solvente deve ter é sua seletividade, isto é, a capacidade para atacar única e exclusivamente a determinadas substâncias, tais como certos vernizes, etc., sem prejudicar a estabilidade química e a física dos materiais pictóricos e seu equilíbrio cromático/estético (MATTEINI; MOLES, 2002, p. 173).⁸.

Sendo assim, a etapa de testes de solubilidade foi dividida em duas partes: primeiro com Solventes da linha Masschelein-Kleiner e segundo com Gel Rígido (Agar Agar).

1) Testes com Solventes

Os solventes da tabela de Masschelein-Kleiner seriam a primeira opção, seguindo a numeração inicial de um a cinco. Isso porque a tela se apresentava muito frágil e a sujidade se mostrava superficial. Os solventes foram:

1 – Isoctano puro: categoria de solventes voláteis, de penetração fraca.

2 – Diisopropiléter puro: categoria de solventes voláteis, de penetração fraca.

3 - White-spirit 16% de aromáticos: categoria de solventes voláteis e móveis, penetração forte.

4 – p-Xileno puro: categoria de solventes móveis de penetração forte.

5 – p-Xileno + tricloroetano 50:50, penetração forte.

Original: “En la limpieza de pinturas, el requisito principal a satisfacer por parte de un disolvente tendrá que ser su selectividad, es decir, la capacidad, de atacar sólo y exclusivamente a determinadas sustancias, como ciertos barnices, etc., sin perjudicar la estabilidad química y física de los materiales pictóricos y su equilibrio cromático/estético”.

A área para testes escolhida foi à extremidade inferior esquerda da tela, como se confere na foto a seguir.

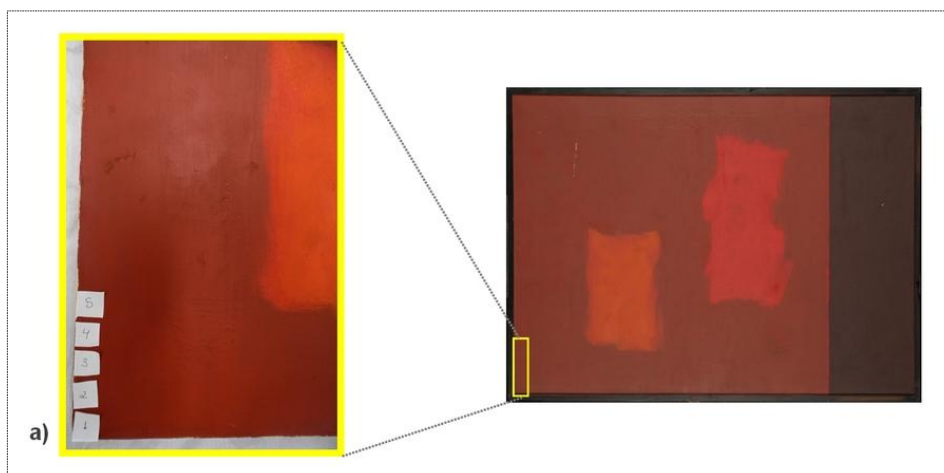


Figura 20 - Localização da área onde foram realizados os testes.

a) Áreas demarcadas entre os solventes 1 a 5.

Fotos: Claudio Nadalin / Cybele Nascimento, 2015.

Iniciaram-se os testes seguindo a ordem numérica da tabela, respeitando o índice crescente de penetração e reatividade dos solventes. Foi utilizado um *swab* (palito de madeira com algodão), passando sobre os locais sem impor força mecânica. O solvente 2 - Diisopropiléter puro, não foi incluído no teste por não possuímos no Laboratório do CECOR no momento do teste.

Como se pode ver na imagem a seguir, os solventes 3 e 4 agiram com lixiviação na área de teste, removendo a tinta. O solvente 5 (p-Xileno + tricloroetano) foi bastante reativo e apresentou muito pigmento no algodão. O solvente 1 – Isoctano puro foi o que apresentou melhor resultado, pois removeu as sujidades e não carregou vestígios de tinta removida.

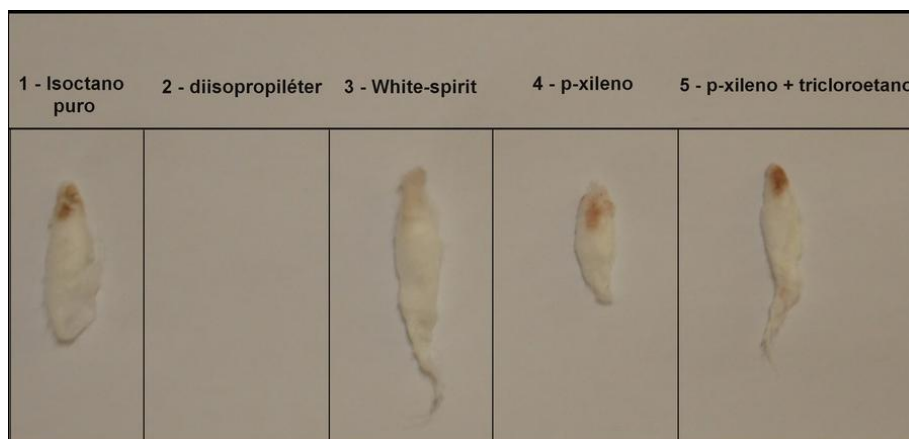


Figura 21 - Resultados dos testes de limpeza com os respectivos solventes.

Foto: Cybele Nascimento.

2) Gel Agar Agar.

A segunda opção para a limpeza foi do gel rígido feito com agar agar. Esta substância ou agarose, é um hidrocolóide extraído de diversos gêneros e espécies de algas marinhas vermelhas que consiste em uma mistura heterogênea de dois polissacarídeos, agarose e agarpectina, utilizada principalmente em gelatina e muito comum na culinária oriental. O uso de géis rígidos para a limpeza de superfícies foi introduzido por Richard Wolbers em 2003.

Os resultados positivos de sua aplicação em pinturas, conhecidos por meio de artigos em publicações da área de conservação-restauração, permitiu a extensão dos estudos também para objetos de madeira, esculturas de gesso e pinturas murais. O produto está sendo amplamente utilizado em restauração de obras de arte, principalmente por sua facilidade de preparo e seus ótimos resultados em limpezas. Ele é capaz de retirar toda a camada de sujeira sem que ocorra total penetração, atuando como “esponjas moleculares”, mantendo a umidade apenas na superfície dos objetos e não é necessário qualquer tipo de lavagem após o procedimento.

O gel pode ser produzido em concentração de 2,5 a 5 %, dissolvido em água deionizada. O reaquecimento da solução, após a solidificação da mesma, torna a mistura mais homogênea e mais firme para a aplicação. É aconselhável que seja feita em temperaturas abaixo de 35°C para superfícies como camadas pictóricas de pinturas. Esta temperatura também assegura que o gel esteja em estado semirrígido. Nesse estado, percebemos mais facilidade para que seja passado sobre as superfícies não totalmente planas. (CREMONESI, 2013).⁹.

Para os testes de limpeza na parte pictórica da obra (vermelho/castanho), utilizou-se o produto com 5g dissolvido em 150 ml de água deionizada. Foi aquecida por cinco minutos e logo depois levada à geladeira até que a solução se encontrasse em estado sólido.

Na execução do teste, utilizou-se papel japonês colocado sobre a superfície da camada pictórica (área de teste escolhida foi na parte inferior, do lado direito), e o gel rígido aplicado por cima desta interface. Esta opção em utilizar uma barreira entre o produto e superfície foi pensada devido à criação de uma proteção para que o produto não entrasse diretamente em

⁹ Especificações do tratamento em objetos em gesso e pinturas, descritas no artigo *Rigid Gels and Enzyme Cleaning* de Paolo Cremonesi. Estas são recomendações de preparo indicadas pelo autor e também pelo fabricante do produto.

contato com a obra, visto que não era necessário um grande nível de penetração. Aguardou-se dois minutos antes de ser retirado.

Como forma de comparação, ao lado da área em que o gel foi testado, foi feita a limpeza com o solvente 1 – Isoctano puro da tabela de Masschelein-Kleiner. Percebemos que ambos removeram sujidades em nível similar. Desta forma, como forma de maior praticidade e agilidade no procedimento, o escolhido para a limpeza foi o solvente Isoctano.

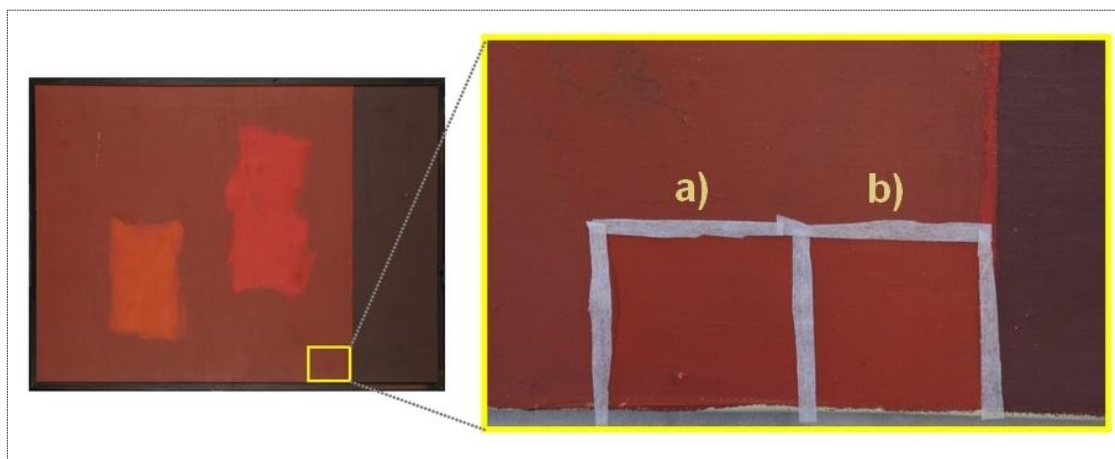


Figura 22 - Localização da área de teste de Agar Agar.

a) Teste com solvente Isoctano Puro;

b) Teste com gel Agar Agar.

Fotos: Claudio Nadalin / Cybele Nascimento, 2015.

3.4 Craquelês

Obras compostas em telas não podem escapar da eventualidade das mudanças que o tempo trás para sua estrutura, em um processo químico que se torna visível e tangível em sua estrutura física.

Muitas causas podem ser consideradas em um processo de deterioração, e podendo ser separadas em duas categorias: causas intrínsecas e extrínsecas à obra.

As causas internas dependem da natureza dos componentes da estrutura da obra. E as causas externas dependem da ação dos agentes de deterioração do ambiente onde a obra se encontra. Essa deterioração pode ser física, química ou biológica, que atuam juntos ou não, diretamente sobre o objeto.

Tintas a óleo são amplamente utilizadas na arte até os dias de hoje. Esta escolha ocorre, principalmente, pela liberdade fornecida ao artista em assumir erros, corrigi-los e

introduzir outros elementos à obra tendo em mente sua intenção conceitual. Essa liberdade ocorre essencialmente pelas características do óleo e seu longo tempo de secagem.

Os óleos utilizados para a mistura com pigmentos são essencialmente vegetais, sendo o mais utilizado o de linhaça. Chamados de óleos secativos, que mudam da fase líquida para a sólida por meio de polimerização, que pode durar anos. É fato que existem obras de arte de mais de cinquenta anos que ainda não estão com a tinta totalmente em estado sólido. Além disso, a escolha dos pigmentos é importante para a definição do tempo completo de polimerização.

Os metais de pigmentos podem interferir no processo de polimerização do óleo, recebendo e doando elétrons aos radicais e oxigênio atmosférico. Este fato também é o motivo pelo qual se usam sais de cobalto para acelerar a polimerização. (FIGUEIREDO, 2012, p. 83).

Com o processo de polimerização, os componentes do óleo se tornam polímeros altamente reticulados e extremamente rígidos e, por isso quebradiços. Além disso, contribuem para esse processo de formação de craquelês tanto o avanço do tempo quanto as constantes movimentações que o suporte passa.

Este processo não pode ser totalmente considerado um efeito de deterioração, mas sim uma característica adquirida que se desenvolve lentamente, considerando ser um aspecto evolutivo natural da obra de arte, um sintoma de envelhecimento (MARTIN REY, 2005, p. 142).

Assim os craquelês se constituem por longas rachaduras, finas em espessura, que podem se formar na camada pictórica. As fissuras são mais fáceis de distinguir nas áreas de empastes grossos e nas zonas de cores claras.

As rachaduras podem ser profundas, alcançando desde a base de preparação até todas as camadas de tinta da obra, sendo produzidas perpendicularmente às direções das tensões exercidas.

Existem os craquelês que não são profundos, que alcançam apenas a camada pictórica. Estas rachaduras são formadas quando existe muita sobreposição de tintas e que não houve o aguardo da secagem de cada superfície pictórica, chamados “craquelês prematuros”.

As “fissuras de retração primárias” podem ter uma largura de 1 mm ou mais e deixar aparente a base de preparação existente abaixo da camada pictórica, atingindo o

máximo da base atravessando a camada pictórica (...). Fissuras de retração primárias são sempre condicionadas pela técnica de pintura. (KNUT, 1999, p.167).¹⁰



Figura 23 - Esquemática de um craquelê de envelhecimento.

Fonte: Susana Martín Rey.

Os craquelês de envelhecimento que surgem em pinturas sobre telas estão condicionados ao sistema de fabricação têxtil. Isto é, não somente os componentes dos materiais utilizados nas pinturas que são os causadores dos danos, o tipo de trama, a espessura e a torção dos fios e a densidade do tecido influenciam significativamente no surgimento dos craquelês. Para Susana Martín Rey, os aspectos do suporte e da base de preparação podem interferir nas dimensões dos danos pelas rachaduras.

As telas de trama muito aberta têm, geralmente, uma marcação (tipo rede) rachado com exatamente as dimensões dos interstícios entre os fios correspondentes, enquanto um tecido de sarja cria um craquelamento com desenvolvimento diagonal. Geralmente em uma lona com uma base de preparação grossa, a rede de craquelês é geralmente maior do que a de bases finas (MARTÍN REY, 2005, p.145).¹¹

Estas aberturas provenientes de forças mecânicas, são finas e podem ter larguras de menos de 1 mm que vão da camada pictórica até o suporte. Ao reconhecer as formas de craquelês, deve-se pensar que uma rachadura proveniente de uma secagem mal executada interferirá diretamente em um futuro craquelê de envelhecimento.

Assim, muitos rachaduras de envelhecimento se desenvolvem nas profundezas das antigas fissuras de retração primárias de acordo com o princípio de que a resistência mecânica procura o caminho de menor esforço. (KNUT, 1999, p.167).¹²

¹⁰ Original: Las “grietas de contracción temprana” pueden tener una anchura de 1 mm o más y dejar al descubierto la pintura de fondo/imprimación existente bajo la capa de pintura, llegando como mucho a la imprimación a través de la capa pictórica, aunque sin llegar a atravesar ésta última. Las grietas de contracción temprana siempre están condicionadas por la técnica pictórica.

¹¹ Original: “Los lienzos de trama muy abierta presentan generalmente un marcado cuarteado (tipo de rejilla) que se corresponde exactamente con las dimensiones de los intersticios existentes entre los hilos, mientras que un ligamento sarga origina un agrietamiento con desarrollo en diagonal. Generalmente en un lienzo con una imprimación gruesa, la red de cuarteado suele ser de mallas más anchas que las de imprimación fina”.

¹² Original: “Así, muchas rajaduras de edad se desarrollan en las profundidades de antiguas grietas de contracción temprana de acuerdo con el principio de que la fuerza mecánica busca el camino del menor esfuerzo”.

3.4.1 Mapeamento de craquelês da obra

A obra de Mário Silésio não fugiu dos efeitos impostos pela passagem do tempo. Embora se trate de um objeto relativamente recente, as más condições de acondicionamento ao longo dos anos contribuíram para o estado em que obra se encontrava quando no início do tratamento.

Craquelês adquirem formas e tipologias que podem ser mapeadas e caracterizadas. Dessa forma, nesta monografia vamos especificar as principais formas craqueladas que existem na obra de Mário Silésio.

É fato que as rachaduras que ocorrem na pintura não devem ser frutos de uma secagem não concluída. Isso porque a obra não apresenta sobreposição de camadas pictóricas e a superfície é fina sobre o suporte. Acreditamos que principal causa da sequência de craquelês na parte superior obra foi resultante de uma possível exposição à umidade.

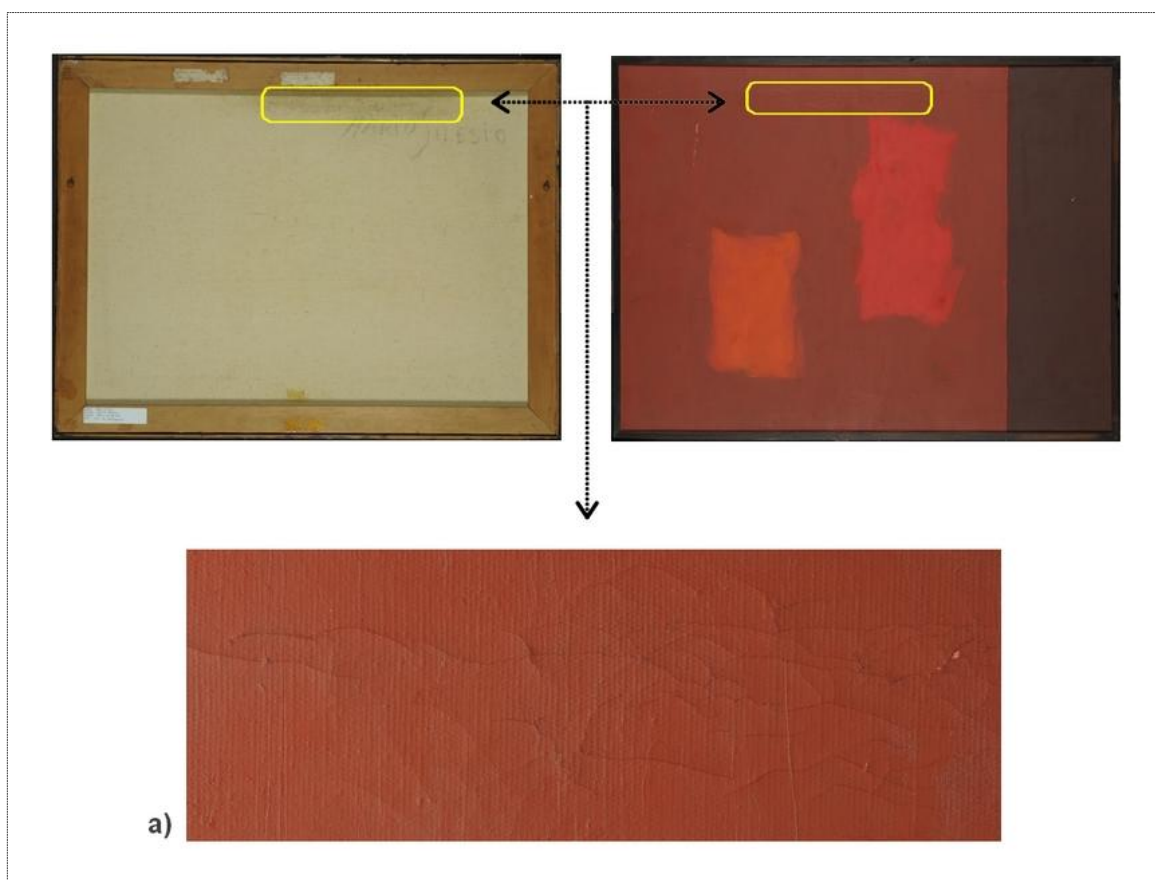


Figura 24 - Área com exposição à umidade.

a) Faixa de craquelês na camada pictórica.
Fotos: Claudio Nadalin, 2015.

A questão crítica é o fato de tais danos serem irreversíveis e passarem a ser parte da obra em seu aspecto estético. Além disso, apesar dos procedimentos de refixação (tratados neste trabalho), os craquelês tendem a se manter em relevo. Knut (1999) explica em uma tabela esquemática (Tabela 2) o efeito da água em camadas de pintura á óleo.

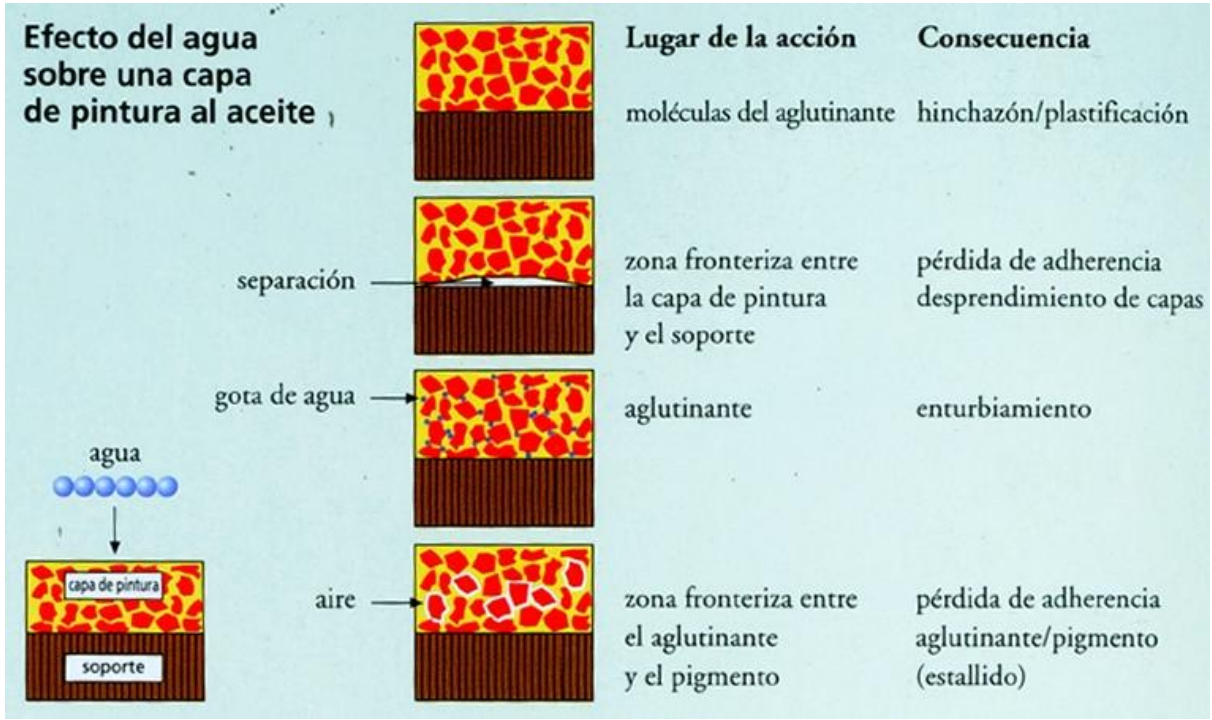


Tabela 2 - Efeito da água na camada pictórica. Fonte: Knut (1999).

Como podemos ver na tabela, é visível que a água na obra agiu na “zona de fronteira entre a camada pictórica e o suporte”, provocando desprendimento (Figura 26). Além disso, como explicado, podemos ver que a entrada da água entre o aglutinante e o pigmento, o que causa uma abertura entre esses componentes.

Martin Rey (2005) realizou um estudo sobre as diversas formas que craquelês podem se manifestar em pinturas. Considerando as rachaduras que abordamos, podemos defini-las como: filiformes ou capilar, *fusiformes* e quebradas ou dentadas cerradas.

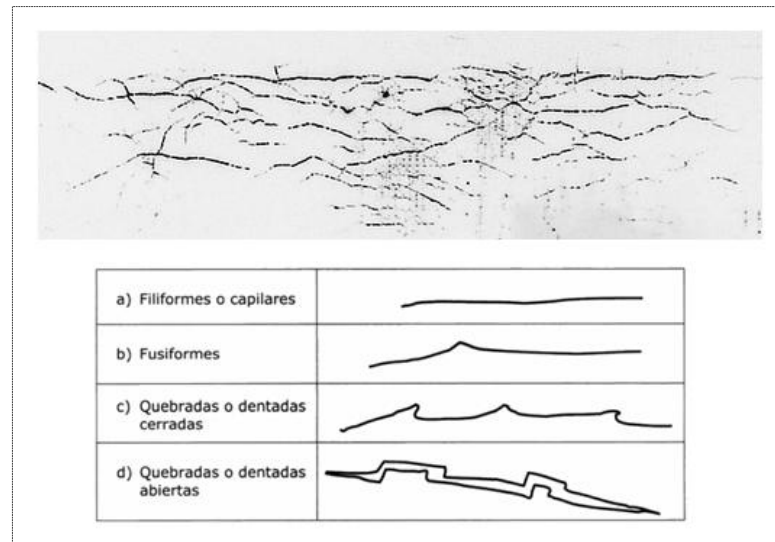


Figura 25 - Mapeamento dos craquelês de acordo com a definição de Martin Rey (2005).

Fonte: Martin Rey (2005) / Foto: Claudio Nadalin, 2015.

Além dessa área, existem craquelês de menor extensão por toda a pintura. Essas fissuras podem ser definidas como “craquelês de arraste” e surgem após qualquer pressão ou força exercida sobre o verso ou a frente de uma pintura sobre tecido. São enquadradas no grupo de craquelês de envelhecimento (KNUT, 1999) e podem se manifestar como fissuras de espinha de peixe, fendas diagonais, em espiral, radial e com fissuras “em grinaldas”.

Na área de lacuna de sete centímetros no canto superior esquerdo, podemos ver uma fissura de espinha de peixe que, supostamente, é um dano decorrente de alguma pressão “deslizante” no verso da pintura. Há, também, um dano similar à direita de quem olha a pintura, na área marrom escura.

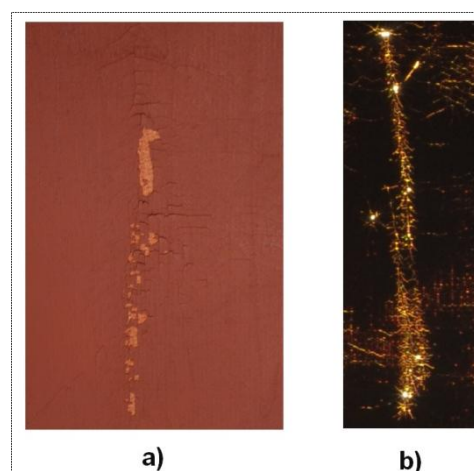


Figura 26 - Craquelês em espinha de peixe.

a) Detalhe da área de lacuna (luz visível);

b) Detalhe da área com craquelês (luz reversa).

Fonte: Claudio Nadalin, 2015.

3.5 Proposta de Tratamento

A proposta de tratamento foi elaborada após as conclusões dos exames e análises elaborados para a melhor forma de iniciar um processo de restauração.

A pintura de Mário Silésio apresentava muitas áreas delicadas com extensa camada de craquelês e embora estas áreas não estivessem pulverulentas foi necessário que o primeiro passo fosse à refixação com adesivo, para garantir que as bordas dos craquelês não se desprendam. Além disso, este procedimento se fez essencial para que a camada pictórica pudesse aceitar quaisquer outros procedimentos feitos a seguir.

O processo de restauração foi previsto com as seguintes etapas:

- 1) Refixação de algumas áreas da camada pictórica.
- 2) Limpeza do verso.
- 3) Testes para limpeza da pintura.
- 4) Limpeza química da camada pictórica.
- 5) Nivelamento.
- 6) Apresentação estética.
- 7) Remontagem.

4. RESTAURAÇÃO DA PINTURA DE MÁRIO SILÉSIO

As decisões acerca da metodologia utilizada para o processo de restauração da pintura de Mário Silésio foi estipulada levando-se em conta as teorias contemporâneas da restauração.

Com base no estado de conservação de determinado bem cultural, é indispensável para o profissional de conservação-restauração compreender que tipo de intervenções são exigidas na obra. Neste ponto, faz-se necessário ao profissional exercitar seu pensamento crítico e ético ao escolher procedimento de restauro ideal. Cada necessidade deve ser preenchida levando-se em conta que a integridade da obra deve ser protegida e que,

(...) deve limitar-se a intervir na obra só porque, por indevidas intervenções ou por ação do tempo, a obra tenha sido desfigurada por acréscimos ou modificações que não realizam uma nova síntese. (BRANDI, 2005.p.124).

Diante da necessidade de uma limpeza na obra, deve-se considerar que cada obra carrega suas próprias características de feitura e, dessa forma, deve ser respeitada como única que é, pois a adoção de um processo de limpeza irá sempre acarretar em transformações na forma de comunicação do objeto.

O processo de restauração de uma pintura visa trabalhar no melhor resultado para todas as partes constituintes de uma obra de arte. É fato que durante o processo, decisões não previstas podem vir a ser tomadas. Isso acontece porque um tratamento de restauração não é um procedimento inflexível, ainda mais que cada obra pode apresentar problemas que surgem no momento das intervenções. Viñas (2010) ressalta que o restaurador deve ter consciência que todos os aspectos devem ser levados em consideração no momento de decisões do processo de tratamento e não somente os exames técnicos e químicos executados.

Após o exame do objeto por quaisquer meios disponíveis (incluindo os meios científicos), faz com que o conservador tome decisões principais ou gerais: no caso da pintura, isto pode incluir o seu revestimento, a técnica para o revestimento, o adesivo a ser utilizado, o tipo de repinturas, a substituição de uma estrutura antiga e assim por diante. (VIÑAS, 2010, p. 133).¹³

A arte moderna representa um desafio para os conservadores-restauradores, dessa forma o estudo das características artísticas e referências históricas da pintura são necessários, visto a importância de Mário Silésio no cenário das artes de Belo Horizonte.

¹³ Original: “After the examination of the object by whatever means available (including scientific means), the conservator makes major overall decisions: in the case of painting, this could include its lining, the technique to employ for the lining, the adhesive to be used, the type of in paintings, the replacement of an old frame and so forth”.

Com o modernismo, a liberdade do artista foi intensificada e muitos deles já não se prendiam à técnica clássica. Assim, passaram a empregar novos materiais, como acréscimo de objetos, tecidos, mistura de tintas dentre outras formas. A pesquisa é um meio de (re) conhecimento necessário da obra no ato da intervenção. Dessa forma, seguimos o pensamento de que o ato de intervenção deve ser unicamente para,

(...) restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2005, p.).

Nessa questão, a escolha de uma reintegração cromática ou apresentação estética deve ser bem pensada, pois em pinturas como a de Mário Silésio a visualidade da obra pode ser prejudicada diante de uma intervenção mal escolhida. A arte abstrata inovou com superfícies pictórica monocromáticas e o uso das cores puras em pinceladas longas. Tais superfícies tornam difícil a aceitação de uma lacuna.

A reintegração mimética ou ilusionista é o método que busca a reintegração da cor de forma semelhante à feita pelo artista, ou seja, não se torna visível a intervenção por parte do observador. O emprego dessa técnica “trata-se de um problema cuja solução depende do tipo de obra, do protagonismo que as perdas de matéria pictórica assumem em relação à imagem” (BAILÃO, 2011, p. 46).

Avaliamos, assim, que uma apresentação estética com utilização de técnica ilusionista no trabalho de Mário Silésio era o mais apropriado, visto a necessidade de que a superfície pictórica não apresentasse ruídos, não interferindo em sua visualidade.

4.1 Tratamento do suporte

A obra chegou completamente solta dentro de sua moldura original. Para que o processo de restauração fosse iniciado, houve o desmonte da pintura. Mais adiante nessa monografia detalhamos a iniciativa de criar uma nova forma de fixação do chassi na moldura.

A moldura de madeira estava presa ao chassi por poucos pregos.



Figura 27 - Obra após a desmontagem, moldura do lado esquerdo.

Foto: Cybele Nascimento, 2015.

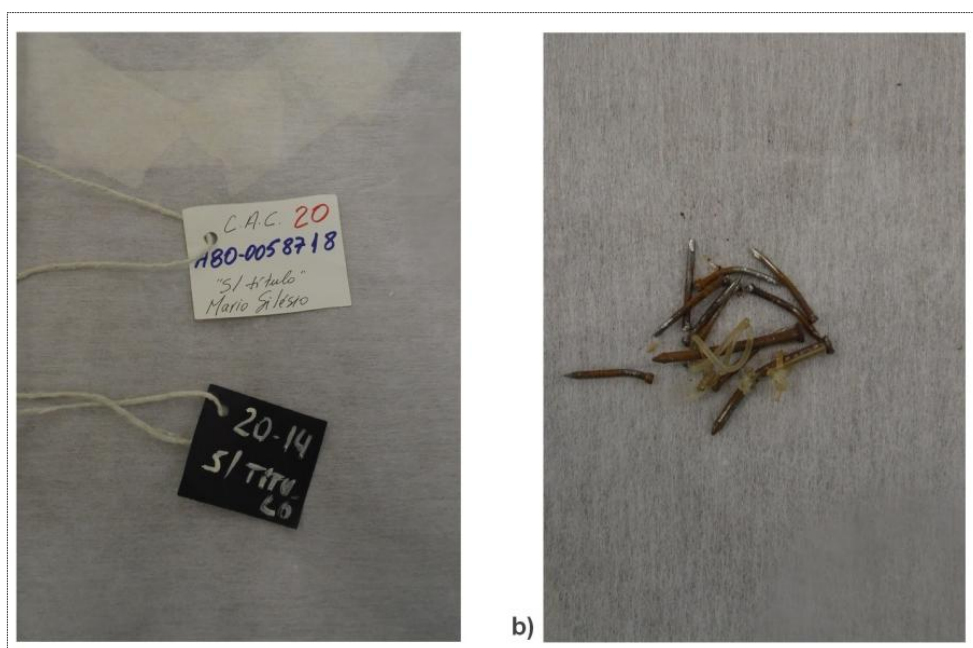


Figura 28 - Elementos aderidos na moldura.

- a) Etiquetas de identificação do CECOR;
- b) Pregos que fixavam moldura ao chassi.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

4.1.1 Limpeza do verso

O suporte da obra de Mário Silésio se encontrava, no verso, com uma tonalidade amarelada devido ao acumulo de sujidades. Também apresentava no local correspondente à assinatura do artista, uma mancha causada visivelmente por umidade. O método utilizado para a limpeza foi mecânico, visto que “cada tratamento no verso do quadro representa um peso na

frente do quadro” (KNUT, 1999, p.90), portanto, pode-se dizer que não é ideal que limpeza química ou aquosa seja feita no verso de uma pintura, pois tudo seria absorvido e transpassado para a camada pictórica.

Embora apresentasse sujidades, o suporte se encontra bastante estável, sem movimentações na estrutura. Dessa forma, a obra não foi retirada do chassi. Toda a superfície da tela de algodão, incluindo as extremidades de fixação com o chassi foi limpa com trincha de cerdas macias, para a retirada de impurezas superficiais.

Após isto, foi utilizada borracha branca ralada para uma limpeza mais profunda. O procedimento foi finalizado com aspirador de pó, para a retirada dos resíduos da borracha e também da sujidade.

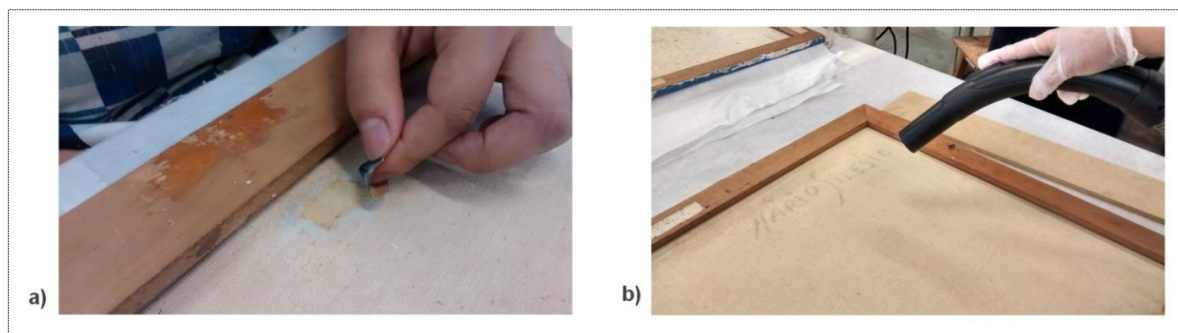


Figura 29 - Limpeza mecânica do verso da pintura.

- a) Limpeza da área com excesso de adesivo;
- b) Aspiração após o uso do pó de borracha.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

4.2 Tratamento da camada pictórica

4.2.1 Refixação da policromia

No exame preliminar, percebeu-se que em alguns pontos da camada pictórica, os craquelês estavam parcialmente pulverulentos ou apresentavam desprendimentos. Como procedimento de urgência, a refixação dessas partes foi feita antes de qualquer outra atividade na obra.

Optou-se pelo uso do adesivo Mowiol (álcool polivinílico), diluído em água e álcool em proporção de 4:25:50. Trata-se de um produto muito empregado em refixação por não alterar substancialmente o aspecto da pintura.

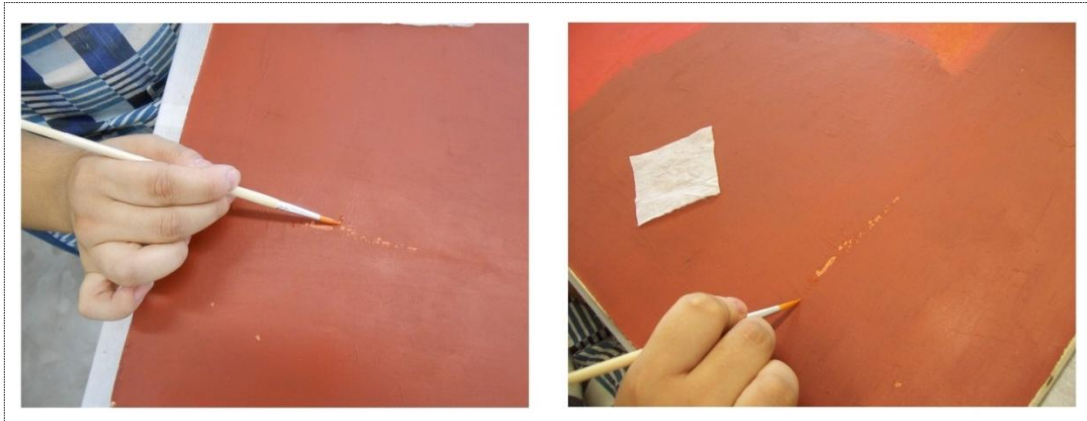


Figura 30 - Procedimento de refixação da camada pictórica. Detalhe da área de lacuna.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

Além disso, notou-se que alguns craquelês estavam muito altos, com relevo que prejudicava sua estética. Dessa forma, o procedimento foi passar uma espátula térmica nessas áreas, com o intuito de reduzir o seu relevo. Um pedaço de papel siliconado foi utilizado entre o metal quente e a obra, para criar uma interface de proteção à camada pictórica.

Este procedimento foi realizado por duas vezes, entretanto, é fato que os craquelês são resistentes e tendem a manterem o aspecto de relevo. A escolha por uma adesivo mais forte foi descartada, tanto pela fragilidade e a grande extensão de rachaduras de craquelês, como também o fato desta faixa craquelada não ser um problema estético no aspecto geral da pintura. Os resultados finais foram considerados satisfatórios.



Figura 31 - Procedimento com a espátula térmica.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

4.2.2 Limpeza química

Os testes de solubilidade nos mostraram que a maior parte da obra se adaptou bem ao solvente 1 – Isoctano puro, da tabela de Masschelein-Kleiner. Dessa forma, toda a área, exceto as formas retangulares em primeiro plano, foi limpa com este solvente. O produto foi passado com um swab não encharcado. Os resultados foram satisfatórios e esperados.



Figura 32 - Limpeza química da camada pictórica com solvente.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

Entretanto, é normal que ocorram, em um processo de restauração, decisões e atitudes que só podem ser considerados no momento da execução dos trabalhos. Um conservador restaurador deve, por meio da pesquisa e do resultado dos exames, decidir a melhor forma de solucionar determinados conflitos que possam surgir. Beer (1990) utiliza o termo *inteligência adaptativa em tempo real*, que diz que os restauradores devem “estar prontos para lidar com comportamentos excepcionais e imprevisíveis a todo o momento durante o processo de conservação, e eles podem adaptar-se a eles em tempo real” (BEER *apud* VIÑAS, 2010, p.130)¹⁴. Ou seja, um procedimento pode ser mudado várias vezes durante o processo de restauro assim que novos problemas vão surgindo e requerem outro de tipo de procedimento.

¹⁴ Original: “they are ready to deal with exceptional, unpredictable behaviours at every moment of the conservation process, and they can adapt to them in real time”.

Desta forma, as duas áreas retangulares da obra, não estavam suportando o solvente Isoctano, tendo muita retirada de pigmento, e por isso a limpeza com o solvente testado anteriormente, foi descartado especificamente para esta área.



Figura 33 - Remoção de pigmentos com o solvente Isoctano.
Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

No teste inicial de Agar Agar, em que o produto estava no estado sólido, percebemos que ocorreu a umidificação indesejável sobre a camada pictórica. Para adaptar essa metodologia de limpeza com gel, foi testado o método em que se usa o gel em estado mais pastoso colocado diretamente sobre a superfície da pintura.



Figura 34 - Aquecimento e a consistência ideal para a limpeza.

Após dois minutos, o gel se solidifica sem penetrar na superfície pictórica e pode ser retirado, como podemos ver na figura a seguir: a facilidade de passar o produto e sua rápida solidificação sem penetração.

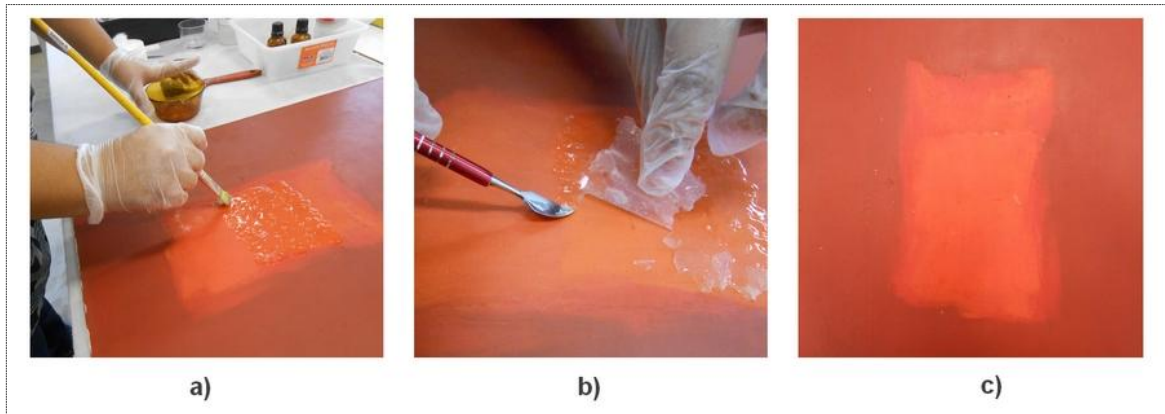


Figura 35 - Limpeza com Agar Agar.

- a) Aplicação do produto em estado pastoso;
- b) Retirada da película após solidificação;
- c) Resultado da limpeza.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

As duas áreas com intolerância ao solvente químico Isoctano, foram limpas com o gel. Avaliamos que tal limpeza com gel obteve excelente resultado nessa área, sem arraste ou solvência do pigmento.

4.2.3 Nivelamento

A próxima etapa do processo de restauração foi a de nivelamento. Procedimento necessário para receber uma apresentação estética nas áreas de perdas de camada pictórica e de base de preparação.

Para isso, foi utilizada a massa com os componentes: carboximetilcelulose CMC a 4% misturado a acetato de polivinila (PVA) diluída em água (3:1). Usou-se carbonato de cálcio (CaCO_3) como carga. Após a secagem, usou-se lixa para nivelar a superfície.

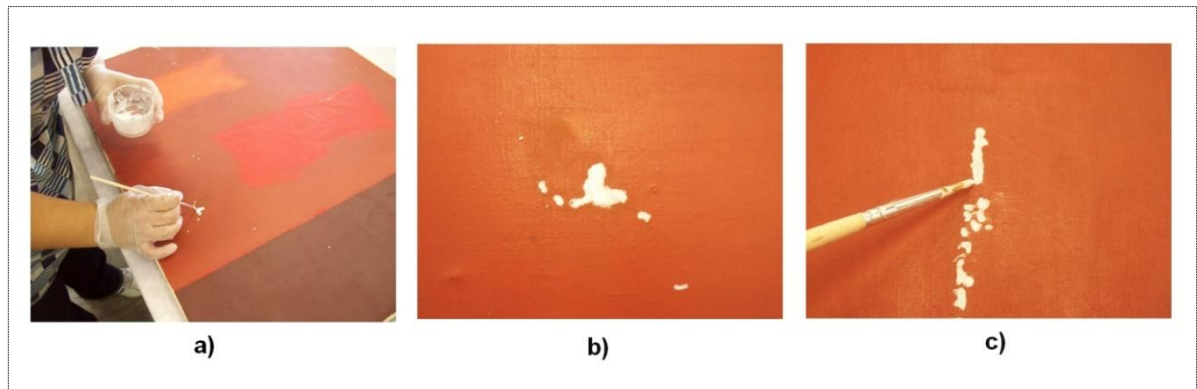


Figura 36 - Nivelamento.

- a) Aplicação da massa;
 - b) Detalhe da área de lacuna com intervenção;
 - c) Detalhe da lacuna de sete centímetros.
- Fotos: Cybele Nascimento, 2015.



Figura 37 - Pintura após o nivelamento de lacunas.

Foto: Cybele Nascimento, 2015.

4.2.4 Apresentação estética

A arte moderna representa um desafio para os conservadores restauradores, pois a liberdade do artista foi intensificada e já não se prendem a técnica clássica. Em obras de arte abstrato geométrica, este problema se amplia quando a superfície pictórica passa a ter uma planificação com cores puras e quase monocromáticas.

Isto ocorre na pintura deste trabalho, em que lacunas se tornam um problema no aspecto da obra e interferem no olhar do observador.

As lacunas ao nível da percepção visual sobrepõem-se frequentemente à obra, ganhando protagonismo. A superfície pictórica adquire nova configuração perante os olhos do observador através da visualização da imprimitura, do preparo e do suporte. (BAILÃO, 2010, p.134).

É necessário discutir as complexidades que um restaurador-conservador precisa lidar diante de uma obra que já passou por um processo de restauração. As decisões devem ser tomadas por meio de identificação das necessidades do tratamento escolhido. Neste caso, a pintura de Mário Silésio possuía uma área com intervenção anterior, que apresentava uma tonalidade distante da cor original da obra. Optou-se, aqui, por executar um nivelamento nesta área sem remover a repintura, pois ela havia sido feita anteriormente sem a lacuna estar totalmente nivelada. A escolha pela não remoção deveu-se a este fato acrescido da fragilidade da camada pictórica original ao redor. Afinal, uma remoção, mesmo que cuidadosa, exigiria a aplicação de uma força mecânica sobre o local, além do uso de solventes.

Diante disso, a escolha da tinta utilizada no trabalho foi pigmentos terrosos da Talens® e com aglutinante de Paraloid B32® dissolvido em xilol (5%).



Figura 38 - Procedimento de apresentação estética em algumas áreas da pintura.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

Após a reintegração cromática, a lacuna na parte superior esquerda da pintura, de sete centímetros, apresentou resultados satisfatórios em que a tonalidade da cor feita pela técnica ilusionismo se integrou completamente a cor original.

4.3 Remontagem

A pintura foi entregue para a restauração, estando fixadas na moldura por apenas três pregos, o que não era suficiente. Após o tratamento da obra, foi feita remontagem da pintura.

Antes de retornar o chassi para a moldura, foi feita uma limpeza com trincha, em seguida foi aplicada cera de Carnaúba (diluída em aguarrás, mas em estado sólido) para um melhor acabamento.

Como mecanismo de fixação das partes, utilizou-se o aparelho grampeador Framemaster®. Dessa forma, impede que a pintura se desloque.

A obra foi embalada e voltou a ser acondicionada na Reserva Técnica do CECOR.

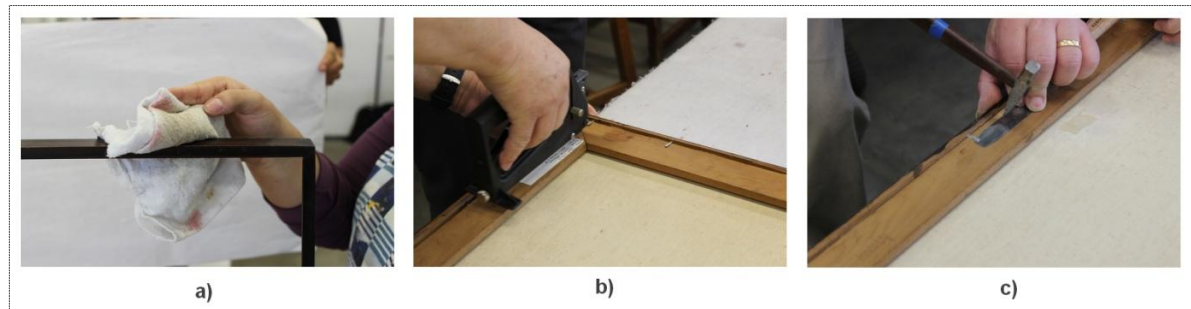


Figura 39 - Remontagem da obra.

- a) Aplicação de cera na madeira;
- b) Fixação do chassi na moldura com grampeador;
- c) Pequeno reparo com martelo e prego.

Fotos: Cybele Nascimento, 2015.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da realização de exames científicos na obra deste estudo e da investigação acerca da carreira do artista foi possível construir uma proposta de tratamento que trouxe resultados satisfatórios, proporcionando uma recuperação considerada positiva - mesmo que parcial - da integridade estética e histórica da obra.

A pintura se adequou bem a todas as etapas de tratamento. A limpeza superficial era uma parte importante do processo, por interferir nas cores opacas da tela. Duas técnicas de limpeza foram utilizadas, de forma a obter os melhores resultados. As lacunas se tornavam um sério problema na visualidade da pintura e era necessário que fossem reintegradas por ser um dano que interferia significativamente no aspecto estético da pintura. Esta etapa, também, é um fator que evidencia a complexidade e traz desafios para o restaurador ao receber uma obra com intervenções anteriores e que deve tomar decisões a partir deste fato.

Os procedimentos feitos durante o trabalho foram pensados respeitando-se as características únicas que a obra possui. Este fato é um mecanismo de aprendizagem e conhecimento, que deve ser levado para a vida de trabalho de um restaurador-conservador. Entender as degradações e respeitar a materialidade da obra de arte é um dever ético do profissional.

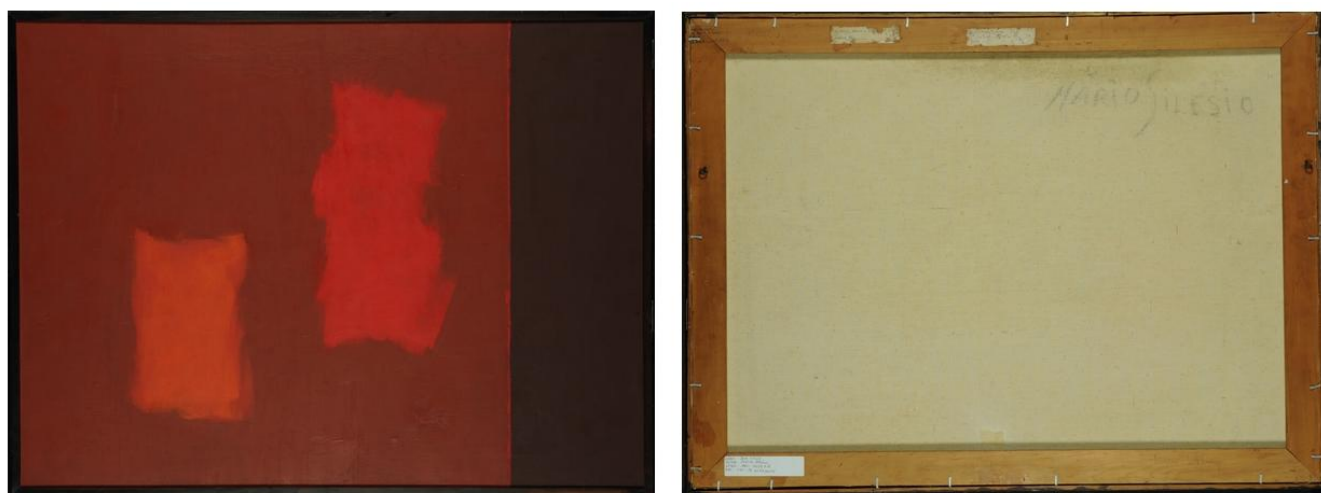


Figura 40 - Pintura de Mário Silésio após a restauração.

Fotos: Claudio Nadalin, 2015.

REFERÊNCIAS

- ALTHÖFER, Heinz. **Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica**. Madrid: Istmo, 2003. 170p.
- AVILA, Sara; MILTON, Mario Silésio de Araujo. **Mestre Guignard, pintor e professor: entrevistas**. Belo Horizonte: Centro de Educação Permanente, 1982. 31 p.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 2.ed. Cotia, SP: Ateliê, 2005. 261p
- BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Revista Ge-conservación, n.º 2, 2011. p. 45-63.
- BAILÃO, Ana; HENRIQUES, Frederico; CABRAL, Madalena; GONÇALVES, Alexandre. **Primeiros passos de maturidade a caminho da reintegração cromática diferenciada em pintura de cavalete em Portugal**. Ge-conservación/conservação: nº 1, 2010. p.127-141.
- BARBOZA, Gilson; BACHETTINI, Andréa Lacerda. **Estudo dos exames realizados nas pinturas do acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**. 2013, 61p. Monografia (bacharelado) – Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <<http://conservacaoerestauo.files.wordpress.com/2013/05/tcc-gilson.pdf> > Acesso em 8 de maio de 2015.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLASTICAS (BRASIL). **Abstracionismo geometrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plasticas, 1987. 308p.
- DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Ed. Presença, 1988. 375p
- Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces**. Maude Daudin-Schotte, Madeleine Bisschoff, Ineke Joosten, Henk van Keulen, and Klaas Jan van den Berg.
- 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.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: cubismo a arte neoconcreta**. 3. ed. -. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 301 p.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, c1998. 270p.
- HEDLEY, Gerry. **Humanismo, Estética e Limpeza de Quadros**. Measured Opinions. UKIC Publications. Londres, 1993.
- KNUT, Nicolaus. **Manual de Restauración de Cuadros**. Copyright Konemann Verlagsgesellschaft, Eslovenia, 1999. 425 p.

SAMPAIO, Márcio. “**Mário Silésio, o projeto construtivo**” in Suplemento Literário. 04 de Julho de 1977.

SAMPAIO, Márcio. “**Pinturas de Mário Silésio**”, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo 1977, catálogo de exposição.

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

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. **La Quimica de La Restauracion: Los Materiales del Arte Pictorico**. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001. 380p.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista** / Ralph Mayer; tradução Christine Nazareth. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. 1.ed. Madrid: Síntesis. 2003. 205p.

New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference, **Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute**, 2010.

O TEMPO MAGAZINE, **Celebrações pelo centenário de um mestre do concreto**. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/celebra%C3%A7%C3%B5es-pelo-centen%C3%A1rio-de-um-mestre-do-concreto-1.642250> Acesso em 13 de abril de 2015.

REMBRANDT – Artes e Molduras. **Acervo Mário Silésio**. Disponível em: <http://www.rembbrandt.com.br/iacervo/32/MARIO-SIL%C3%89SIO/> Acesso em 13 de abril de 2015.

REY, Susana Martín. **Introducción a la conservación y restauración de pinturas: pintura sobre lienzo**. Valência: Universidad Politécnica de Valencia, 2005. 171p.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. 304p.

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.

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

ANEXOS

ANEXO A – Reportagens do jornal Suplemento Literário de Márcio Sampaio.

A TNEBROSA

Celina FERREIRA

MINAS GERAIS

suplemento literário

BELO HORIZONTE — SABADO, 3 DE DEZEMBRO DE 1966
Av. Augusto de Lima, 276 — ANO I — N.º 14 — Preço Cr\$ 150

Hoje é dia da Tenebrosa. Não importa o embaçamento presente um domingo azul, com milhares convites de fuga. Ao longe, o naufrágio de uma embarcação, no momento em que o céu mergulha-se ao mar. Uma nave desloca-se de um fútil monumento. As horas serão contadas vagarosamente e o dia também será inútil. Virá a tarde?

Que importa o que acontecerá no mundo? Hoje é dia da Tenebrosa. A tarde será irreconhecível e a noite inevitável. Tudo acontecerá dentro das previsões de ninguém.

O dia iguala os mesmos crimes aos jornais, a luta pela sobrevivência, a monotonia nos lugares de memória, que ainda tentam sobreviver fora das mapas, lá onde a vida é um lento bocejo. Lutas. Morte. Guerra. Fritas de um corpo atordoado no asfalto. Acidente? Alguém se um romance político. E um poeta procura melancolicamente livrar-se de telas invisíveis, de grades que não existem, de uma angústia sem nome.

Se eu corresse, a Tenebrosa correria atrás de mim. Se eu voasse, a Tenebrosa me alcançaria no fim. Não adianta esconder-me, nem adianta fugir, que hoje é dia de naufrágio no fundo pouco de mim. Então silêncio na grande casa, navio prestes a adormecer. A poesia que escorre é fria como a chuva ao anochecer.

A densa hora do nenhum acontecimento pressagia um tódo de imprevisíveis consequências. Avoluma-se o tempo. Todos os poetas estão entediados e neutros. Alguns bebem devagarinho a sua melancolia. Não é noite, não é rosa, não é silêncio nem dor. Apenas a Tenebrosa que passa pelo ar sua fúria e seu poder. A Tenebrosa e o seu tódo, seu mundo de nada ser, seu vestígio de borrasca, sua face e seu poder.

Tenebrosa é a sombra que cai nas montanhas quando sequer existem fúrias no céu. O mover inoportuno nas ramagens, quando a noite desvenda seus fantasmas.

Tenebrosa é uma aranha, uma múltipla segredos. A mágica que, além, além e o céu, a hora que sua de repente. O homem que se pergunta e a alma que não sabe responder. A morte que compra uma responsabilidade suas funções. A vida e seu fardo eterno, sua comprometimento. O sonho que desanda e nos transforma em estatuíças. O silêncio, o ruído, o perceptível tempo trincando o vórtice dos relógios.

E a finalização, o desconforto, o cansaço e a solidão, a inevitável rotina, o embaraço diante de tudo, a frustração, a desorientação, as desalegrias. E a insatisfação e o descontentamento, e indistinto procura de paz.

O pássaro interrompe seu voo. Um avião cai verticalmente. A aranha acorda assustada em seu bico e ele cujo recolhe sua harpa e sua cantiga.

O dia continua azul em todos os cabedários. Monge para o poeta. O poeta e sua vocação literária de melancolia.

**A
NATUREZA
(VIVA)
MORTA
DE
MÁRIO
SILÉSIO**



letivamente expôs em Belo Horizonte, Uberaba, Montes Claros, Juiz de Fora, Ouro Preto, Brasília, Rio, São Paulo, Salvador, Curitiba. Participou de Salões Oficiais, obtendo prêmios no Rio, em BH e em Uberaba. Fez parte da representação da arte brasileira (apenas 40 artistas selecionados) na mostra itinerante que percorreu a Europa (Paris, Londres, Roma, Utrecht, Zurich, Berlim) e as Américas (Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Washington, etc.)

Por muito tempo, Mário Silésio foi um pintor das «abstrações geométricas», como se pode notar em suas obras datadas até 65, principalmente os murais que realizou para edifícios de bancos mineiros, para o edifício da Inspeção de Trânsito, para o Teatro Marília e para residências particulares.

No ano passado, porém, numa exposição que realizou na Galeria Grupiara, Mário Silésio anunciou a sua volta à figura. Em pequenas telas pintou naturezas mortas e marinhas. Mas nestas telas ainda se notavam resquícios da fase anterior. As cores chapadas, as figuras guardando formas geométricas simples; flores, frutas, copos, garrafas e barcos foram o resultado natural da evolução das formas geométricas dos quadros antigos.

Mário Silésio nasceu na cidade de Pará de Minas (MG) em 1913. Na cidade natal fez os primeiros estudos, transferindo-se depois para Belo Horizonte, onde fez o Curso de Direito, formando-se em 1935.

Em 1943 iniciou os estudos de pintura com Guignard, tendo frequentado o Mestre até 1949. Em 1953 o Governo Francês concedeu-lhe uma bolsa de estudos. Partiu para Paris onde residiu por dois anos, frequentando o atelier de André Lotte.

Mário Silésio realizou diversas exposições individuais, nas mais importantes Galerias do Brasil. Co-

1. MINAS: A DESCOBERTA DA ARTE MODERNA

As transferências para Belo Horizonte, em fins de 1944, o pintor Alberto da Veiga Guignard (na fotografia, de perfil), sua esposa e filha, em um ambiente ainda hostil às manifestações da arte moderna. À esquerda, os poucos alunos que se sentiram atraídos pela arte acadêmica, fundada pelo professor de Desenho, e à direita, os poucos alunos que se sentiram atraídos pela arte moderna, fundada por André Lhote.

A inquietação dos escritores e poetas de Belo Horizonte (e de Minas) que se havia manifestado na década de 20, sua sintonia com as ideias dos modernistas de São Paulo, sua abertura para a criação artística. Muito depois de Carlos Drummond de Andrade ter publicado "Alguém Poesia" a pintura mineira continuava acadêmica, presa aos cânones descolados e sob a influência da escola francesa de Lebreton, com poucos nomes a desafiar, nem a visita de Tarsila a Minas, integrando a famosa tripe que percorreu Minas, Goiás, e Paraná, repetindo entre os pintores de Minas. No verão de 1945, depois de uma longa viagem e que a arte mineira havia de ser influenciada pelo espírito da abundância, com a série de eventos promovidos em Belo Horizonte pelo estudante administrativo do período Juscelino Kubitschek, Prímoris, foi a ocasião construtiva do conjunto da Península, para a qual articulou-se o pensamento revolucionário de Niemeyer e Lacerda, com a colaboração de Ilse Marx e Portinari. Em seguida, a exposição de Arte Moderna realizada no salão do Edifício Mariana, com obras dos mais expressivos artistas modernos que já se haviam firmado ou se firmavam então, desde Tarsila Anita Malfatti, Gódi, Segali, os membros da Família Artística Paulista, além de Portinari, Guignard e jovens como Carlos Scliar. Esta exposição, um verdadeiro "Armory Show" para Belo Horizonte, provocou grande impacto no espírito dos mineiros, alimentando a inquietação entre os jovens desconhecidos com o movimento, mas, ao mesmo tempo, e que mudaria definitivamente os rumos da arte mineira — foi a criação da Escola de Arte Moderna, em fins de 45, para cuja direção foi chamado Alberto da Veiga Guignard que, então no Rio, já estava de grande prestígio como pintor e professor.

Se, por um lado, a presença de Guignard em Belo Horizonte foi cercada de hostilidade, por parte de muitos pintores e mesmo do grande público, por outro lado, um grande número de jovens foram atraídos para sua escola, o ambiente propício para cultivar suas inquietações. Ali surgiu a verdadeira sintonia de atualização de sua arte emergente. Em meados de 1946, a Escola de Guignard — a "Escolinha do Parque" — iria adquirir prestígio, como o primeiro departamento de Minas de Arte no Brasil. Portinari e de muitos outros artistas e artistas que se voltaram. Através da Escola, Minas se colocou em sintonia com as manifestações da arte moderna. Os jovens artistas desenvolviam-se com incrível rapidez, como a compensação o longo tempo de trevas que obscurecera a capacidade criativa da arte mineira. Em pouco, suas obras começaram a aparecer em exposições de arte moderna, de âmbito nacional.

2. MINAS E A VOCACÃO CONSTRUTIVA

Disciplina e liberdade — caminhos aparentemente opostos foram as coordenadas propostas por Guignard, na sua famosa metodologia de ensino de arte. Com seu gesto espontâneo, sua forma simples e colorida, ele tratava a pintura, não apenas, aplicando, sem

ARTES PLÁSTICAS

Márcio Sampaio

MÁRIO SILÉSIO: O PROJETO CONSTRUTIVO



teorias, a síntese da liberdade com disciplina, uma verdadeira revolução da arte mineira. Descobrimos as possibilidades de cada um dos seus alunos. Guignard cultivava sua vocação e levava-a a desenvolver-se sem inibições, com a liberdade de inventar e experimentar caminhos. Em breves meses, a partir do aprendizado do desenho, seus alunos começavam a desenvolver a personalidade, projetando-a no trabalho criativo. E em consequência, na Escolinha do Parque, havia de se desenvolver a vocação construtiva de Minas, já expressa no Manifesto dos Invenientes, publicado em "A Revista", de 1925: "Eis porque" — diz o manifesto — "cabe a nós uma obra de dura disciplina e de seriedade construtiva. Nosso objetivo é esculpir o futuro, construir o Brasil dentro do Brasil, e se possível Minas dentro de Minas". O caráter contraditório que reverte de lirismo os contrastes das montanhas de ferro, que constrói organicamente realizando de maneira

multo especial a síntese natural/cultural, fazendo as construções integrarem-se no organismo da natureza e recompondo harmonicamente as estruturas. Debruçados sobre as manifestações da arte mineira do século XVIII, na sua profunda impregnação do sentido nacional, os alunos de Guignard teriam sido estimulados, sob este olhar novo, a buscar uma expressão de caráter construtivo, o contrapelo à criação emocional do barroco?

Em 1947, Mary Vieira realizou seu primeiro polívolume, uma escultura cinética, em madeira, construída para a feira industrial de Araxá. E no início da década seguinte, Lygia Clark questionava o quadro e partia para soluções no espaço, de caráter construtivo. João Gielzer, a figuração de Mário Silésio, se fragmentava, buscando a síntese cabida para finalmente chegar, em 1953, à pura abstração geométrica. Maria Helena Andrade reduzia suas paisagens, construindo as realidades concretas iluminadas

por pequenos retângulos de cor. Weissmann (assistentente de Guignard na Escola), Amílcar de Castro, Heitor Coutinho igualmente encaminhariam seus trabalhos para a expressão geométrica, integrando este amplo contingente de artistas brasileiros interessados numa arte de rigor construtivo, a qual se tornou uma das mais importantes expressões da criação plástica nacional.

3. MÁRIO SILÉSIO: O ROTEIRO DA CONSTRUÇÃO

Ao contrário de Vieira, Castro, Clark e Weissmann, Mário Silésio permaneceu em Minas onde construiu sua carreira e ganhou prestígio como um dos maiores e mais expressivos pintores. Talvez tenha sido sua permanência em Minas, afastado das Galerias do Rio de Janeiro, responsável pelo desconhecimento de

uma obra por parte de críticos e de público. Mineiramente instalado em Belo Horizonte, sem a preocupação de fazer-se divulgar, interessava-lhe muito mais a ordenação da sua obra, a construção brilhante — mas descomprometida com a moda — de uma pintura de qualidade, construída — um pensamento que, reafirmado na presente exposição, se mostra claro, profundo e universal.

A partir das lições de Guignard, aprendidas na década de 40, e através da rigorosa disciplina do desenho aprendida a ver (compreender) e penetrar as estruturas das coisas, do mundo, e estimuladas pela descoberta — ainda através de Guignard — da obra de Cézanne e Matisse, mas sobretudo do cubismo, o artista iniciou, ainda nos anos 40, sua caminhada rumo à abstração de caráter geométrico.

Dominada a pintura figurativa, com os instrumentos técnicos e aguda percepção, aproximou-se sobretudo da pintura de Gleizes, no exercício quase religioso de prospecção do universo através das análises e fragmentação das imagens (cortadas por afiada navalha de luz) até à revelação das forças que impulsionam e equilibram as coisas no espaço. Este foi apenas o ponto de partida para a total abstração a que chegou em sua pintura. Terá sido, certamente, o caráter muito pessoal da operação plástica exercitada por Mário Silésio que impressionou André Lhote por ocasião de sua visita a Minas. Visitando a exposição de Guignard, no Instituto dos Arquibancos de Belo Horizonte, o grande mestre francês indicou seu nome à Alliance Française para uma bolsa na França.

Visitando em 1923, fixou-se em Paris para um estágio no atelier do próprio Lhote. Em sua bagagem, já levava as experiências bem concretizadas da abstração geométrica que haveria de solidificar, em contato com o efervescente e contraditório ambiente parisiense, onde florescia sobretudo o informalismo. Será importante aqui fazer notar, o fato de que seu percurso até à abstração não teve como estímulo — no contrário do que ocorreu com a maioria dos artistas construtivos brasileiros — a revelação dos concretistas sulcos no II Salão de São Paulo. Em Mário Silésio, não houve esse momento de iniciação — que acabou mudando o rumo de muitas carreiras e de uma boa parcela da arte brasileira — mas um desenvolvimento bastante natural: foi um processo, diário, que o levou até aquele ponto máximo, em que a sua criação, livre dos lances da realidade objetiva, conquistou aquela autonomia onde se formam criadas adquirem a força de uma nova e poderosa realidade.

É certo que a informação, o conhecimento da história da arte reconle o terço oferecido na estimulação para esta caminhada. Estudioso sobretudo das ciências humanas (Silésio formou-se, em 1935, pela Faculdade de Direito da UFMG) pôde, ao lado do estudo específico da arte, acumular conhecimentos e experiências importantes para a definição de sua arte. Assim, sua linguagem é consequência de uma verdadeira e consistente opção — que alarga a extensão da obra que criou nos últimos 30 anos, na qual, a retomada existencial da figura, e a possibilidade de se encontrar, em algumas obras abstratas, analogias com o mundo real, apenas reforçam sua vocação construtiva, e capacidade de decantar as formas para revelar-lhes a essência.

Do trabalho no atelier de André Lhote e das muitas viagens que nos últimos anos realizou por vários países da Europa, durante os dois anos da bolsa, Mário Silésio pôde consolidar sua opção construtiva, caracterizando-a nos poucos



Artes Plásticas A RETROSPECTIVA DE MÁRIO SILÉSIO

Márcio Sampaio



Trinta anos de atividades ininterruptas como desenhista e pintor são representados na exposição retrospectiva de Mário Silésio que o Palácio das Artes está apresentando na Grande Galeria, até o dia 30 deste mês.

Apresentada inicialmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo, (maio) a exposição obteve excelente repercussão da crítica e do público, que reconheceram no artista mineiro um dos expoentes da arte construtiva no Brasil.

Sobre a sua obra este Suplemento Literário publicou o meu texto, que serviu de introdução ao catálogo da mostra de São Paulo. Aproveitamos agora a oportunidade para transcrever alguns textos de críticos paulistas saídos na imprensa por ocasião da exposição no MAM de São Paulo.

De Ernestina Karmann (Folha da Tarde — 22/06/77):

O artista Mário Silésio, nascido em Pará de Minas (MG) em 1913, e que está expondo no Museu de Arte Moderna (Parque Ibirapuera) numa retrospectiva que abrange trinta anos de trabalho, está intimamente ligado à história da arte moderna de Minas Gerais. Formado pela Faculdade de Direito de Belo Horizonte em 1935, de 1943 a 1949 estudou pintura com Alberto da Veiga Guignard numa época em que o modernismo era ainda visto com olhos hostis na tradicional capital mineira.

Artistas e intelectuais de Minas já lutavam desde a década de 20 pelas idéias modernistas, à semelhança do que acontecia em São Paulo, mas a maioria dos pintores insistia em perpetuar as formas acadêmicas.

Somente em 1942, com a criação da Escola de Arte Moderna de Belo Horizonte, dirigida por Guignard, que foi chamado do Rio de Janeiro onde já era bastante conhecido e admirado, os horizontes dos mineiros começaram a se abrir para as idéias modernistas. Mário Silésio foi um dos alunos de mestre Guignard, que se distinguiu notavelmente por um estilo diretamente ligado ao cubismo, chegando a atingir os limites da abstração — o que impressionou o famoso artista André Lhote, numa visita que este fez a Belo Horizonte.

Lhote indicou o nome de Silésio à Alliance Française para uma bolsa de estudos que lhe foi concedida. Em 1953, nosso artista seguiu para Paris, onde permaneceu, integrado no atelier do próprio Lhote, até 1955. Apesar de sua estada na Europa, Mário Silésio permaneceu fiel à linha que o atraía desde cedo, qual seja, a de uma obra bem construída, porém sem os rigores do geometrismo que, achava ele, impedia o artista de se expandir com maior expressividade, plasticamente.

Visitando a mostra que ora está sendo realizada, podemos observar que, em todas as fases de sua pintura há uma constante preocupação

com a luminosidade, principalmente nas naturezas mortas cubistas, pintadas com contrastes de cores claras e escuras, espalhadas em seccionamentos. Curioso observar, no entanto, como Mário Silésio torna-se diferente nos quadros em que o tema são cenas e interiores interiores. Apesar do vibrante colorido, lírio, plano, completamente diverso das demais obras, um clima estranhamente plácido e até mesmo tristonho, dá aos trabalhos uma atmosfera metafísica. Os ambientes desabitados, as aberturas das janelas e das portas alongadas, pintadas de negro, contribuem para esses efeitos.

São essas peças que mais nos agradaram entre as diversificadas e belas pinturas desse artista, que nunca quis tentar pesquisas nas linhas artísticas designadas como de "vanguarda".

Exposição que reflete bem uma época importante de Minas Gerais, que deve ser visitada por todos aqueles que se interessam pelas artes plásticas brasileiras.

—JW—

Do crítico Geraldo Ferraz (A Tribuna" — 31/6/77):

Silésio, com suas inquietações, boa formação cultural, partiu para a aventura da descoberta. O que está aqui é uma evidência dessa significação em trinta anos de pintura, cujos inícios já assimilavam um tratamento despojado da paisagem, em que as notas plásticas eram assinaladas por vibrantes inclinações coloridas, reverberações em divisões de espaço positivas, sensíveis, intelectuais. Nessa pintura, a partir daí, pode-se dizer que tudo adquiriu motivação de relacionamento, desde os pequenos quadros de uma comunicabilidade intensa, admirável.

Logo passaria, como vemos aqui, a uma fase construtiva, em que o tendido se apresentava esquematizado sem violência, estas esquemas inscritos em fundos não perspectivados, como formas tratadas em razão de uma estrutura. Há recordações cubistas que logo vão passar ao abstracionismo, e desta fase ao abstracionismo geométrico, mas na verdade, tudo converge, principalmente ao ocorrer e ultrapassar a fase europeia quando, com a intervenção de André Lhote, Mário Silésio foi à França. Daí a espetacular arrancada desmontando o objeto, subordinando-o à harmonização de linhas, numa contribuição que se adverte à inteligência do essencial, de uma pureza límpida, até vibrar pela insinuação dos vitrais.

A exposição do MAM contém pinturas de um requinte de execução raramente alcançado em qualquer caso dos nossos abstratos. Mas Silésio não se esqueceu das formas naturais, e volta a um expressivo figurativismo de uma sugestividade encantatória, em que esboça a ardente sensualidade da cor. Deveríamos demonstrar-nos mais nesta arte dominadora, que desafiarmos ver mais.



Desenho de MÁRIO SILÉSIO, anos 40

A exposição de Mário Silésio apresentada no Palácio das Artes foi apreciada de um grande número de trabalhos de diversas fases, possibilitando ao espectador conhecer desde os primeiros momentos de manifestação de sua verdadeira vocação de artista até os mais recentes trabalhos maduros e plenos de vitalidade.

Mário Silésio estudou Direito, formando-se pela Universidade Federal de Minas Gerais, mas sua vocação era a Arquitetura. Sem poder ir para o Rio, ficou em Belo Horizonte, conformando-se, em princípio, com os conhecimentos humanísticos que o curso de Direito lhe proporcionava. Mas, os primeiros anos da década de 40 trouxeram Guignard para Belo Horizonte, modificando definitivamente a situação cultural da cidade e a vida de muitos jovens que viram no Mestre a possibilidade de ingressar numa missão nova que se chamava "Arte Moderna".

Mário Silésio fez parte da primeira turma que se matriculou na Escola de Guignard, considerada então, pelas pessoas mais ligadas à arte tradicional (ao gosto acadêmico)

como uma "casa de loucos". Na verdade, Guignard buscava apenas dar a estes jovens a possibilidade de criar uma arte sem os nós dos valores ultrapassados, inteiramente desligados da realidade do tempo. Impondo uma disciplina através da qual a liberdade criativa se manifestava com todo vigor, Guignard criou as bases de uma nova era para a arte de Minas. Seus alunos, aos poucos, iriam impor-se aos olhos de todo o país, com obras hoje consideradas fundamentais para a arte brasileira.

A arte de Mário Silésio apresentada na exposição do Palácio das Artes mostra não só essa importância como também a forma como ela amadureceu e se multiplicou em invenções — cujas principais características me parecem ser a disciplina e a austeridade de criar.

Os desenhos do tempo da Escola de Guignard são plenos de poesia, realizados com segurança, segurança esta conseguida pelo exercício diário da mão, do olho, do espírito. Clássico de sentimento.

Depois, a aproximação da obra de alguns artistas como

Exposição no Palácio das Artes

Cézanne e Matisse, sob cuja influência deu o passo mais importante para a sua arte: a revelação do cubismo, e sobretudo de Gênesis. A figuração lírica apreendendo a realidade nas suas mais originais manifestações, a busca da natureza, o exercício de interpretação da paisagem, deram lugar a uma forma diferente de abstrair a realidade: buscar as formas puras, atomizadas, depurar seus fragmentos como um prisma de luz. A partir daí, a cada dia, o artista aprofundava-se mais e mais no sentido de uma arte pura que criasse (e não representasse apenas) uma nova realidade.

Lírica — como a pintura dos ocultos, de Delunay, por exemplo a pintura de Mário Silésio encaminha-se rapidamente para a abstração, num período que precedeu sua

viagem de estudos à França. Interessava-lhe mais trabalhar com as relações de formas, cores, impondo sobre o branco da tela uma realidade nova, que era, em última análise, a revelação da própria pintura: o redimensionamento do espaço vital. Entretanto, mesmo nesses momentos mais radicais, permaneceu o interesse lírico e as formas alusivas a uma realidade objetiva às vezes se encontram apenas camufladas pelo prazer do jogo. Nessas obras — em que as cores de tons baixos predominam — podemos descobrir estruturas arquitetônicas, paisagens, dobras de papel, alguns objetos de forma simples que serviram de ponto de partida para o artista. E certo que em muitas obras — simplesmente uma operação formal para levar o artista à criação, mas em outras cores, de igual resultado, é evidente — e os estudos preliminares que o artista mantém, o comprovam — essas formas abstratas são mesmo o resultado da figuração radical de formas reais.

E é nesse sentido que o apelo, no entanto, da década de 60, de naturezas mortas e paisagens extremamente econômicas

representam, não um distanciamento ou abandono do artista em relação ao projeto de sua obra, mas um passo orgânico e coerente. Nessas obras, interessa ao pintor mais a forma, o jogo das formas do que representar os objetos dando-lhes conteúdo literário.

Nos últimos anos, Mário Silésio tem realizado um grande número de paisagens geométricas, refletindo uma certa nostalgia. Aparecem formas de ruas, lajeiras, filadas de toda formulação dramática, em que a luz e a cor indicam uma silenciosa busca de antigas emoções.

E elas imprimem seus quadros com uma pureza serena que apenas o artista, mesmo poderia dominar.

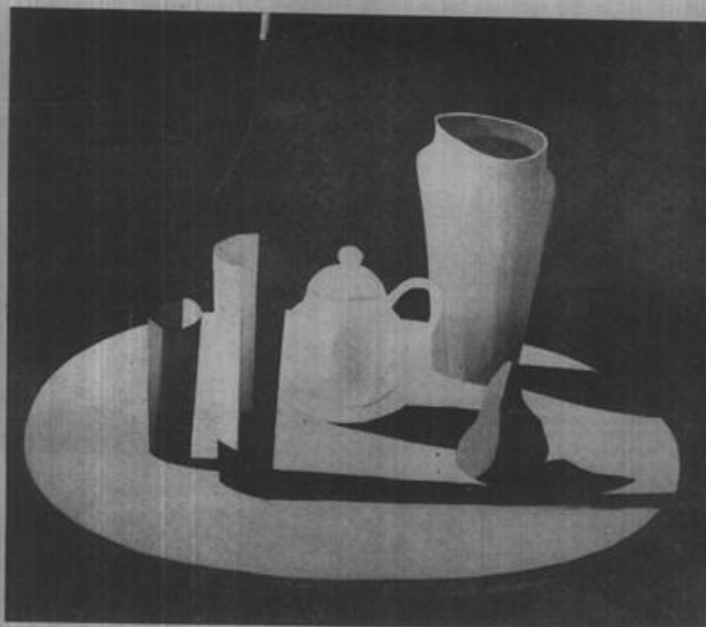
Nos trabalhos mais recentes, Silésio está a jogar com um tema novo, e que parece fascinante: bolotas, semelhanças, em que a cor e a forma que contém a cor são jogadas para um limite de figuração quase expressionista e a abstração. Mas a porção sólida e a forma como ambiente criam novas perspectivas para a obra desse artista que, a cada dia, reconquista.

Artes
Plásticas

"Eis porque cabe a nós
uma obra de dura
disciplina e de serenidade
construtiva. Nosso
objetivo é esculpir o
futuro, construir o Brasil
dentro do Brasil, e se
possível Minas dentro de
Minas".

("Para os espíritos
creadores" — in REVISTA —
n.º 2 — Belo Horizonte —
1925)

Mário Silésio: Essencialidade e Poesia



As composições de Mário Silésio, despojando-se, chegam ao essencialismo minimalista. O autor, depois, retoma a complexidade das composições fragmentárias decorrentes do cubismo como fase inicial.

A OBRA ARTÍSTICA que Mário Silésio vem realizando há quatro décadas constitui uma das mais expressivas e originais contribuições de Minas para a afirmação da poética construtiva na arte brasileira. Esta contribuição, além de seu caráter pioneiro, define-se por uma rigorosa e disciplinada operação que, ao avançar-se, não só apresenta soluções plásticas de rara sensibilidade e inteligência, como também vai tocando aspectos pouco comuns dentro do projeto construtivo brasileiro.

Confirmando essa "vocação construtiva de Minas", Mário Silésio soube realizar seu projeto pessoal de arte com surpreendente coerência; seu "part-pris" construtivo, entretanto, jamais se fechou em uma operação árida; ao contrário, alimentou-se de uma fecundante liberdade, que lhe permitiu inventar, jogar, brincar, ampliando os limites da criação: — sendo figurativo (no sentido em que compõe e articula elementos formais que resultam em analogias ou mesmo representações do mundo objetivo) ou operando com a abstração geométrica, sua pintura é, antes de tudo, a busca da essencialidade. Das coisas, do Ser. E da pintura mesmo.

Estes quarenta anos de fidelidade à arte, da prática de "purificação" representam, como afirma o próprio artista, a busca do veloz, da iluminação, da decifração do grande mistério que é a vida.

O ROTEIRO DA CONSTRUÇÃO

Mineiramente instalado em Belo Horizonte, sem a preocupação de fazer-se divulgar, Mário Silésio interessou-se muito mais com realização ordenada de sua obra, com a execução brilhante — mas descomprometida com as modas — de uma pintura de qualidade, construindo um pensamento que hoje se mostra claro, profundo, universal.

A partir das lições de Guignard, na década de 40, e através de rigorosa disciplina do desenho, aprendeu a ver e compreender as estruturas das coisas, do mundo; e estimulado pela descoberta (ainda através de Guignard) da obra de Cézanne e Matisse, e sobretudo do cubismo, Mário Silésio iniciou, já nos anos 40, sua caminhada rumo à abstração de caráter geométrico. Dominada a pintura figurativa, com os instrumentos técnicos adequados e aguda percepção, aproxima-se em seguida da pintura de Gleizes, num exercício quase religioso de prospecção do universo, através da fragmentação e análise das imagens, até a revelação das forças que impulsionam e equilibram as coisas no espaço. Este foi apenas o ponto de partida rumo à abstração a que a pintura de Mário Silésio já tendia e a qual chegaria poucos anos mais tarde como uma consequência natural.

Terá sido, certamente, o caráter muito pessoal da manipulação formal praticada por Mário Silésio que impressionou André Lhote por ocasião de sua visita a Belo Horizonte. Vendo a exposição dos jovens artistas, alunos de Guignard, no Instituto dos Arquitetos de Belo Horizonte, o grande mestre francês sugeriu o nome de Silésio à Alliance Française para uma bolsa de estudos na França.

Viajando em 1953, Mário Silésio fixa-se em Paris para um estágio no atelier do próprio André Lhote. Em sua bagagem já levava os exercícios bem caracterizados da abstração geométrica, com os quais haveria de consolidar sua vocação ao contato com o efervescente e contraditório ambiente parisiense, onde se afirmava então o informalismo. É importante notar o fato de que o percurso de Mário Silésio até a abstração geométrica — ao contrário do que ocorreu com a maioria dos artistas brasileiros que chegaram ao concretismo — não passou pela revelação dos concretistas suíços na I Bienal de São Paulo. Em 1953, Mário Silésio já vivia o estágio em que, livre dos liames da representação da realidade objetiva, sua pintura conquistava aquela autonomia, com que as formas criadas e ordenadas no espaço construtivo adquirem a força de uma nova e poderosa realidade.

ANEXO B - Laudo técnico das análises realizadas no LACICOR.**LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação****RELATÓRIO DE ANÁLISES****IDENTIFICAÇÃO****Obra:** Sem título**Autor:** Mário Silésio**Data:** Séc xx**Número Cecor:** 15/23**Proprietário:** coleção Amigos da Cultura**Dimensões:** 60cmx80cm**Local e data da coleta de amostras:** Cecor – Maio 2015**Responsável pela amostragem:** Cybele Nascimento**Responsabilidade Técnica:**

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Cybele Nascimento - Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - Escola de Belas Artes - UFMG**Número de matrícula :** 20110555410**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)

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

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

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2842TT	Amostra retirada da tinta marrom escuro retirada do canto superior esquerdo da obra.	Aglutinante:Óleo Pigmento:Litopônio, vermelho ocre e carbonato de cálcio.

Anexos

2842T

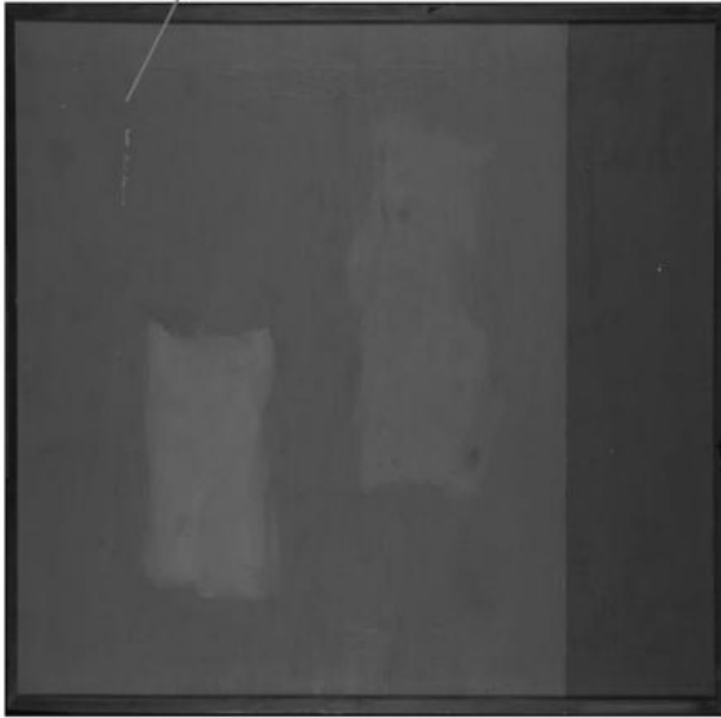


Figura 01-Local do ponto de retirada da amostra

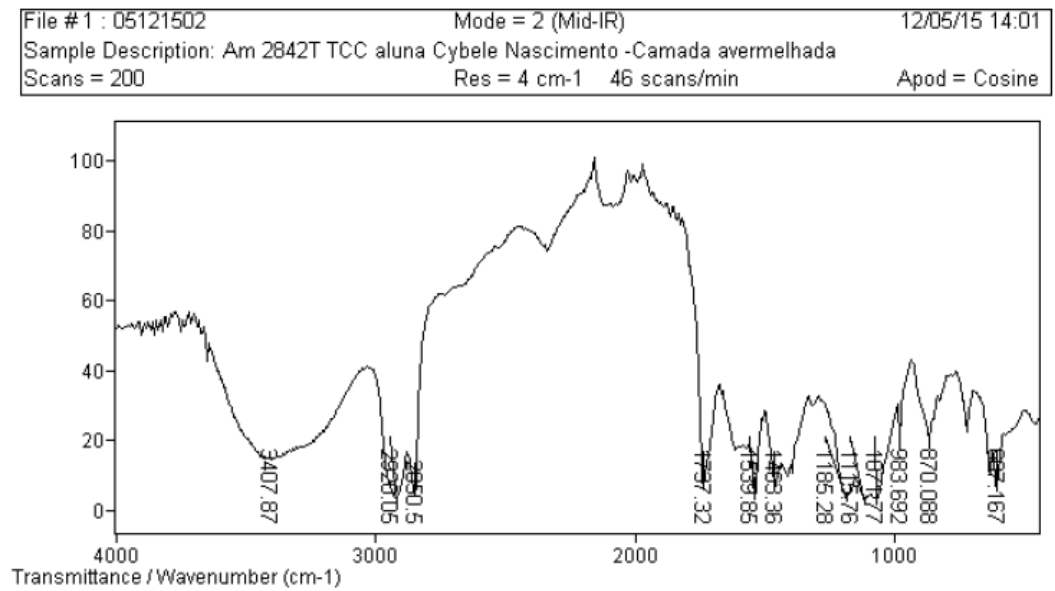


FIGURA 02- Espectro de infravermelho referente a camada vermelha retirada do canto superior esquerdo da obra



Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior




Selma Otilia Gonçalves da Rocha



José Raimundo de Castro Filho

ANEXO C – Documentação referente à Coleção Amigas da Cultura, da Associação Amigas da Cultura.

Cópia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE, M. G.

TÉRMO DE DOAÇÃO

A " SOCIEDADE AMIGAS DA CULTURA", entidade de fins culturais, com sede nesta Capital, na Rua Espírito Santo, 466, sala 1.603, representada neste ato por sua presidente, Exma. Sra. D. Anita Uxa, e a Universidade Federal de Minas Gerais, representada por seu Reitor, Prof. Dr. Marcello de Vasconcellos Coelho, acordaram, a primeira, em doar e a segunda em receber o acervo artístico de propriedade da primeira para constituir o núcleo do futuro Museu de Arte da UFMG, constante de 102 (cento e duas) peças, de autoria dos seguintes artistas: Abelardo ZALUAR, Aldemir MARTINS, Ana Amélia RANGEL, Angel CARRETERO, Ângelo AQUINO, Anibal Alcino Ribeiro SANTOS, Ana Leticia QUADROS, Antônio MAIA, Ariadna Americana FREIRE, Arlinda Corrêa LIMA, Asteya Floren EL JAICK, Augusto DE GOIS, Augusto RODRIGUES, Bia SAFAR, Carlos Soares WOLNEY, Celso Renato LIMA, Conceição PILÓ, Diana Bellotti de CATALDO, Dileny CAMPOS, Domenico Serio CALABRONNE, Emanuel ARAÚJO, Emiliano DI CAVALCANTI, Emílio VEDOVA, Eymard Moraes BRANDÃO, Farnese ANDRADE, Fernando DUVAL, Gilda Azevedo de AZEREDO, Gisela VAN DER LINDEN, Heider SILVA, Ildeu MOREIRA, Inge ROSLER, Inimá de PAULA, Isabel PONS, Ivan SERPA, Jader BARROSO, Jarbas Juarez ANTUNES, José Alberto NEMER, José Assumpção SOUZA, José Ronaldo LIMA, Leda Selmi Dey GONTIJO, Leonello BERTI, Liliane DARDOT, Lotus LOBO, Luiz BANDEIRA DE MELLO, Luiz Carlos CANABRAVA, Luiz SOLARES, Manoel Augusto SERPA, Manoel MESSIAS, Marcelo GRASSMANN, Márcio SAMPAIO, MARIA DO CARMO SECCO, Maria do Carmo Vivacqua (Madu) MARTINS, Maria Helena ANDRÉS, Maria POLO, Marília Tórres GIANNETTI, Marília RODRIGUES, Mário SILÉSIO, Marlene TRINDADE, Marta LOUTCH, Mary Ann PEDROSA, MASSIMO SIGNORINI, Misabel PEDROSA, Nello Nuno RANGEL, Norberto NICOLA, Olga LEBEDEFF, Orlando CASTÃO, Petrônio BAX, Pietrina CHECCACCI, Roberto MAGALHÃES, Rubem DARIO, Ruth WERNECK, Santiago AMERICANO FREIRE, Sara ÁVILA, Selma WEISSMANN, Sérgio PAULA, Teresinha SOARES, Vera Bocaíuva Cunha MINDLIN, Vera CHAVES, Vicente Roberto SGRECCIA, Vítorio Gomes RODRIGUES, Virgínia PAULA, Wilde LACERDA, Yara TUPINAMBÁ, Chico FERREIRA.

Dos entendimentos havidos entre o representante da entidade doadora e o da entidade donatária ficou assentado que as obras doadas, ora incorporadas ao patrimônio da UFMG, constitui

Confere com o original Rubens Loureiro

MOD. R-03.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE, M. G.

rão a Galeria "AMIGAS DA CULTURA" e ficarão sob a guarda do Conselho de Extensão da UFMG. Do que, para constar, eu Roberto Leão Lessa, Diretor da Divisão de Material, lavrei o presente "Termo de Doação", que vai assinado por mim, pelo Magnífico Reitor, Prof. Dr. Marcello de Vasconcellos Coelho, pela Presidente da "Sociedade de Amigas da Cultura", Exma. Sra. D. Anita Uxa, e pelos que testemunham este ato.

Belo Horizonte, 27 de novembro de 1970

As. Roberto Leão Lessa

As. Anita Uxa

As. Marcello de Vasconcellos Coelho

Transcrição das páginas 1 e 2 do livro de registro de doações de caráter artístico e Cultural da UFMG.

Compare com o original
Roberto Leão Lessa

Doação 102 obras
Falta - 18 obras
fl. 97V - da
ata 1970

LISTA DOS ARTISTAS QUE CONSTITUI O NÚCLEO DO FUTURO MUSEU DA UFMG

Abelardo Zaluar	Luiz Carlos Canahova?
Aldemir Martins	Luiz Solares
Ana Amélia Rangel	Manoel Augusto Serpa
Angel Carret	Manoela Messias
Angelo Aquino	Marcello Grassman
Aníbal Alcino Ribeiro Santos	Marcio Sampaio
Ana Letícia Quadros	Maria do Carmo Secco
Antônio Maia	Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu)
Ariadna Americano Freire	Maria Helena Andrés
Arlindo Correia Lima	Maria Polo
Asterja Floreu El Jaick?	Marília Torres Giannetti
Augusto Degois	Marília Rodrigues
Augusto Rodrigues	Mário Silésio
Bia Safar	Marlene Trindade
Carlos Soares Wolney	Marta Loretech
Celso Renato Lima	Mary Ann Pedrosa
Conceição Piló	Mássimo Signorini
Diana Beloti de Cataldo	Misabel Pedrosa
Dileny Campos	Nello Nuno Rangel
Domenico Calabrone	Norberto Nicola
Emanuel Araújo	Olga Lebedeff
Emiliano Di Cavalcanti	Orlando Castaño
Emílio Vedova	Petronio Bax
Eymard Morais Branda	Petrina Checcaccci
Farnese Andrade	Roberto Magalhães
Fernando Durval	Rubem Dario
Gilda Azevedo de Azeredo	Ruth Werneck
Gisela Vander Lindeu	Santiago Americano Freire
Heider Silva	Sara Ávila
Ildeu Moreira	Selma Weissmann
Inger Rösler	Sergio Paula
Inimã de Paula	Terezinha Soares
Isabel Poris	Vera Bocaiuva Cunha Mindlin
Ivan Serpa	Vera Chaves
Jader Barroso	Vicente Roberto Igreccia
Jarbas Juarez Antunes	Victorio Gomes Rodrigues
José Alberto Nemer	Virginia Paula (Wilde Lacerda - 84)
José Assumpção Souza	Yara Tupinambá
José Ronaldo Lima	Chico Ferreira
Leda Dey Gontijo	
Leonello Berti	
Liliane Dardot	
Lotus Lobo	
Luiz Bandeira de Mello	

Relação da ata de 27 de novembro de 1970 - relacionados 84 artistas e obras.

ACERVO AMIGAS DA CULTURA

- AMERICANO FREIRE, Ariadna: — óleo — 49x39 — "Figura Feminina" — doação da artista
- ✓ AMERICANO FREIRE, Santiago: — óleo — 46x61 — doação do artista
- ✓ ANDRADE, Farnese: — gravura — 50x29 — '64 — doação do artista
- ✓ ANDRÉS, Maria Helena: — óleo — 118x81 — "Impulso" — doação da artista
- ✓ ANTUNES, Jarbas Juarez: — desenho — 55x67 — doação do artista
- ✓ AQUINO, Angelo: — vinil s/tela — 50x60 — "Hoje é hoje" — '70 — doação do artista
- ARAÚJO, Emanuel: — gravura — 64x46 — '70 — doação do artista
- ✓ AVILA, Sara: — desenho — 97x122 — "Painel Barrôco" — doação da artista
- ✓ AZEREDO, Gilda Azevedo de: — óleo — 111x80 — doação da artista
- ✓ BANDEIRA DE MELLO, Luis: — guache — 50x57 — '69 — doação do artista
- cat. ✓ BARROSO, Jader: — aguada — 70x90 — "Guerreiro" — doação Agustin Gazitua — técnica mista — 45x34 — '70 — aquisição A.C.
- ✓ BAX, Petrônio: — óleo — 98x75 — "Sagrada Família" — doação do artista — óleo — 40x30 — "Cristo" — '68 — doação Galeria Moldurarte
- ✓ BERTI, Leonello: — óleo — 77x58 — "Rosto" — doação do artista
- ✓ BETTIOL, Zorávia: — gravura — 80x45 — '66 — doação do artista
- ✓ BRANDÃO, Eymard Moraes: — desenho — 99x66 — "Burrinhos de Ouro Preto" — doação do artista
- ✓ CALABRONE, Domenico Serio: — escultura — 24.3x52.7x10.20 — "Astronave Tiahvabaca" — doação do artista
- ✓ CAMPOS, Dileny: — escultura — "B.H. — City" — doação do artista
- ✓ CANABRAVA, Luis Carlos: — óleo — 56x71 — doação Laertes Mendes de Oliveira
- ✓ CARRETERO, Angel: — óleo — 45x60 — '69 — doação do artista
- ✓ CASTANO, Orlando: — desenho — 96x66 — aquisição A.C.
- ✓ CATALDO, Diana Bellotti de: — óleo — 65x90 — doação da artista — batik — 55x90 — doação da artista
- ✓ CHAVES, Vera: — gravura — 68x38 — '64 — doação Conceição Piló
- ✓ CHECCACCI, Pietrina: — óleo — 161x122 — "Gildinha e seus amigos" — doação da artista
- ✓ DARDOT, Lilliane: — desenho — 50x70 — doação da artista — desenho — 50x35 — aquisição A.C.
- ✓ DARIO, Rubem: — tapeçaria — 129x90 — doação do artista
- ✓ DEGOIS, Augusto: — tapeçaria — 180x130 — "Sonho do desterrado Dirceu" — doação do artista
- ✓ DI CAVALCANTI, Emiliano: — gravura — 40x47 — aquisição A.C.
- ✓ DUVAL, Fernando: — desenho — aquisição A.C.

- ✓ QUADROS, Anna Leticia: — gravura — p/a — 34x47 — doação Agustin Gazitua
- ✓ RANGEL, Ana Amélia: — gravura — 55x71 — '68 — doação da artista
- ✓ RANGEL, Nello Nuno: — óleo — 66x84 — "Mulher e Passarinho" — doação do artista
- ✓ RODRIGUES, Augusto: — desenho — 45x56 — '65 — doação do artista
- ✓ RODRIGUES, Marília: — gravura — 39x30 — '70 — doação da artista
- ✓ RODRIGUES, Victorio Gomes: — óleo — 50x60 — '69 — doação do artista
- ✓ ROSLER, Inge: — gravura — 71x86 — doação da artista
- ✓ SAFAR, Bia: — desenho — 41x67 — "Touros" — doação da artista
- ✓ SAMPAIO, Márcio: — desenho — 42x22 — "O boi e seu burro" — doação de Palhano Jr.
- ✓ SANTOS, Aníbal Alcino Ribeiro: — óleo — 66x61 — "Terra Alentejana" — doação Lúcia Machado de Almeida
- ✓ SECCO, Maria do Carmo: — desenho — 56x76 — "O desenho armado com cores da terra" — aquisição A.C.
- ✓ SERPA, Ivan: — litho — 48x31 — '68 — doação Conceição Piló
- ✓ SERPA, Manoel Augusto: — desenho — 56x70 — '70 — aquisição A.C.
- ✓ SGRECCIA, Vicente Roberto: — gravura — 64x72 — '66 — "Não há deus que liberte os homens" — doação Palhano Jr.
- ✓ SIGNORINI, Massimo: — desenho — 120x50 — '69 — aquisição A.C.
- ✓ SILESTO, Mário: — óleo — 80x60 — doação do artista
- ✓ SILVA, Heider: — desenho — 85x63 — doação do artista
- ✓ SOARES, Teresinha: — técnica mista — 154x118 — doação da artista
- ✓ SOLARES, Luis: — guache — 34x25 — "Cena de Favela" — doação do artista
- ✓ SOUZA, José Assumpção de: — gravura — 33x53 — '67 — doação do artista — gravura — 29x31 — '67 — doação Agustin Gazitua
- ✓ TRINDADE, Marlene: — tapeçaria — 125x98 — doação da artista
- ✓ TUPYNAMBA, Yara: — gravura — 66x83 — doação da artista
- ✓ VAN DER LINDEN, Giselda: — desenho — 50x70 — doação da artista — desenho — 47x60 — doação da artista — desenho — 62x41 — doação da artista
- ✓ VEDOVA, Emilio: — lito-plurima — 60x73 — "Biafra de Hoje" — doação do artista
- ✓ WEISSMANN, Selma: — desenho — 100x66 — doação da artista
- ✓ WOLNEY, Carlos Soares: — desenho — 98x68 — aquisição A.C.
- ✓ WERNECK, Ruth: — desenho — 110x64 — doação do artista
- ✓ ZALUAR, Abelardo: — desenho — 50x59 — '69 — "Tema Espacial" — doação do artista

Belo Horizonte, 16 de setembro de 1981

Magnífico Reitor da
Universidade Federal de Minas Gerais
Dr. Celso Vasconcellos Pinheiro
Capital

Prezado Senhor

Em 1970, a Sociedade Amigas da Cultura doou seu acervo de cento e duas obras de arte à Reitoria da UFMG. O intuito da então diretoria era colaborar na criação de um núcleo artístico que desse início à futura coleção de um museu já planejado. O montante dessas obras deveria, por cláusula do documento firmado entre as partes interessadas, permanecer uno e íntegro, em espaço próprio. Não tendo sido possível o cumprimento desse contrato, e nos achando desfalçadas de um patrimônio que nos seria útil conservar, vimos, por meio desta, solicitar que nos seja ele devolvido, igualmente, em forma de doação.

Não só é justo o nosso pedido, como também é justa a ação da Universidade. Assim procedendo: 1º, a Universidade já é dotada de um acervo de bens artísticos em número e qualidade suficientes para não se sentir lesada com esta oferta. 2º, a Universidade estaria apenas cumprindo seus próprios objetivos de expansão cultural no Estado, colaborando com uma organização, cuja ação social única é a de apoio à cultura.

Informamos que é nossa pretensão colocar este acervo em local de fácil acesso público e mostrá-lo através de exposições itinerantes.

Aguardando suas providências, despedimo-nos,

Atenciosamente

PRISCILA FREIRE
DIRETORA PRESIDENTE