

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

EUGÊNIA VALÉRIA DE MELO E SOUSA

**ASPECTOS RELEVANTES DO PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DA PINTURA
EM CAVALETE DA OBRA “HOJE É HOJE”, DE ÂNGELO AQUINO.**

**Belo Horizonte
2015**

Eugênia Valéria de Melo e Sousa

**ASPECTOS RELEVANTES DO PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DA PINTURA
EM CAVALETE DA OBRA “HOJE É HOJE”, DE ÂNGELO AQUINO.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Conservação e Restauração pelo curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Restauração.

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

Belo Horizonte

2015

Eugênia Valéria de Melo e Sousa

**ASPECTOS RELEVANTES DO PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DA PINTURA
EM CAVALETE DA OBRA “HOJE É HOJE”, DE ÂNGELO AQUINO.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de bacharel em Conservação e Restauração
pelo curso de graduação em Conservação e
Restauração de Bens Culturais Móveis da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Aprovado em 01/07/2015

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Rodrigo Vivas – Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela caminhada, sua presença constante em minha vida e pelos anjos que coloca à minha frente.

Aos meus queridos pais Celito Ferreira de Sousa e Gerosina Marques de Melo e Sousa, exemplos de coragem, honestidade, fé e solidariedade.

Ao meu filho Matheus de Melo e Silva pela paciência, compreensão, carinho, bondade e o sorriso que tantas vezes me fizeram seguir em frente.

Aos meus irmãos e amigos Humberto Leandro de Melo e Sousa e Valeriana Christina de Melo e Sousa pelo apoio, companheirismo, incentivo e especialmente por acreditarem em mim mais do que eu.

A minha querida Tia Cléia pela disposição e ajuda nas traduções.

À professora Marilene Corrêa Maia, pela condução dos trabalhos, orientação, incentivo a pesquisa, confiança e paciência.

Ao professor Rodrigo Vivas, por aceitar o convite de ser membro da banca examinadora e pela zelosa leitura e avaliação do trabalho.

Aos professores e colegiado do curso de Conservação e Restauração pela seriedade e o carinho na realização de cada período.

As colegas de curso que durante todo o percurso estiveram ao meu lado e hoje sei, foram os anjos com que Deus me presenteou: Cybele Nascimento, Gisele Guedes, Lenice Leite, Claudia Alves de Menezes, Alzira Bueno, Susan Barnes.

Aos amigos e companheiros de TCC: Iamanda Riehl, Ruy Caldeira pela solidariedade e momentos de descontração.

A Selma Otilia pela análise científica e microfotografias e Claudio Nadalin pela documentação fotográfica da obra.

A funcionária da biblioteca da EBA Ediméia pelo atendimento, colaboração e compreensão.

Aos porteiros Osvaldo e Gilmar pela segurança e o sorriso de cada dia.

Enfim, a todos os que tornaram essa caminhada mais leve, com suas orações, sorrisos e incentivos.

Muito Obrigada!

RESUMO

O presente trabalho versa sobre o processo de restauração da obra intitulada “Hoje é Hoje” de autoria de Ângelo Aquino. Foram realizadas pesquisas que situassem o artista no contexto artístico do Brasil. No processo de restauração realizamos análises laboratoriais e exames com luzes especiais a fim de resguardar a integridade da obra e compreender suas degradações. No desenvolvimento desta atividade encontramos alguns problemas que não puderam ser solucionados mas que à partir das informações agora contidas poderão justificar um cuidado maior ao local de guarda.

Palavras-chave: Ângelo de Aquino, restauração, fungos.

ABSTRACT

This paper deals with the restoration process of the work entitled "Today is Today" of Ângelo Aquino authored. Research has been done that been within the artist in the artistic context of Brazil. In the restoration process conducted laboratory tests and examinations with special lights in order to protect the integrity of the work and understand its degradations. In developing this activity we find some problems that could not be solved but at from the information contained now may warrant greater care to guard spot.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1 - Frente e verso da pintura. Fotografias com luz visível. -----	9
Figura 2 - Detalhes dos elementos do chassi.-----	10
Figura 4 - "Outono - Inverno", 1967 – Foto: VIVAS, 2012-----	13
Figura 5 - Ângelo de Aquino e seu personagem “Rex”.-----	15
Figura 6 - Carimbo de fabricação da tela. -----	19
Figura 7 - Descrição da pintura. -----	20
Figura 8 - Detalhe área superior (à esquerda) e área inferior (à direita). Fotografia com luz infravermelha.-----	21
Figura 9 - VASARELY, Victor (1908-1997). Marsan. 1966. Optical art / Op art. Painting. Private Collection. -----	22
Figura 10 - Parte inferior e intermediária. -----	23
Figura 11 - Ciclo cromático.-----	24
Figura 12 - Parte superior -----	24
Figura 13 - Estrutura construtiva. -----	26
Figura 14 - Área com fungos visualizada por lupa binocular. -----	28
Figura 15 - Fotografia com luz reversa. -----	28
Figura 16 - Detalhe da camada pictórica com lupa binocular. -----	29
Figura 17 - Fotografia com luz rasante. -----	29
Figura 18 - Fotografia com luz ultravioleta.-----	30
Figura 19 - Teste de limpeza com borracha.-----	32
Figura 20 - Limpeza com borracha branca Faber Castell® (à esquerda), resultado à direita.	34
Figura 21 - Limpeza com borracha Wish 4101. Resultado final, à direita. -----	34
Figura 22 - Resultado da limpeza com a borracha MercurRecord 60 compact. -----	34
Figura 23 - Resultado da limpeza com a borracha Maped Architect PVC Free. -----	35
Figura 24: Teste com saliva – Foto: Eugênia Valéria, 2015 -----	36
Figura 25 - Borracha wish 4101 (à esquerda). Borracha Mercur Recor 60 (à direita). -----	37
Figura 26 - Limpeza do verso com pó de borracha. -----	37
Figura 27 - Limpeza da frente com borracha Wish 4101. -----	37
Figura 28 - Limpeza da frente com borracha Mercur Record 60. -----	38
Figura 29: Materiais utilizados na coleta de fungos Figura 30: Etiquetas de localização de colônias-----	39
Figura 31: Swob umidecido em água destilada Figura 32: Umidecimento da camada com água destilada -----	39
Figura 32: Marcas do suporte – Foto: Eugênia Valéria -----	42
Figura 33: Desmontagem do chassi-----	42
Figura 34: Marcas do chassi-----	42
Figura 35: Planificação da madeira - Foto: lamanda Riehl -----	43
Figura 36: Preenchimento das perfurações - Foto: lamanda Riehl-----	43
Figura 37: Aplicação de Osmocolor - Foto: lamanda Riehl -----	44
Figura 38: Planificação do suporte – Fotos: Cybele Nascimento -----	44
Figura 39: Reforço de bordas – Foto: Cybele Nascimento-----	45
Figura 40: Suporte planificado -----	45
Figura 41: Montagem do chassi – Foto: Ruy Caldeira -----	46
Figura 42: Chassi montado -----	46
Figura 43: Nova limpeza com borracha – Foto: Marilene Maia-----	47

Figura 44: Reintegração cromática	47
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Resultado do teste de limpeza com diversas borrachas.	33
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO -----	8
2. IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA -----	9
3. A OBRA E O ARTISTA -----	12
3.1. O ARTISTA: Ângelo Aquino (1945-2006)-----	12
3.2. O Contexto na História da Arte do Brasil-----	16
4. COMPOSIÇÃO E TÉCNICA DA OBRA-----	19
4.1. Descrição -----	19
4.2. Composição -----	20
4.3. Características técnicas -----	25
4.3.1. Análise dos materiais -----	25
5. DETERIORAÇÕES E TRATAMENTO PROPOSTO -----	27
5.1. Análise das deteriorações-----	27
5.2. Mapeamento das deteriorações -----	31
6. TRATAMENTO REALIZADO -----	32
6.1. Tratamento de Limpeza-----	32
6.2. Tratamento de Fungos -----	38
6.3. Tratamento de chassi -----	41
6.4. Tratamento de Suporte-----	44
6.5. Remontagem do Chassi -----	45
7. RECOMENDAÇÕES -----	48
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	49
REFERÊNCIAS -----	50

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso baseia-se no processo de restauração da pintura “Hoje é Hoje”, autoria de Ângelo Aquino. Obra importante integrante da coleção “Amigas da Cultura” pertencente a UFMG. A pintura necessitava de cuidados especiais tanto por fazer parte do acervo que representa um período importante na história da Universidade, quanto pelas características técnicas que ela possui.

Apesar de visualmente não aparentar grandes sinais de degradação, a confecção da obra com materiais recém lançados no mercado na década de 70, gerou 45 anos depois certos obstáculos para sua restauração.

Assim o trabalho é distribuído em 3 formatos: a primeira parte com a descrição, histórico da obra e do artista. Inserindo este no contexto da História da arte especialmente entre o eixo Minas Gerais e Rio de Janeiro.

A segunda parte concentra-se na descrição das características técnicas construtivas da obra, no estudo das deteriorações e nos testes executados para a seleção de quais procedimentos seriam o mais seguro possível para a integridade da obra.

A terceira parte visa o tratamento realizado, as tomadas de decisões frente aos obstáculos encontrados e recomendações que justifiquem estas decisões.

2. IDENTIFICAÇÃO E HISTÓRICO DA OBRA

A obra em estudo, intitulada “Hoje é Hoje”, é de autoria de Ângelo Aquino e data de 1970. Trata-se de uma pintura sobre tela, com as seguintes dimensões: 62,0 cm de altura por 51,0 cm de largura com moldura. Pelo verso, na parte superior à direita, observamos a assinatura do autor. Esta pintura foi doada pelo artista à *Sociedade Amigas da Cultura* e posteriormente à Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG onde possui registro no inventário: CAC – Pt 0042/2005, com número de Patrimônio A80-005902. A pintura estava armazenada na Reserva técnica do Centro de Conservação e Restauração - CECOR.



Figura 1 - Frente e verso da pintura. Fotografias com luz visível.

Foto: Claudio Nadalin, 2015

No verso da obra se encontram cinco etiquetas, sendo duas delas do CECOR, uma datada de 1985 e outra 2015. Elas trazem informações importantes de dados da obra e procedência (Ângelo Aquino, técnica: vinil s/ tela, medidas: 50x60, título: “Hoje é Hoje” e número 55.). Assinatura do artista na parte superior à direita.



Figura 2 - Detalhes dos elementos do chassi.

Foto: Claudio Nadalin/Eugenia Vleria, 2015.

A obra “Hoje  Hoje” faz parte de uma coleo representativa da arte moderna de Belo Horizonte. A Coleo Amigas da Cultura abrange diversas expresses artísticas como desenhos, pinturas, gravuras e esculturas. A notável coleo ,possui mais de cem obras de artistas representativos tais como, Ivan Serpa, Jarbas Juarez, Mário Silsio, Inim de Paula, Maria Helena Andrés e de outros artistas de destaque, o que pode ser verificado no Anexo II deste estudo.

A coleo teve início em 1967 com os primeiros quadros que decoravam a sala de reunies da primeira sede da entidade social “Amigas da Cultura”, situada na Rua Rio de Janeiro, em Belo Horizonte.

A partir do desejo de suas associadas de possuírem um museu que levasse o nome da Instituio e de concederem às obras os cuidados técnicos necessários para sua conservao e futura exposio ao público, a coleo foi doada pela  UFMG em 1970.

Na época, estava prevista a criação de um museu que abrigaria todo o acervo, nele haveria uma galeria específica da Sociedade. O que não ocorreu.

Posteriormente, a referida coleção foi transferida para o Acervo do Conservatório de Música da UFMG, especificamente para a sala Ars Nova. Encontra-se hoje na reserva técnica do CECOR.

3. A OBRA E O ARTISTA

3.1. O ARTISTA: Ângelo Aquino (1945-2006)

Entender a trajetória do artista Ângelo Aquino dentro do eixo Belo Horizonte - Rio de Janeiro situa a contribuição de Minas Gerais no campo da história da arte no Brasil, esclarecendo o porquê de certos movimentos de vanguarda terem ocorrido nesse circuito.

Ângelo Aquino, era natural de Belo Horizonte, nasceu em 2 de agosto de 1945, filho de Edgar Correa Aquino e Guiomar Guimarães de Aquino. Viveu na capital mineira até completar sete anos de idade quando, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1952. O primeiro contato de Ângelo Aquino com a arte foi em sua própria casa, seu pai era de uma tradicional família de alfaiates e gostava de fazer desenhos e pinturas.

O artista começou a pintar aos 16 anos no *atelier* de Roberto Moriconi, onde conviveu com artistas como Rubens Gerchman (1942 - 2008), Roberto Magalhães (1940) e Antonio Dias (1944). Em 1964, Ângelo Aquino passou a enviar suas obras para Salões, tendo a oportunidade de participar do Salão Nacional de Arte Moderna e do I Salão Esso de Artistas Jovens.

Do fim dos anos 1960 até meados da década seguinte, Ângelo Aquino produziu obras conceituais, passando posteriormente à pintura abstrato-geométrica. Na biografia de Ângelo Aquino destaca-se seu estreito relacionamento de amizade com Hélio Oiticica.

Participou ativamente do “Opinião 65”¹, quando realizou composições de um vivo cromatismo com fragmentos de cenas e imagens do contexto urbano e da massa, assumindo uma atitude crítica e denunciadora. (ALVARADO,1999, p.112).

¹ A exposição Opinião 65, organizada pela jornalista Ceres Franco e pelo galerista Jean Boghici. Integrava as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, a mostra ocupava o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, e reuniu vinte e nove artistas, treze europeus e dezesseis brasileiros. A ideia central dos organizadores era estabelecer um contraponto entre a produção nacional e estrangeira - de modo a avaliar o grau de atualização da arte brasileira - a partir das pesquisas recentes em torno das novas figuras. (Enciclopédia Itaú Cultural).

Neste mesmo ano, 1965, Ângelo Aquino foi um dos organizadores do evento “Propostas 65”, na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Sob a coordenação empenhada de Waldemar Cordeiro, com o apoio teórico de Mario Schenberg e Sérgio Ferro.

Em 1966, Ângelo Aquino expôs na Reitoria da UFMG no evento intitulado *Vanguarda Brasileira*. Entretanto, conforme citado anteriormente, sua primeira exposição individual aconteceu somente no ano de 1966, na Galeria Guignard em Belo Horizonte.

Merece destaque a participação do artista no XXII Salão Municipal de Belas Artes, em Belo Horizonte, ocasião em que ganha o 2º Prêmio de Pintura, estando no júri Frederico Moraes, Walter Zanine, Jayme Maurício, entre outros. O artista concorreu com três obras: *Outono-Inverno*, *Primavera* e *Verão*. A primeira delas foi premiada em segundo lugar.

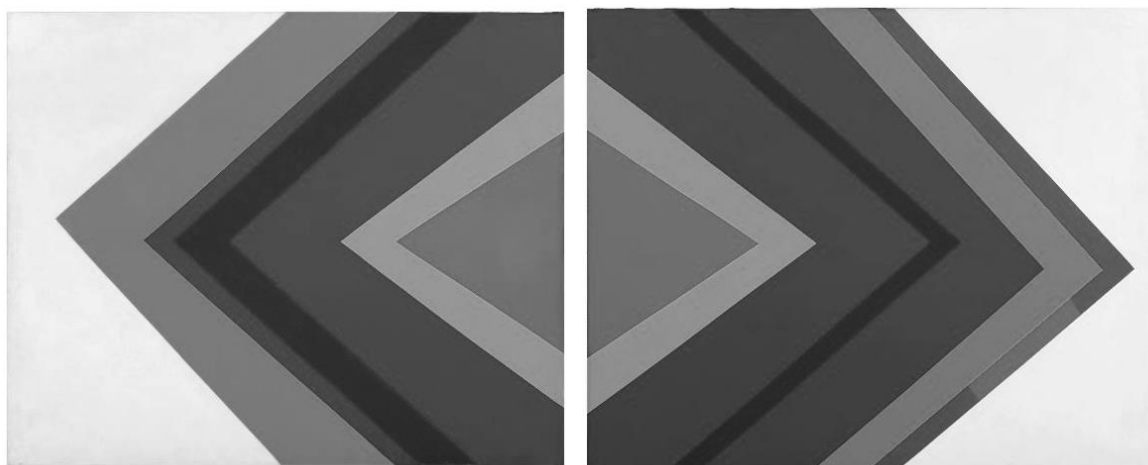


Figura 3 - "Outono - Inverno", 1967 – Foto: VIVAS, 2012

Ângelo Aquino mudou-se para Milão em 1970, onde iniciou a edição de pequenas publicações de vanguarda. Em entrevista à Wilson Coutinho, ele reflete sobre este período e suas participações em eventos artísticos, hoje referência na história da arte brasileira:

Passei pela figuração nos anos 60, depois me envolvi numa pintura construtiva, até que cheguei a trabalhos monocromáticos. Quando passei a morar em Milão comecei a realizar trabalhos de forma mais conceitual, usando palavras, texto em pinturas e nos desenhos a lápis. Acho que foi quando senti que meu trabalho tinha um desenvolvimento ao passar a

trabalhar com o que acho que tenho mais facilidade, isto é, apesar da intuição só entrar como forma de pensamento, a pintura passou a ser mais construída. Até hoje, acho que a maneira que pinto um quadro é construída, não é tão espontânea mais. Quero dizer que ele pode ser espontâneo na pincelada, mas tem estrutura de cor. No período conceitual dos anos 70, quando morava em Milão, é que comecei a ter um aprendizado mais geral. Lá podia ver o que estava acontecendo de mais avançado e pude entrar em contato com a mais radical produção contemporânea. Estava lá em 1970 e de imediato fiz uma exposição numa galeria que era extremamente radical, ponta de lança das vanguardas da época. (Ângelo Aquino)².

O retorno para o Brasil aconteceu dois anos depois. No ano seguinte, realizou exposições com Walter Zanine no MAC-SP a primeira delas intitulada “6 *Artistas Conceituais*”. Foi curador de várias exposições na *Veste Sagrada*, com a apresentação dos australianos Peter Kennedy e Michel Parr, o polonês Jaroslaw Kozlowski e o americano Dick Higgins.

Foi um dos fundadores do “*Fluxus*”³, muito ligado aos artistas Wostell, John Cage, o italiano Ugo Carrega, os brasileiros Barrio, Luiz Alphonsus entre outros.

O artista também realizou vídeos e filmes, sendo um dos precursores do uso destes suportes nas artes visuais brasileira. No período em que se predominou o uso do videoteipe como registro de performances, Ângelo de Aquino apresentou o vídeo “*Exercícios sobre mim mesmo*”, que foi exibido na VIII Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (COSTA, 2004, p.71).

Segundo Gloria Ferreira (2006), crítica de arte, sua peça esteve também presente na *Video Art*, de Filadélfia, uma mostra organizada por Suzana Delehanty e inaugurada em janeiro de 1975, que se estendeu ao Museum of Contemporary Art de Chicago e ao Wadsworth Atheneum de Hartford.

Juntamente com Walter Zanini, o artista realizou a mostra “*Prospectiva 74*”, no MAC/USP.

² Entrevista concedida a Wilson Coutinho. Disponível em: < www.angelodeaquino.com.br >. Acesso em 20 de maio de 2015.

³ “Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”, com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. (Enciclopédia Itaú Cultural).

Já no início dos anos 1980, passou a dedicar-se à pintura figurativa, e em 1984, criou o personagem cão “Rex”, constantemente retomado em sua produção. Em 1994, o artista realizou uma exposição comemorativa dos 10 anos desse personagem, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro - CCBB/RJ, intitulada “*Rex Faz Dez*”. Em 1997, publicou “*Vida Rex*”, reeditado em 2004, quando o artista comemorou 40 anos de pintura, com exposição na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro.

O jornalista e crítico de arte Wilson Coutinho (1947 – 2003) foi grande amigo de Ângelo de Aquino. Em 1984 ele escreve um artigo intitulado “O conceito de cão não ladra (Spinoza)” (ANEXO), onde presta homenagem ao artista e sua criação, o cão Rex, e relata além do surgimento do personagem, a sua evolução pictórica e o consequente desenvolvimento da série que concedeu ao pintor o valor artístico pelo qual ele tanto lutou.



Figura 4 - Ângelo de Aquino e seu personagem “Rex”.

Fonte: Site Oficial Ângelo de Aquino.

Ângelo Aquino morreu no Rio de Janeiro, aos 61 anos, vítima de câncer. Mas a expressividade deste artista na segunda metade do século XX merece destaque na medida em que sua história contextualiza a trajetória da arte nos movimentos de vanguarda brasileiros.

3.2. O Contexto na História da Arte do Brasil

Ângelo Aquino, autor da obra “Hoje é Hoje” foi um intelectual atuante em vários movimentos artísticos de sua época. Cumpre-nos, portanto, apresentar brevemente os momentos mais importantes de sua carreira, destacando sua participação no cenário das artes, especialmente no eixo Belo Horizonte-Rio de Janeiro, bem como sua notável participação nas vanguardas brasileiras.

No início do século XX, uma sucessão de movimentos, denominados de “vanguardas artísticas”, propôs além da ruptura com a tradição acadêmica, uma abertura de caminho para a abstração⁴: No contexto da arte brasileira “a nova figuração abrangeu várias tendências artísticas que surgiram a partir dos anos 60, reintroduzindo a representação icônica na obra de arte” (RIBEIRO, 1997, p.35).

O movimento abstrato no Brasil contou inicialmente com a defesa do crítico de arte Mario Pedrosa, que por volta de 1950, incentivou artistas como Ivan Serpa e Almir Mavignier, tornando-os os primeiros artistas a aderirem a essa nova tendência. Ferreira Gullar explica que, “em torno de Ivan Serpa agruparam-se vários artistas que, em 1953, apresentar-se-iam numa exposição coletiva, no Instituto Brasil - Estados Unidos, sob o nome de Grupo Frente.” (GULLAR, 1998 ,p. 233).

Ângelo de Aquino estava integrado ao universo artístico fundador do concretismo no contexto carioca. Para esse grupo a arte deveria ter uma missão social, de transformar e educar o homem, além de possibilitar a liberdade de suas emoções através de todos os sentidos,

O Grupo Frente, embora constituído em sua maioria de artistas de tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação.”(GULLAR,1998,p.233)

⁴ O termo relacionado “abstração” tende a ser usado em dois sentidos correlatos, mas distintos: para referir-se, no caso de certas obras de arte, à propriedade de serem abstratas ou “não-figurativas”; e para referir-se ao processo pelo qual certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados nas obras de arte em detrimento de outros. (Charles Harrison, 1998, pg.185). Historiadores europeus atribuíram a origem da abstração a Kandinsky, o qual desenvolveu experiência isolada e pioneira, culminando com a criação das primeiras aquarelas abstratas em 1910. O crítico Ferreira Gullar, situa o artista russo como precursor não apenas da Abstração Geométrica, mas também da informal. (LOPES, 2010, pg.23).

O abstracionismo estabeleceu uma nova relação entre figura e fundo na construção da pintura desvencilhando-a da mera imitação ilusionista do mundo natural que se nos apresenta.

Ângelo Aquino atuou como um dos organizadores do Seminário “Proposta 65”, realizado em São Paulo no ano de 1965. O evento foi significativo na medida em que proporcionou discussões sobre as várias abordagens do chamado “Novo Realismo Brasileiro”, reunindo pela primeira vez as tendências realistas de vanguarda no país, sem o confronto com a produção de obras internacionais como ocorrera em “Opinião 65”. O Seminário “Proposta 65”, apesar de inspirado no “Opinião 65” distingui-se deste pela importante característica de ser uma mostra exclusivamente nacional:

Prenunciava essa exposição, pelo seu caráter polarizador de pesquisas atuais, a realização da Nova Objetividade Brasileira. Abriam-se os primeiros debates sobre o realismo entre artistas plásticos e críticos de arte. (ALVARADO, 1999, p. 56)

Em 1966, Ângelo Aquino expôs no evento “*Vanguarda Brasileira*”, ocasião em que focalizou figuras do super-herói Batman. A exposição apoiada pelo Reitor da UFMG, Aluísio Pimenta, contou com a participação de artistas como Hélio Oiticica e Antônio Dias, constituindo-se um anúncio das propostas feitas pelos artistas de vanguarda. Segundo Marília Andrés Ribeiro,

a *Vanguarda Brasileira* foi muito importante por ter sido a primeira manifestação coletiva da neovanguarda em Belo Horizonte. O evento provocou o circuito artístico da cidade, chamou a atenção dos artistas e críticos locais para as propostas das neovanguardas e aproximou os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte” (RIBEIRO, 1997, pg.135).

No mesmo ano, 1966, Ângelo Aquino realizou sua primeira exposição individual. A participação do artista se deu na Galeria Guignard sob a coordenação de Sávio de Oliveira. A galeria, criada dois anos antes, foi um importante espaço de arte que pretendia dinamizar não somente o comércio de arte, mas também a produção artística de Belo Horizonte, conforme explica Ribeiro.

A galeria transformou-se em centro de referência para os artistas, críticos e colecionadores que frequentavam a cidade, incentivando o intercâmbio entre os artistas consagrados e os jovens, promovendo excelentes exposições individuais, cursos e leilões de arte. (RIBEIRO, 1997, p.126)

Em 1973, Ângelo de Aquino participou da mostra denominada *Indagação sobre a natureza, significado e função da obra de arte*. Sob curadoria de Frederico Moraes onde “na quase totalidade dos trabalhos expostos, o tema era a própria arte, e no catálogo da mostra, a apresentação tradicional era substituída por 50 definições de arte.” (MORAIS, 1995, p. 327). Também em 1973, Ângelo de Aquino e Luiz Antônio Marangoni criaram um espaço de vanguarda intitulado: *A Veste Sagrada Organização Criativa*. Sediado à Rua Montenegro (hoje Vinícius de Moraes), 107, em Ipanema no município do Rio de Janeiro, o local era uma boutique que às segundas-feiras transformava-se em espaço de arte. Segundo Frederico Moraes (2005), as roupas eram recolhidas e no seu lugar ficavam expostas arte conceitual e documentos relativos a performances, ações e eventos. A programação inicial *Aspectos da vanguarda radical no Brasil e no mundo* foi elaborada por Ângelo Aquino, visando apresentar “de forma didática e informativamente” o que havia de mais novo na área. Em 1974 o espaço se transformou em Central de Arte Contemporânea. (MORAIS, 2005).

4. COMPOSIÇÃO E TÉCNICA DA OBRA

4.1. Descrição

A pintura em estudo tem formato retangular. É uma obra abstrata, com formas geométricas, elaborada em tela industrial, conforme descrição no verso da obra.



Figura 5 - Carimbo de fabricação da tela.

Foto: Eugênia Vália, 2015.

A tinta utilizada é vinílica nas cores branco, laranja, vermelho, azul e amarelo. No terço inferior há um triângulo branco (a) contornado por 2 faixas de mesma largura. A primeira vermelha e a segunda laranja (b). Subsequentemente, observamos a cor azul que recobre a sua parte mediana (c). A borda superior também na cor azul tem a forma de um triângulo inclinado (d). No terço superior, do quadro existe uma faixa de cor laranja e vermelha. O lado mais próximo à borda superior se apresenta como uma reta vermelha em diagonal (e). O lado oposto dessa mesma faixa possui ondulações, a cor laranja (f), que gradativamente recobrem a faixa situada abaixo, que alterna as cores vermelha e amarelo em sua composição (g). Nas bordas laterais e inferiores, há uma faixa que contorna a pintura em azul escuro (h).

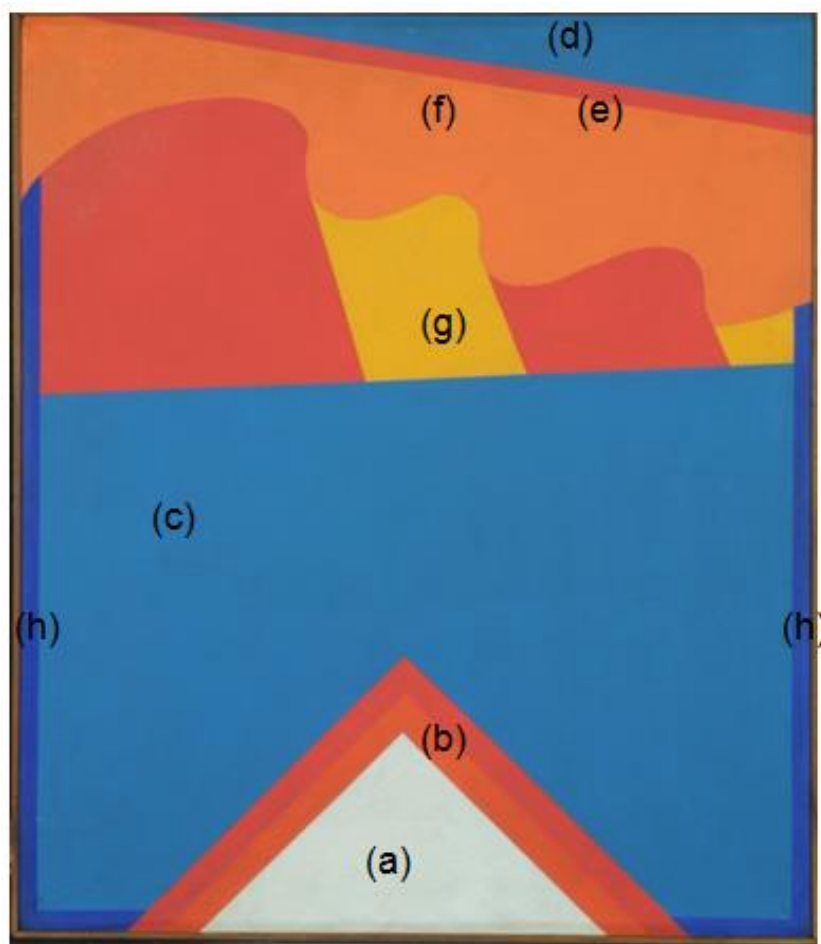


Figura 6 - Descrição da pintura.

4.2. Composição

Compor é adequar as formas, cores, intenções que estão expressos na pintura. Conforme explica Edson Motta, “a composição diz respeito, sobretudo ao equilíbrio harmônico que não significa propriamente simetria, mas a distribuição de espaços e corpos, mesmo assimétricos, destinados a produzir um todo integrado, uma unidade estática ou dinâmica.” (MOTTA, 1979, p. 17).

Considera-se a composição, a inter-relação entre linhas, espaços e formas integradas a obra. A ação de compor se torna intuitiva já que mesmo o artista tendo passado por um “saber” estabelecido em uma academia, com o tempo, na execução do trabalho, ele organiza estas formas, cores, texturas, da maneira que sua capacidade manifesta intuitivamente.

Segundo Ferreira Gullar, “a experiência do artista da arte neoconcreta, teve de restringir-se à colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados, de linhas ou superfícies. (GULLAR,1998, p.245)

A pintura “Hoje é Hoje” de Ângelo Aquino é uma composição abstrata de caráter geométrico, estruturada por linhas bem definidas e cores opacas. Em exame sob luz UV foi possível observar os desenhos feitos pelo artista antes de dar início à pintura. Isto fica claro principalmente na parte superior em laranja e vermelho e nos contornos do triângulo branco.

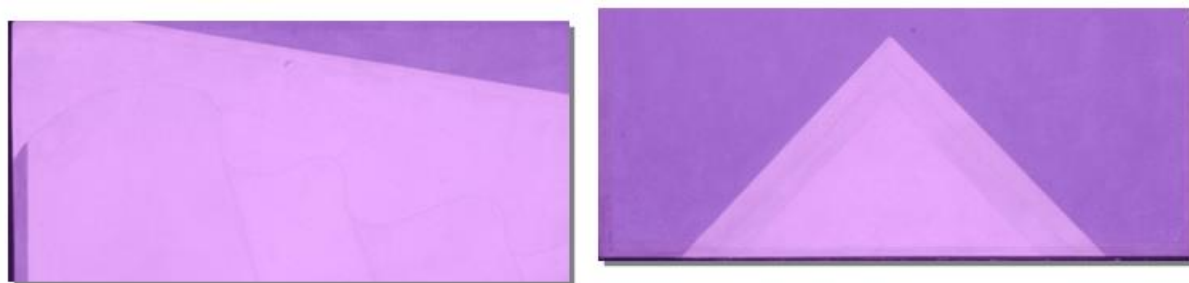


Figura 7 - Detalhe área superior (à esquerda) e área inferior (à direita). Fotografia com luz infravermelha.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

Observamos na pintura, marcas de pincel, em exames com lentes de aumento. No entanto com sobreposições somente nas cores secundárias. A camada de cor amarela está interposta a de cor laranja assim como a cor azul mais escura está sobreposta a azul mais claro.

Em sua composição, o artista explorou os recursos dos contrastes simultâneos. “A simultaneidade dos contrastes revela a essência da beleza do colorido, oriunda da ação das cores umas sobre as outras, ao mesmo tempo em que mostra a relatividade da aparência da cor” (PEDROSA,1989, p.46).

Para entender melhor a relação do contraste simultâneo é preciso compreender a força e a ação dos contrários revelada nas cores, conforme explica Israel Pedrosa.

O contorno de uma cor uniforme não se mostra igual se não termina sobre um campo da mesma cor. Isto se comprova quando o preto termina sobre um branco ou o branco sobre um preto; cada cor parece mais nobre sobre

os confins de sua contrária do que em seu próprio meio. (PEDROSA, 1989, p.46).

Estes recursos foram largamente explorados pela Op Art e Arte cinética. A Op Art fez uso de forma intensa, de diferentes figuras geométricas, em preto e branco ou coloridas, organizadas de tal modo que provocam no espectador sensações de movimento. Se o observador mudar de posição, terá a impressão de que a obra se modifica: os traços se alteram e as figuras se movimentam, formando um novo conjunto pictórico. (PROENÇA, 2002, p.167).

Os efeitos fascinantes e por vezes deslumbrantes produzidos por estas pinturas resultam da ideia básica de que o maior desafio do olho é em si mesmo: a maneira em que ele vê (LANCASTER, 1973, p.27).

Um exemplo a ser destacado no âmbito da pintura seria Victor Vasarely, precursor da “arte óptica”. Na figura abaixo, este artista “explorou a ambiguidade em superfícies de mosaicos coloridos para criar a ilusão de três dimensões”(FARTHING, 2011, p.524).

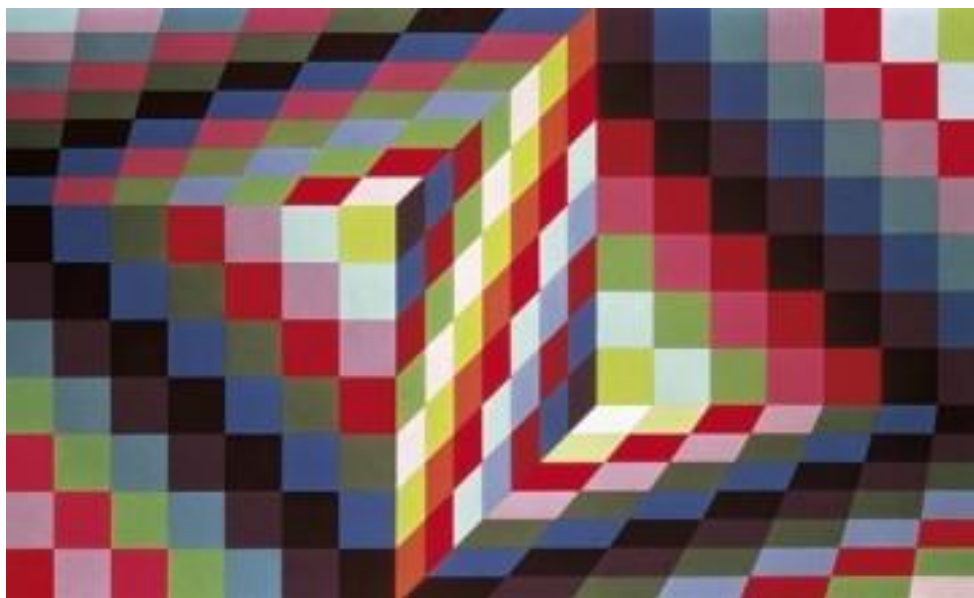


Figura 8 - VASARELY, Victor (1908-1997). Marsan. 1966. Optical art / Op art. Painting. Private Collection.

Fonte: SuperStock

Dentre muitos seguidores de Vasarely, destacamos: Josef Albers (1888 – 1976) , Almir da Silva Mavignier (1925-) e Tadasuke Kuwayama (1935-), conhecido como Tadasky, que se inspiravam em princípios geométricos e na teoria da cor (FARTHING, 2011).

Voltando à obra “Hoje é Hoje”, podemos identificar o uso dos recursos de contrastes simultâneos em diferentes partes da composição, os quais visam a dar volumetria e noção de planos e profundidade em uma estrutura bidimensional realizada com tinta opaca. Para tanto, podemos subdividi-la em três partes.

Na parte inferior, observamos uma oposição constituída por um contraste de claro e escuro. O triângulo branco é projetado para frente por oposição às faixas laranja e vermelho que o contornam. Ao mesmo tempo o fundo azul contribui para reforçar esta projeção para frente.



Figura 9 - Parte inferior e intermediária.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

Deve-se ainda ressaltar que a justaposição das faixas vermelhas e laranja em tonalidades próximas, criam uma vibração óptica.

Na parte intermediária, o azul, por ser a mais escura dentre as três cores primárias, tem analogia com o preto. Em razão disto, funciona como uma sombra na pintura (PEDROSA, 1989, p.113). Por outro lado o laranja e o vermelho são complementares do azul. Conforme indica o ciclo cromático, estão em posições opostas. Assim, o azul é projetado para trás enquanto o vermelho e o laranja são projetados para frente.

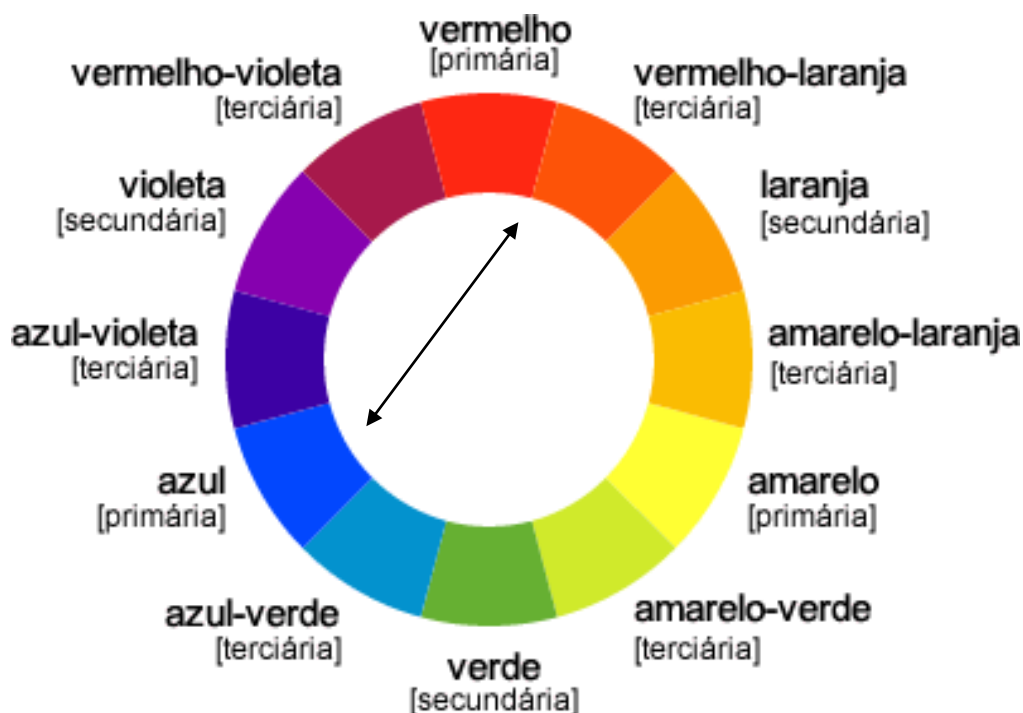


Figura 10 - Ciclo cromático.
Fonte: Creusa Artes Manual.

Na parte superior, onde observamos o laranja com formas que criam uma ondulação. Esse efeito de movimento é acentuado pela justaposição de laranja e amarelo, criando um contraste de cores próximas, em claro escuro. Isto acentua o efeito de ondulação.



Figura 11 - Parte superior
Foto: Claudio Nadalin, 2015.

Tanto o triângulo branco situado na região inferior do quadro quanto a faixa feita em laranja, parecem colocadas posteriormente, dando a ideia de sobreposição sobre o fundo de cor azul e a forma que alterna o vermelho e o laranja. Essa compreensão é reforçada quando se percebe que a faixa de cor laranja e vermelha na região superior se prolonga até as bordas laterais do quadro, ultrapassando o

que seria o “limite” criado pelo contorno feito em azul mais escuro na região interna do quadro, que funciona como uma segunda moldura que centraliza a composição.

4.3. Características técnicas

4.3.1. Análise dos materiais

Segundo Cesare Brandi (2004), uma obra de arte se estrutura em dois valores fundamentais: o estético e o histórico. Para tanto, seu processo de restauro exige determinados procedimentos que visem tanto à conservação pura quanto propostas profundamente reintegrativas.

É necessário inicialmente que se façam análises químico-físicas que identifiquem as matérias utilizadas na pintura, além de documentação fotográfica onde se possa localizar: camadas subjacentes, assinatura do artista, desenhos e possíveis deteriorações. Os resultados desses exames contribuirão para uma restauração mais consciente, e permitirão a outros pesquisadores recorrer a esses dados para futuras intervenções.

A pintura empregou como suporte um tecido de algodão de trama fechada (Hering), com medidas de 11 fios na horizontal e 13 na vertical observados em 01 cm², com base de preparação branca, homogênea e delgada. Camada pictórica fina, sem verniz, com pintura chapada, fosca, homogênea e delgada. É um tecido de algodão feito em tecelagem industrial de trama fechada. O chassi encontrava-se montado com união em macho e fêmea, em bom estado, em baguetes simples de madeira, fixado com 16 pregos pequenos. A madeira do chassi é um pinho de Araucária com dimensões em: 61,0 cm de comprimento, 49,5 cm largura, 1,5cm de profundidade externa e 0,75 cm de profundidade interna. A madeira da moldura também em pinho de Araucária com dimensões: 51,0 cm de largura, 61,5 cm de comprimento e 0,5 mm de profundidade.

A estrutura construtiva se baseia de forma bem simples: suporte (a), base de preparação (b), camada pictórica (c).



Figura 12 - Estrutura construtiva.

O artista utilizou tinta vinílica, o que foi confirmado pela análise realizada em exames de Espectrometria no Infra-Vermelho por Transformada de Fourier (FTIR) e estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM)⁵. Foram identificados como aglutinante, o acetato de Polivinila (PVA) e o pigmento branco de Titânio na base de preparação. Na amostra extraída da parte azul foi identificado o acetato de Polivinila (PVA) e pigmento: azul ultramar sintético e caolim. Estas amostras foram extraídas nas laterias da pintura. O uso do caolim⁶ na tinta se justifica por ser um produto com grande poder de cobertura, assim é muito utilizado em pinturas opacas .

A tinta vinílica é geralmente usada em superfícies internas e externas de alvenaria à base de cimento, cal, argamassa, concreto, bloco de concreto, cimento amianto, gesso e cerâmica não vitrificada. É de fácil aplicação e secagem rápida. Permite a aplicação de segunda demão no mesmo dia com intervalos de 4 horas aproximadamente. As resinas vinílica são obtidas pela copolimerização em emulsão de acetato de etila com monômeros, como o cloreto de vinila.

Consideremos que o artista utilizou tinta de alvenaria, pois na década de 70, no Brasil as resinas vinílica não eram disponíveis no mercado de produtos para arte.

⁵ Relatório completo em Anexo.

⁶ O caulim calcinado é um produto de alta alvura e poder de cobertura, confere um acabamento superficial mais uniforme por ser um produto micronizado. A alta alvura e poder de cobertura do caulim calcinado o promove a ser utilizado como entendedor de dióxido de titânio nas diversas formulações de tintas, principalmente em tintas esmalte, base água e flexografias.

5. DETERIORAÇÕES E TRATAMENTO PROPOSTO

5.1. Análise das deteriorações

Para uma boa interpretação a respeito das técnicas, materiais e história da pintura em processo de restauração, é indispensável que se possua uma variedade de informações profissionais capazes de relacionar os resultados dos exames com a estrutura anatômica da obra, tais como a documentação fotográfica e a observação com lupa binocular. O documento fotográfico é um elemento essencial da informação obtida visualmente.

É necessário considerar que o escopo essencial da restauração não é apenas assegurar a subsistência da obra no presente, mas também assegurar a transmissão no futuro; e dado que ninguém poderá jamais estar seguro de que a obra não terá necessidade de outras intervenções no futuro, mesmo que simplesmente conservativas, deve-se facilitar e não impedir as eventuais intervenções sucessivas. (BRANDI, 2004, p.146).

Com o uso da lupa binocular (50 micrômetros) foi possível uma melhor análise da camada pictórica. Este procedimento permitiu visualizar a presença de fungos e a distribuição das camadas de tinta sobre a base de preparação (figura c demonstrada no diagrama de mapeamento de deteriorações logo abaixo).

Os fungos são capazes de colonizar, alterar e degradar todos os tipos de materiais, e peças de arte não é exceção. Microrganismos são um grupo de organismos unicelulares geralmente inferiores. De todos estes microrganismos geralmente apenas os fungos e as bactérias são capazes de crescer sobre a mesa em certas circunstâncias (KNUT, 1999).

Os micro-organismos são seres vivos muito pequenos e podem ser a causa de falhas em aglutinantes, descolorações e desprendimentos de camadas pictóricas. Quando um quadro sofre uma invasão de micro-organismo existem substâncias resistentes a temperatura, a umidade relativa do ar e a capacidade de certos micro-organismos para produzir substâncias que impedem o desenvolvimento de outra. (KNUT, 1999)

A obra apresentava em todo o seu contorno, marcas provocadas pelo chassi. Este não possuía travas, e embora se apresentasse em bom estado, a madeira possuía quinas nas bordas em contato com o tecido, juntamente com a pressão exercida sobre o suporte, ocasionou no mesmo, uma linha que acabou por marcá-lo,

deixando-o fragilizado. O chassi chanfrado seria o mais recomendável para a boa conservação da pintura, a tela sofreria menos contato com a madeira, evitando em muito que suas bordas se prejudiquem e que a dilatação normal a danifique.

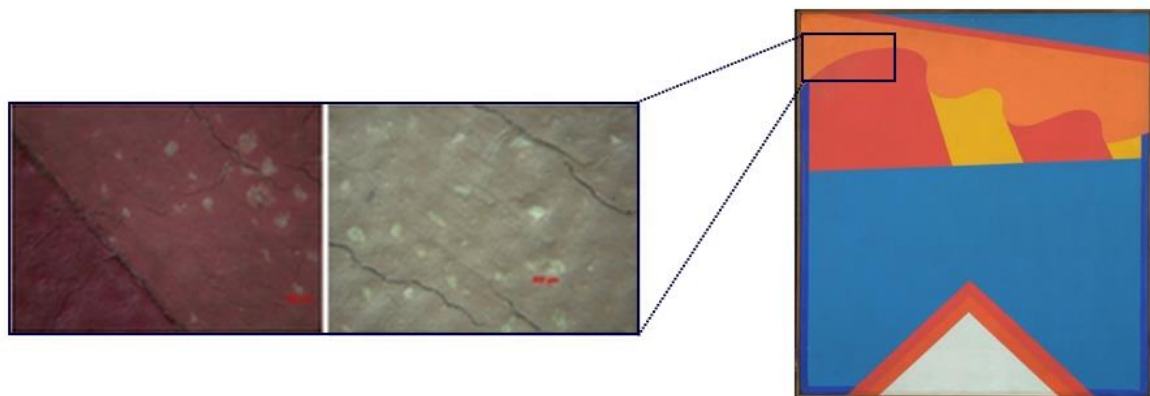


Figura 13 - Área com fungos visualizada por lupa binocular.

Fotos: Cláudio Nadalin/LACICOR, 2015

Através de exame com luz Reversa foi possível visualizar com maior precisão, a existência de craquelês com aberturas consideráveis (perceptível pelo nível de luz transpassada) em toda a extensão da pintura.

George Stoul (1977) acredita que a fotografia é uma técnica essencial para a melhor visualização de craquelês. Segundo ele, os

craquelês tornam-se evidentes quando se entendem em linhas. Seus padrões são lineares. Em alguns lugares as fendas estão quase em linha reta, mas podem ser torcidas ou oscilar em arcos. Eles podem mudar de direção dentro de pequena medida e ser irregular. Podem brotar pontas ou farpas laterais e chegar tão ampla como ramos (STOUL, 1977, p.5).

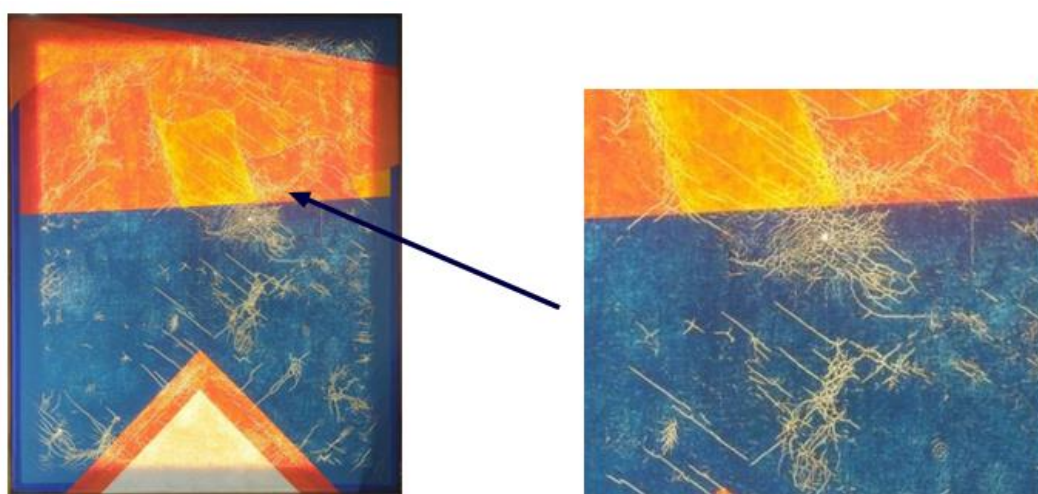


Figura 14 - Fotografia com luz reversa.

Foto: Cláudio Nadalin, 2015.

A pintura apresentava acúmulo de sujidades. As pinturas vinílicas têm atributos únicos que afetam a sua propensão para atrair e reter poeira e sujeira, especialmente, quando não envernizadas como é o caso da obra “Hoje é Hoje. Uma pintura opaca, sem efeitos de texturas e empastes, porém com acúmulo de poeira do tempo, pois se observada através de lupa microscópica, a película de tinta acrílica é relativamente porosa pois, a água evapora, abrindo pequenos espaços vazios. As tintas vinílicas dos anos 70 eram muito porosas. Esse fator faz com que a sujeira impregne na camada superficial.

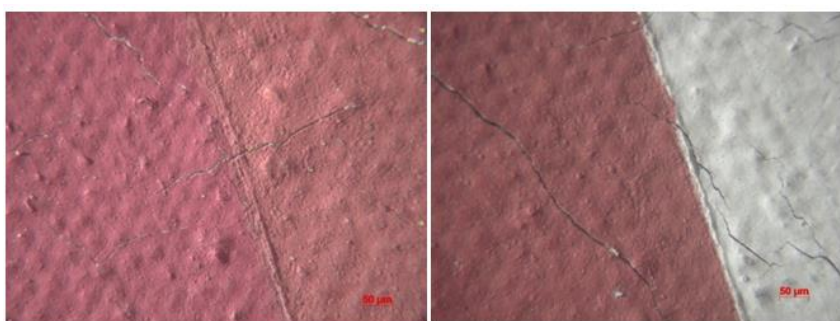


Figura 15 - Detalhe da camada pictórica com lupa binocular.

Foto: LACICOR, 2015.

A tela sofreu também uma pequena perfuração no centro da camada pictórica, detalhe que só foi possível observar sob a projeção de luz Rasante que evidencia também deformações no suporte. Por isso deve-se dar maior atenção às suas condições ambientais e de exposição.

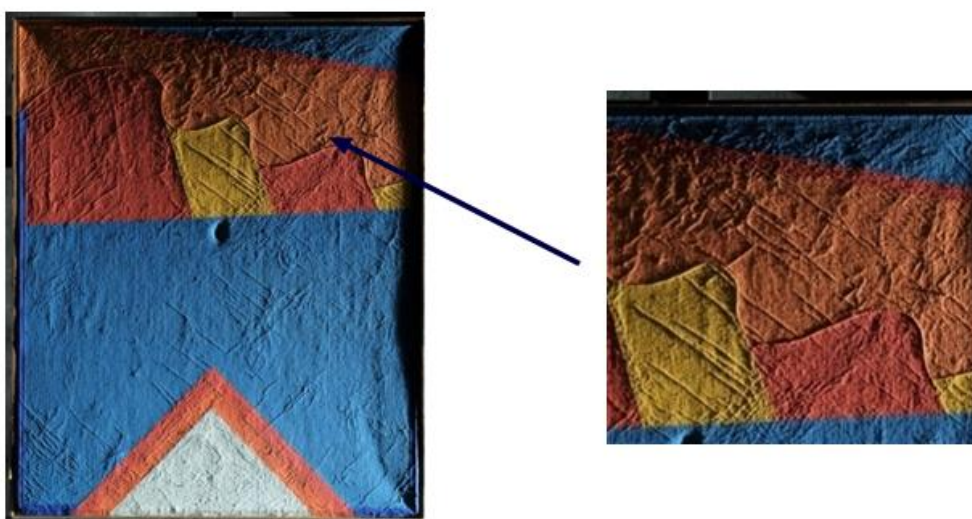


Figura 16 - Fotografia com luz rasante.

Foto: Claudio Nadalin, 2015.

Já a luz ultravioleta excita a fluorescência de certos materiais sobre a superfície conforme esclarece René de La Rie que "diferentes materiais podem apresentar cores e intensidades de fluorescência diferentes, que podem fornecer informações sobre a condição da superfície da pintura" (RENÉ, 1982, p.1).

A interação entre pigmento e diluentes à base de água, não criam fluorescência como na pintura a óleo, conforme explica Marylka Mendes.

(...) tornam-se escuras sob a lâmpada porque quando a água evapora, prevalece o fenômeno da absorção do U.V. por parte dos pigmentos. Os meios aquosos não envolvem os pigmentos como o óleo faz, mas os sustentam irregularmente. (MENDES, 2005, p.304).

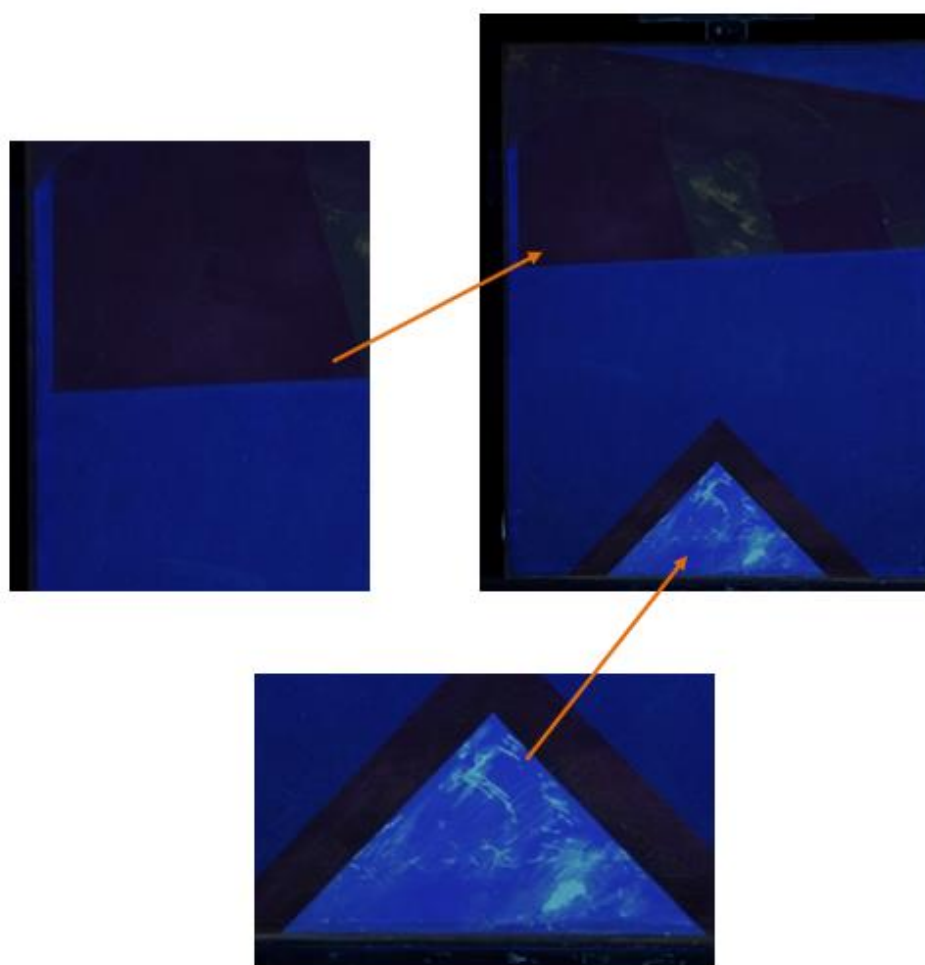
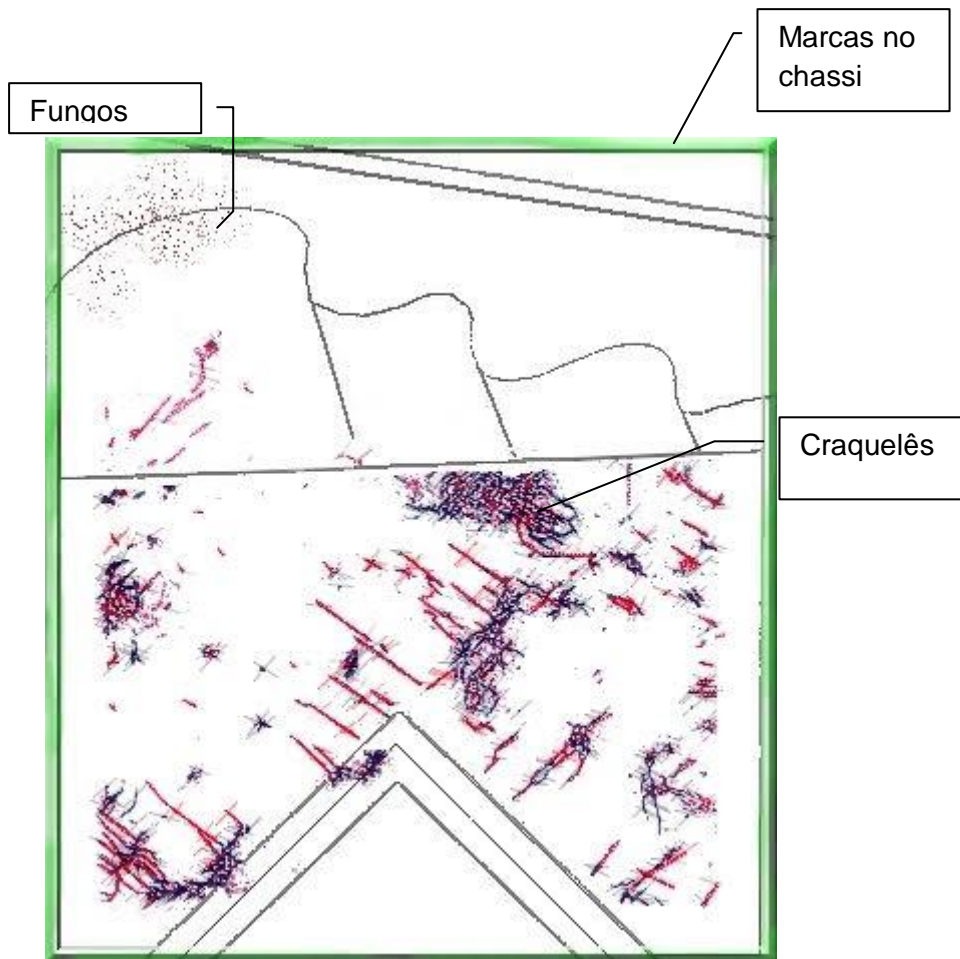


Figura 17 - Fotografia com luz ultravioleta.
Foto: Claudio Nadalin, 2015.

5.2. Mapeamento das deteriorações



6. TRATAMENTO REALIZADO

6.1. Tratamento de Limpeza

As tomadas de decisões nas intervenções feitas pelo restaurador devem ser respaldadas por análises históricas, estéticas e científicas visando sempre à integridade da obra. Para tanto a realização de testes sob os materiais antes de sua aplicação na obra é a decisão mais prudente a ser tomada, visando salvaguardar a história da tela.

Os testes devem ser executados sempre em locais e com objetos cuidadosamente escolhidos, pois é preciso que os resultados sejam significativos, mas que não se coloque em perigo a integridade da obra e a saúde do restaurador.

No caso da pintura Hoje é Hoje, iniciamos os trabalhos com uma limpeza superficial feita com pincel de pêlos macios. Considerando o aspecto opaco da pintura e a sua elaboração em áreas de cores puras decidimos realizar inicialmente os testes pela limpeza mecânica com borrachas e esponjas.

Com o uso da lupa binocular foram realizados inicialmente testes para limpeza a seco com borrachas. A intenção seria que fossem utilizadas borrachas que causassem o mínimo de abrasão possível na obra.



Figura 18 - Teste de limpeza com borracha.
Foto: Eugênia Valéria, 2015.

Foram testados os seguintes materiais com diferentes resultados conforme quadro abaixo:

ITEM	Resultado
Borracha Faber Castel	1. Limpa razoavelmente, deixa pouco resíduo e não abrasiona. Seus resíduos são grandes e saem com facilidade com o uso de trincha macia.
Pó de borracha da Faber Castel	2. Foi desnecessário pois o mesmo exige muita pressão e não se consegue definir o local onde a borracha percorre, não tendo assim como diferenciar as manchas
Borracha WISH 4101	3. Limpa deixando resíduos maiores, após a trincha, sem resíduos Limpa bem sem deixar resíduos com o uso da trincha.O uso desta borracha em pó não foi recomendado pois, seu uso deixa mais resíduo que a borracha inteira, além de exigir maior pressão.
Borracha Mercur Record 60 compact	4. Limpa bem sem deixar resíduos com o uso da trincha.O uso desta borracha em pó não foi recomendado pois, seu uso deixa mais resíduo que a borracha inteira, além de exigir maior pressão.
Borracha Pet Rubber	5. Não deixa resíduos, não abrasiona, porém não limpa.

Tabela 1 - Resultado do teste de limpeza com diversas borrachas.

O local escolhido para o teste de limpeza foram as bordas – na faixa branca e na faixa vermelha. A faixa branca permite discernir a ação dissolvente graças ao contraste; e a vermelha foi em seguida testada, pois frequentemente é menos resistente aos solventes.

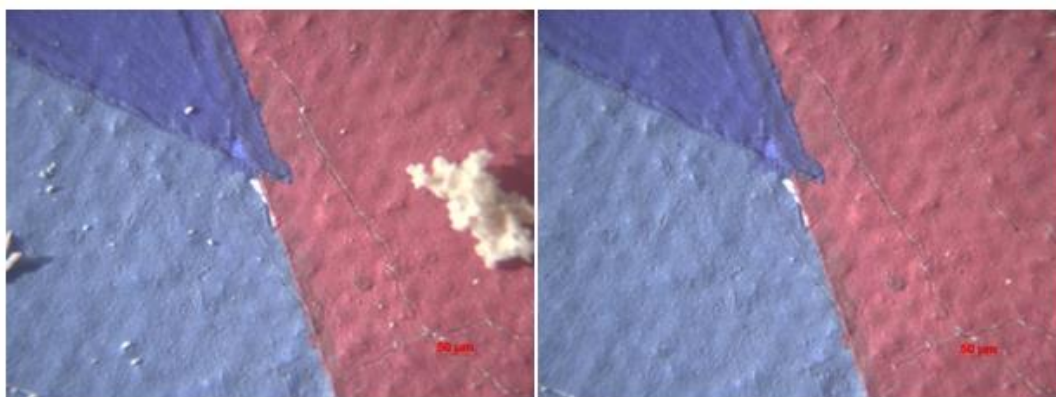


Figura 19 - Limpeza com borracha branca Faber Castell® (à esquerda), resultado à direita.
Foto: LACICOR, 2015.

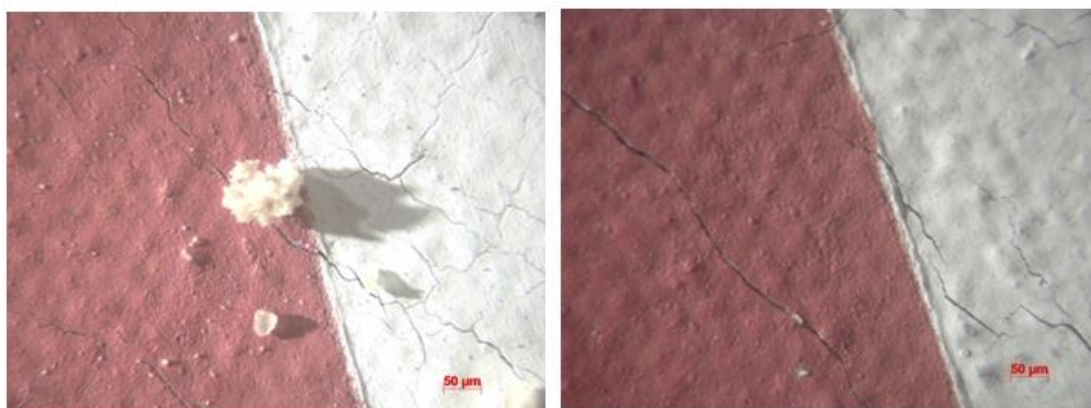


Figura 20 - Limpeza com borracha Wish 4101. Resultado final, à direita.
Foto: LACICOR, 2015.

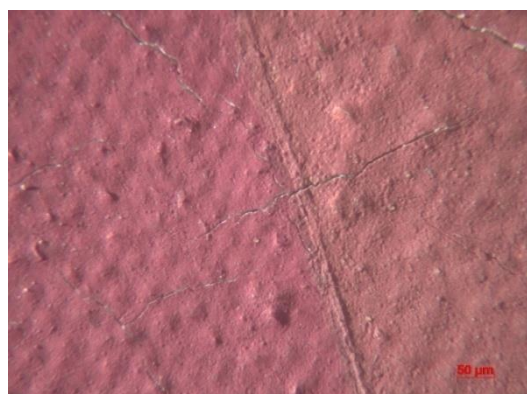


Figura 21 - Resultado da limpeza com a borracha MercurRecord 60 compact.
Foto: LACICOR, 2015.

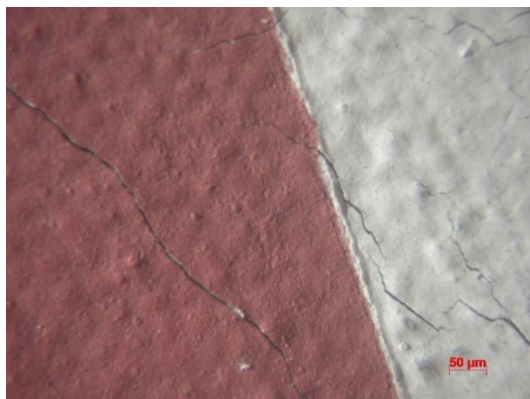


Figura 22 - Resultado da limpeza com a borracha Maped Architect PVC Free.

Foto: LACICOR, 2015.

O uso da lupa binocular permitiu-nos avaliar com maior acuidade visual a possibilidade de usuras sobre a pintura e os resultados efetivos de limpeza.

Realizamos também testes com produtos líquidos, comumente recomendados para limpeza superficial.

O teste de limpeza aquoso foi feito com os seguintes materiais:

1. Água destilada (Ph 7,0 a 50° C);
2. Saliva;
3. Solbrax Eco (Petrobrás);
4. Gél rígido Agar Agar.

No entanto os resultados não foram satisfatórios, pois não houve alteração na limpeza e devido ao critério de estar lidando com uma tinta vinílica, foi necessário muito cuidado com a utilização desses materiais, afim de se evitar que algum deles afetasse a camada pictórica.

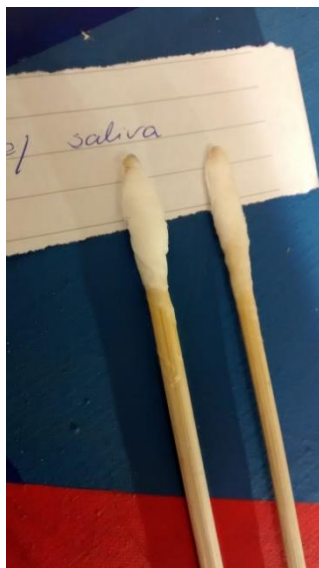


Figura 23: Teste com saliva – Foto: Eugênia Valéria, 2015

Na selecção dos materiais de limpeza vários critérios devem ser levados em conta: o respeito para com o material da superfície, a estabilidade ao longo do tempo, a ausência de resíduos, a preservação dos materiais e a eficiência da limpeza.(UEMOTO, 2005)

Os produtos líquidos solventes reabsorvem material junto com as sujidades e manchas. Além disso a camada de pintura é porosa, não permitindo o uso de uma série de produtos pelo risco de provocar manchas. Uma tinta vinílica utilizada na década de 70, quarenta e cinco anos depois possui todo um histórico que a torna cada vez mais frágil. Assim, decidimos pela limpeza frente e verso da obra, utilizando as borrachas WHIS 4101⁷ e em seguida a borracha Mercur Record 60 compact⁸.

⁷ Utilizada para limpeza a seco de superfícies sensíveis e estruturado como quadros, afrescos, pintura mural, papéis de parede, têxteis, etc. A esponja wishab/akapad é auto-limpante devido ao processo de formação de migalhas, que não riscam nem mancham a superfície tratada.

⁸ Borracha macia e suave, aplicável sobre diversos tipos de superfície e para qualquer graduação de grafite. Apaga lápis e lapiseira.



Figura 24 - Borracha wish 4101 (à esquerda). Borracha Mercur Recor 60 (à direita).
Foto: Eugênia Valeria, 2015.

Pelo verso, fizemos uma limpeza com trincha e depois pó de borracha que foi espalhada em movimentos circulares com leves flexões evitando assim que o suporte sofresse uma pressão desnecessária.



Figura 25 - Limpeza do verso com pó de borracha.
Foto: Cybele Nascimento, 2015.



Figura 26 - Limpeza da frente com borracha Wish 4101.
Foto: Cybele Nascimento, 2015.

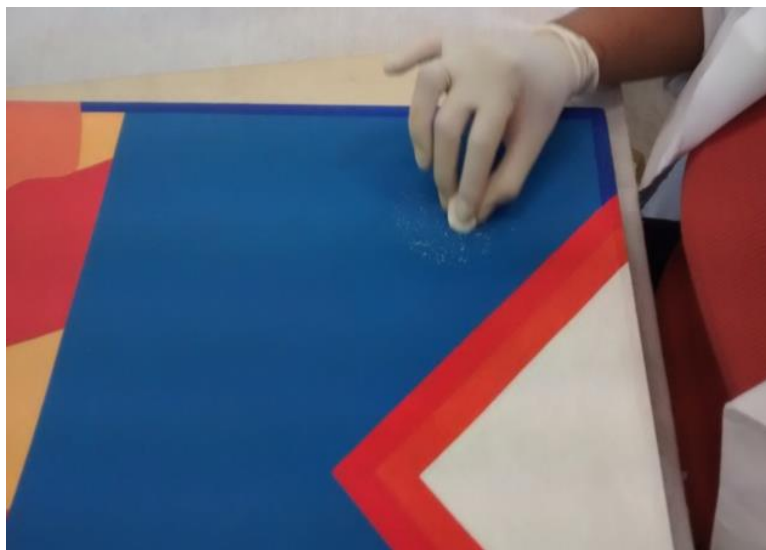


Figura 27 - Limpeza da frente com borracha Mercur Record 60.

Foto: Cybele Nascimento, 2015

6.2. Tratamento de Fungos

Quanto ao ataque de microorganismos, decidimos realizar uma análise com coleta de material para verificar se os mesmos estão ativos.

O controle das condições ambientais, principalmente temperatura e umidade, é fundamental para inibir a contaminação fúngicas. No entanto, uma vez que a mesma tenha se instalado, o conhecimento do tipo de fungo e de substâncias químicas, que sejam inócuas para o documento a ser recuperado e eficiente contra o micro-organismo contaminante, é fundamental para recuperação/restauração desses materiais.

Assim foi feita a solicitação de coleta do material para possível averiguação e identificação da colônia.

A coleta⁹ é realizada com todos os materiais já previamente esterilizados (Figura 29). É necessário: etanol a 70%, água destilada, swab, lamparina, tubos de Ependof e etiquetas numeradas. Após o posicionamento das etiquetas no local onde pode haver a distribuição dos fungos (Figura 30), o swab é embebido na água destilada (Figura 31) e pressionado na região demarcada (Figura 32). Em seguida a mesma região é novamente pressionada com novo swab (seco) (Figura 33) e

⁹ A coleta e análise da cultura foram feitas pela estudante de mestrado em Microbiologia e Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis Valquíria de Oliveira Silva.

coletado no tubo de Ependof, que deverá estar com a mesma marcação da região trabalhada, para que seja possível a localização exata da colônia (Figura 34).



Figura 28: Materiais utilizados na coleta de fungos **Figura 29: Etiquetas de localização de colônias**

Fotos: Eugênia Valéria, 2015

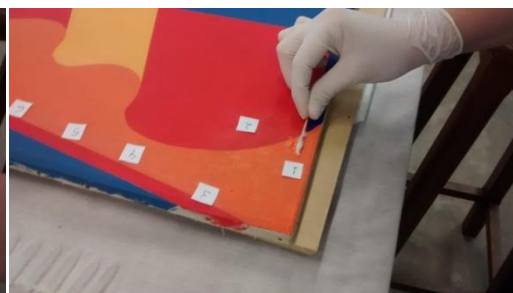
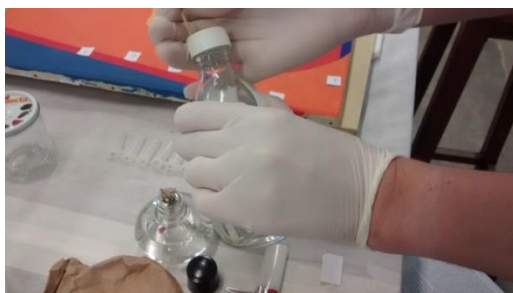


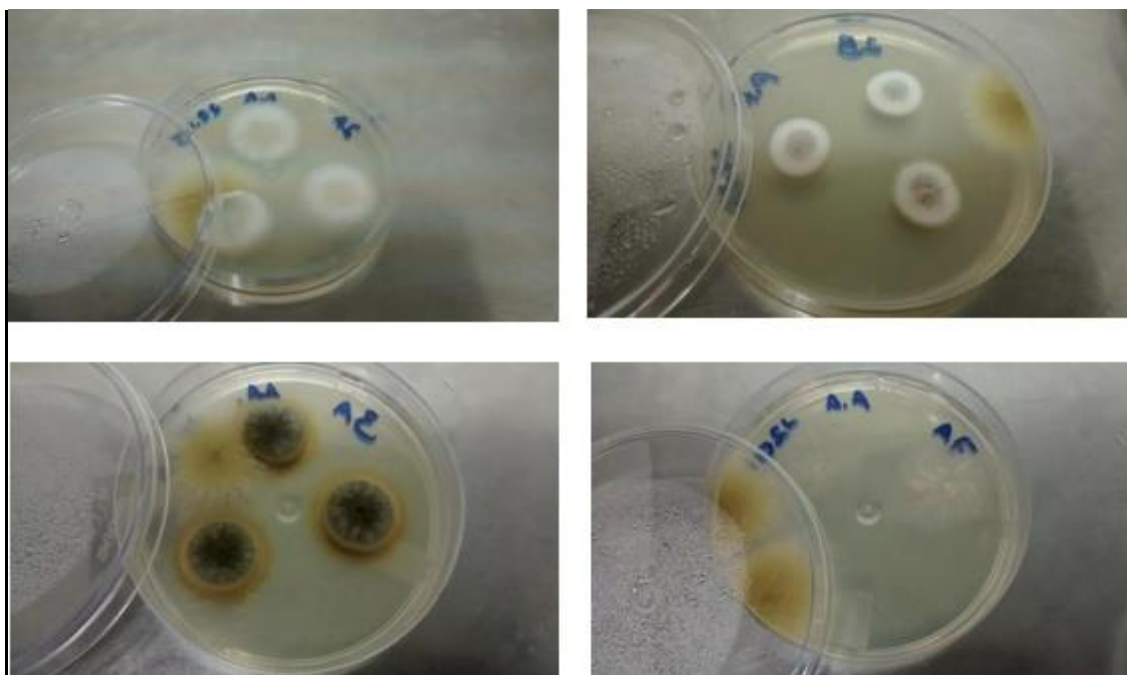
Figura 30: Swob umedecido em água destilada **Figura 32: Umedecimento da camada com água destilada**

Fotos: Eugênia Valéria



Figura 33: Material coletado com swob seco **figura 34: Swob guardado em Ependof**

Fotos: Eugênia Valéria



Figuras 35 - Cultura das amostras retiradas da pintura.

Foto: Valquíria, 2015

Em todos os pontos de coleta foram retirados 02 tipos de amostra para devida identificação do material e confirmação dos resultados.

Segundo Pauline Helou-de La Grandière, restauradora de pinturas, ao se detectar a presença de fungos em obras de arte, deve-se tomar certas medidas como procedimentos essenciais para a conservação de todas as obras que se encontram no mesmo local, ou seja: 1) Identificação da infecção: a causa é atribuída ao sistema de clima e devem ser processados no momento da intervenção, o conhecimento da natureza e grau de atividade na presença de esporos foi o primeiro passo de intervenção; 2) Despoejamento das obras mais afetadas. A poeira serve de substrato nutritivo, e o micélio é obstáculo ao tratamento fungicida; 3) Tratamento antifúngico: através do conhecimento da natureza da infecção¹⁰.

Após pesquisa para averiguação de futuro local de guarda, soube-se apenas que a obra seria embalada após a restauração e retornaria para o mesmo local anterior ao procedimento, o que pode vir a ocasionar novo processo de contaminação.

¹⁰ Informações disponíveis no site de Pauline Helou-de La Grandière. Disponível em < <http://visite-d-atelier.blogspot.com.br/> >. Acesso em 20 de junho de 2015.

Os resultados foram comunicados em visita técnica ao laboratório do ICB. A pesquisadora Valquíria comentou que os fungos não se desenvolveram de forma significativa na cultura. Em vista a sua relativa inatividade, decidimos por não avançar nos estudos para seleção de um fungicida. Ainda assim, fizemos testes para aplicar álcool etílico a 90% nas áreas de fungo. O que não se mostrou satisfatório para desinfecção e causou ligeira abrasão na camada pictórica.

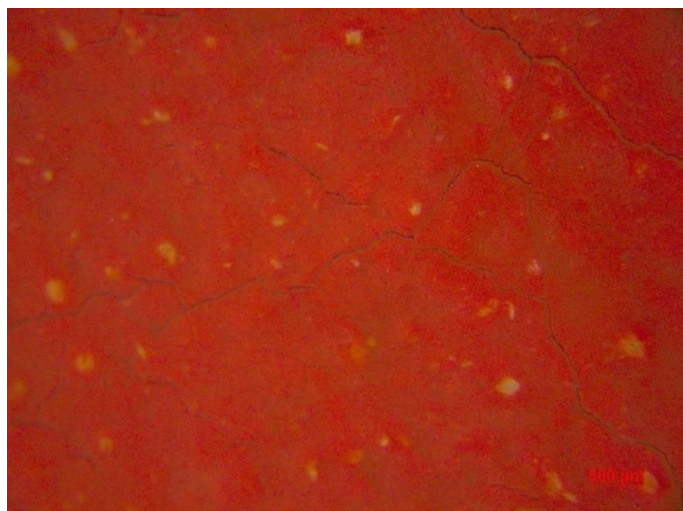


Figura 36: Teste com álcool etílico a 90%

Foto: Selma Otília, Cecor, 2015

6.3.Tratamento de chassi

Devido a existência da marcação em todo o contorno da obra (figura), foi necessário que se desmontasse a obra para o devido tratamento do chassi e o reforço de bordas do suporte. A ausência do chanfro no chassi ocasionava no suporte juntamente com a pressão sofrida, uma linha que se evidenciava especialmente por pelo fato da camada pictórica ser opaca.



Figura 31: Marcas do suporte – Foto: Eugênia Valéria

A moldura fora fixada com pequenos pregos de fácil retirada. O chassi também fixado com pequenos pregos (16 no total) que se encontravam em avançado estado de degradação, com bastante ferrugem que deixavam marcas inclusive no suporte.



Figura 32: Desmontagem do chassi

Após a retirada do chassi ficou possível visualizar a quina que pressionava o suporte e causava uma linha que invadia visualmente a obra em todo seu contorno.

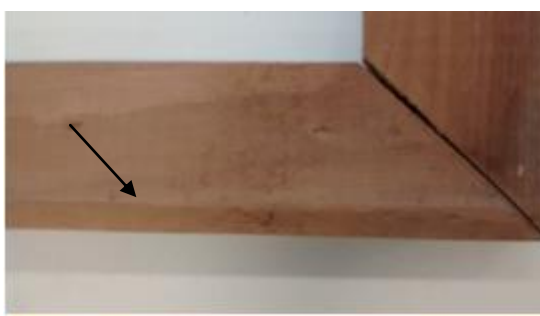


Figura 33: Marcas do chassi

O Chassi fora contornado em toda borda por grafite a fim de se evitar que o desgaste chegasse até esse ponto que deveria ser preservado. Em seguida foi feita a retirada da quina com o auxílio de uma plaina pequena.



Figura 34: Planificação da madeira - Foto: Iamanda Riehl

Com auxílio de serragem extra fina e PVA 1:1 foram feitos os preenchimentos de locais com perfurações excessivas e dos pregos retirados, já que o suporte não seria refixado com os mesmos da sua confecção e sim com grampos industriais. Após o endurecimento do material foi utilizada uma lixa 220 para nivelamento da madeira.



Figura 35: Preenchimento das perfurações - Foto: Iamanda Riehl

Foram feitas as retiradas de material em excesso como colas antigas, porém mantidas todas as informações anteriormente contidas no chassi e refixadas as etiquetas que corriam o risco de deslocar. Em seguida o chassi recebeu uma camada de Osmocolor¹¹ um preservativo para madeiras indicado para uso após lixação. Já a moldura recebeu uma leve camada de cera microcristalina em pasta.

¹¹ **Osmocolor Stain cores sólidas-** é um preservativo para madeiras em cores vivas que cobrem seus veios, mantendo sua textura, protegendo e embelezando-as. Penetra nas fibras e acompanha os movimentos da madeira. Proporciona um acabamento fosco. Não forma a película rígida dos acabamentos convencionais que se deteriora rapidamente sob intempéries



Figura 36: Aplicação de Osmocolor - Foto: Iamanda Riehl

6.4. Tratamento de Suporte

Após o suporte ser retirado do chassi, este foi planificado com auxílio de espátula térmica (Figura) passada em movimentos leves sob calor de 30° em média e papel mata-borrão com placas de aglomerado por cima para descanso. Enquanto isso foram feitos testes para averiguar qual adesivo seria mais indicado para o reforço de bordas. Uma vez que o suporte tem trama de algodão fechada, decidiu-se que o tecido mais indicado para o reforço seria o nylon de serigrafia de gramatura 60 e o adesivo utilizados seria o Plectol 360 (Figura). Foram feitos também o preenchimento das suturas (uma no centro da obra e demais nos locais onde haviam os pregos) com fios de estopa e Plectol. Em seguida a obra ficou em descanso com as bordas cobertas por papel mata-borrão e placas de aglomerado que seguram a planificação.



Figura 37: Planificação do suporte – Fotos: Cybele Nascimento



Figura 38: Reforço de bordas – Foto: Cybele Nascimento



Figura 39: Suporte planificado

A fixação dos craquelês se fez somente naqueles em que após a limpeza com borracha ficou visível sua abertura. Estes foram fixados com Moviol, pincel fino e macio e um leve aquecimento com espátula térmica. Em seguida foi necessário que se fizesse uma pressão com swob seco por cima do moviol, pois este deixava um brilho que interferia na opacidade da pintura.

6.5. Remontagem do Chassi

O suporte foi novamente fixados ao chassi com grampos de grampeador (106/4 mm). Um ao lado do outro em sentido horizontal para garantir a estabilidade do tecido. Devido a grande quantidade de informações contidas no verso do chassi, foi necessário pensar na melhor maneira de resguardá-las e manter à vista a sobra do reforço de bordas. Esta sobra foi primeiramente fixada com tiras de fita crepe e aos poucos substituídas por grampos.



Figura 40: Montagem do chassi – Foto: Ruy Caldeira



Figura 41: Chassi montado

Após a fixação chassi, o suporte recebeu nova limpeza com borracha para averiguar possível resquício de material. Em seguida foi feito o nivelamento em pequenas áreas de degradação com massa de CMC+PVA+Carbonato de Cálcio. Após secagem foi feito um leve lixamento sobre a massa com lixa 220 e a reintegração em locais bem pontuais já que a obra não apresentava maiores problemas em sua camada pictórica.



Figura 42: Nova limpeza com borracha – Foto: Marilene Maia



Figura 43: Reintegração cromática

7. RECOMENDAÇÕES

A necessidade de desinfecção no local e o controle da umidade relativa do ambiente se fazem necessários e urgente, uma vez que a obra restaurada “Hoje é Hoje” e as outras no mesmo processo serão reembaladas e retornarão para o mesmo local de guarda(reserva técnica do Cecor). O restante do acervo encontra-se no mesmo local e possivelmente passam pelo mesmo processo de contaminação.

O risco de germinação está presente a partir de uma umidade relativa de 60%, mas uma vez que a germinação já se instalou, o desenvolvimento pode prosseguir com taxas inferiores a 60% HR. A única maneira de evitar o desenvolvimento de fungos contaminantes é manter uma baixa umidade no ambiente. (ROQUEBERT,1997).

Para preservação das pinturas é importante tomar alguns cuidados essenciais além de manter a temperatura estabilizada: evitar golpes, quedas, vibrações, movimentação ou manuseio desnecessário; evitar o excesso de luz, optando pela iluminação difusa e filtros contra radiação UV; proibir a entrada com alimentos e manter o ambiente sempre limpo, livre de insetos; realizar inspeção periódica e estar sempre atento a qualquer alteração. A limpeza das pinturas não deve ser feita com pano úmido, apenas com uma trinchinha limpa e macia e, de preferência, na presença de um profissional da conservação/restauração. (STOUT, 1960).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de restauração da obra de Ângelo de Aquino se mostrou satisfatório, pois permitiu tanto uma linha de pesquisa a respeito dos movimentos de vanguarda a que o artista participou e seu reconhecimento como profissional da arte numa época de inúmeras inovações.

Os desafios enfrentados no processo de restauração da pintura foram fundamentais como aprendizado na pesquisa pois possibilitaram o conhecimento de um estilo artístico e um movimento, a Pop Art, ainda pouco estudado na restauração devido ao seu histórico recente de criação.

Os desafios enfrentados na restauração exigiram critérios e cuidados tanto no entendimento das degradações quanto na execução destes. Além de tomar decisões que visem uma conservação segura para a integridade da obra enquanto esta lhe for possível.

Para tanto é necessário a colaboração de um historiador da arte juntamente com o profissional da restauração. Esse trabalho em conjunto reflete um bom senso quanto às tomadas de decisões. "A obra de arte pode ser analisada tanto do ponto de vista histórico como estético. O objeto de arte tem um valor social, quer como documento histórico, quer pela satisfação da necessidade de beleza inerente aos seres humanos." (MENDES, 2005, p.398).

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. Daisy Peccinini; apresentação de Ricardo Ribenboim: prefácio de José Roberto Teixeira Leite. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999. 180 p.: Il.p.b. color.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**; tradução Beatriz Mugayar Kuhl; apresentação Giovanni Carbonara; revisão Renata Maria Parreira Cordeiro. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 261 p.

COSTA, Cacilda Teixeira de. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004

GULLAR, Ferreira, 1930. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 2º Ed. Rio de Janeiro, Revan, 1998. 304p.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. 576 p.

FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, 580p.

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

GERRITSEN, Frans. **Theory and Practice of Color – A Color Theory Based on Laws of Perception**, 1974

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

LANCASTER, John; COWDELL, Theo; PALMER, David. **Introducing op art**. London: BT Bastsford, 1973. 112p.

MENDES, Marylka – **Restauração: ciência e arte**. Marylka Mendes e Antonio Carlos Nunes Baptista. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Iphan, 2005. 412p., 16x18 cm.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista** / Ralph Mayer; tradução Christine Nazareth. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999. 838 p.

MORAIS, Frederico, 1936. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816 – 1994**. Frederico Moraes . Rio de Janeiro – Top – books, 1995, 560p.

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

PAULA, João Antônio de; RIBEIRO, Marília Andrés; FERNANDINO, Fabrício; QUEIROZ, Moema Nascimento UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Acervo artístico da UFMG. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. 213 p. + 1 DVD. (Circuito colecionador). ISBN 9788576541196.

PEDROSA, Israel, Da cor à cor inexistente, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., 5º Edição – 1989, 224p. 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. ISBN 9788564670020.

PROENÇA, Graça. **Historia da arte.** São Paulo: Ática, 1989. 279p.

RIBEIRO, Marília Andrés, 1948 . Neovanguardas: Belo Horizonte . anos 60 /Marília Andrés Ribeiro.- Belo Horizonte: C/ Arte, 1997

STOUT, George L. **Restauracion y conservacion de pinturas.** Madrid: Tecnos, 1960. 183p.

UEMOTO, Kay Loh. Projeto, execução e inspeção de pinturas. 2. Ed. São Paulo: Editora Nome da Rosa, 2005. 111p.

UEMOTO, Kay Loh, SILVA, Josias. Caracterização de tintas látex para construção civil: diagnóstico do mercado do estado de São Paulo. Boletim Técnico. São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 2005.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea de la Restauration.** Madrid: Editorial Síntesis, 2003. 189 p.

<http://www.angelodeaquino.com.br/portu/historico2.htm>

<http://www.3atp.org/?Nettoyage-des-peintures-acryliques>

<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic17-01-003.html>

REFLEXIONES SOBRE LA LIMPIEZA DE LAS SUPERFICIES POLICROMADAS. _ Unicum.htm

Ângelo de Aquino – Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento555370/angelo-de-aquino-1966-belo-horizonte-mg> >. Acesso em 22 de maio de 2015.

CASA DO RESTAURADOR. Disponível em < <http://www.casadorestaurador.com.br/loja/marca/119/casa-do-restaurador/grupo/06.10/restauracao/limpeza-papel/produto/wish4121/wishab-pad-esponja-dura-limpeza-de-papel.aspx> >. Acesso em 22 de maio de 2015.

Fluorescence of Paint and Varnish Layers (Part I) Author(s): E. René de la Rie Source: Studies in Conservation, Vol. 27, No. 1 (Feb., 1982), pp. 1-7 Published by: Maney Publishing on behalf of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1505977>

ANEXOS:**Anexo I: Documentação da coleção Amigas da Cultura****APRESENTAÇÃO**

A Universidade Federal de Minas Gerais recebeu, em 1970, coleção de 102 peças de arte, doadas pela Sociedade Amigas da Cultura, que se transformou, com o correr do tempo, no núcleo inicial da coleção da UFMG.

Prêmios de salões universitários, doações de artistas, aquisições pela Reitoria, doação da «Coleção Brasileira» pelos Diários e Emissoras Associados enriqueceram o referido núcleo, que conta hoje com número expressivo de obras, em quantidade e qualidade.

A reorganização do acervo, dentro de normas técnicas, com tombamento e avaliação das peças, a instituição da «Galeria Amigas da Cultura», agora definitivamente instalada no 2º andar do prédio da Reitoria, foram o esforço despendido pelo Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais no cuidado, na guarda e na avaliação desta coleção de arte brasileira.

Atenção especial foi dada à seção mineira, onde figuram trabalhos de nossos mais conhecidos artistas.

Uma das metas importantes da Universidade Federal de Minas Gerais, neste ano em que comemora o seu Cinquentenário, é selecionar novos talentos, não só para enriquecer o seu acervo, mas também — ao lado do trabalho de preservação do patrimônio existente — incentivar o jovem movimento cultural mineiro.

A Universidade acredita que poderá ficar mais consciente na medida em que procurar encontrar as raízes do meio onde se situa e a arte é, sem dúvida, uma das mais fortes e autênticas formas desse encontro.

Prof. Eduardo Osório Cisalpino
Reitor



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

M	OBRA DE ARTE	Nº DE ACORDO C/ LOCALIZAÇÃO	Nº PATRIMÔNIO OBSERV.
	• Souza, José Assumpção- gravura "Abstrato"	46X	800062944
	Pons, Isabel - gravura - 36x56 "Gravura branca"	47X	800065889
	• Quadros, Anna Leticia- gravura "Abstração"	49X	800065986
	• Secco, Maria do Carmo - desenho "Armando com a cores" - 41 x 65	50X	800066109
	Chaves, Vera - gravura - 24x33 "Paisagem abstrata"	51X	80006646X
	Werneck, Ruth - desenho-100x62 "Guerra"	52X	800066184
2	• Lima, Arlinda Correa - litogra- vura - 38x34 - "Litho" - 1959-V	53X	800064793
3	Signorini, Massimo - desenho 50 x 120	54X	800064695
4	Safar, Bia - desenho - 68x48 "Touros"	55X	800064637
15	• Antunes, Jarbas Juarez-desenho 49x59 - "Peixe"	56X	800062936
16	• Moreira, Ildeu - óleo - 68x38 "Marinha abstrata"	57	800063118
57	• Giannetti, Marília Torres-óleo 80x55 - "Criação Molecular"	58	80006274X
58	Aguino, Ângelo- vinil s/ tela "Hoje é hoje"	58A	800059021
59	Canabrava, Luiz Carlos- óleo 55x70 - 1965	59X	800065099
60	• Pólo, Maria - óleo - 81x81 "Abstrato"	60X	800063304
61	Cataldo, Diana Bellotti-óleo 89x64 - "Paisagem" - 1970 H	61X	800064661
62	• Silésio, Mário - óleo - 59x79	62X	800058718
63	Santos, Aníbal Alcindo Ribeiro- óleo-43x49-"Terra Alentejana"	63X	800064556
64	• Lima, Celso Renato-Acrílico S/ tela-65x81-	64X	800064807
65	Azeredo, Gilda Azevedo-óleo- 111x80	65	800064653
66	Trindade, Marlene - tapeçaria 125 x 101 - "Tropicália"	66	805001285
67	Soares, terezinha-Técnica mista 154x118	67X	800064858

Na lista
consta Bar
celos

MOD. 050/027 - MAIO/90 32.000

• Contam no convite dos 30 anos da SAC

Anexo II – Entrevista retirada do site oficial de Ângelo de Aquino

Wilson Coutinho, O cancelito de cão não ladra (spinoza)
1/1/1984

A homenagem aos dez anos de criação deste amável e lúdico personagem, pintado por Ângelo de Aquino, levanta algumas questões curiosas sobre a arte, seus símbolos. Rex - um nome vulgar de cão - parece à primeira vista totalmente excêntrico às retóricas plásticas dominantes. Ele é como uma surpresa e um achado pessoal de Ângelo de Aquino, achado este que, visto em superfície pelo espectador comum, surpreende por dois motivos: o tema pictórico de animais perdeu sua força ao longo do século. Diferentes aos desenhos famosos de Leonardo Da Vinci, e que pertencem ao espírito da época, ou seja, estão inscritos na lógica da “visualidade científica”, para citar o historiador de ciências Alexandre Koyré, a experiência de Ângelo, como a dos artistas contemporâneos, não pretende ser empírica; é sensorial, imaginária e sem nenhuma finalidade.

É certo que artistas botânicos ou naturalistas, apesar da pretensa objetividade fotográfica, ainda são chamados - e reconhecidos em seus talentos por isto - para pintarem ou desenharem, de maneira detalhada e realista, bichos e plantas, o que indica, no mínimo, uma certa curiosidade ou mesmo necessidade destas configurações plásticas de restrito sentido pragmático, e motivo de existirem até hoje. Porém este tipo de arte, reservado ao prazer e conhecimento de certos grupos, representa pouco para o artista moderno, cingido pela subjetividade, mergulhado num ambiente sensorial ultra-urbanizado e contemporâneo da desqualificação estética da natureza, quando representada de forma realista. Assim, foi concebível para Ângelo criar uma série em que o elemento natural não tem a menor substância. No entanto, é a imagem de fato de um cão com seus traços reconhecíveis.

“Aquele rio / era como um cão sem plumas”, escreveu o poeta João Cabral de Melo Neto, mas é o rio e não o cão. Ou como a imagem de um cão gravado num mosaico, encontrado em Pompéia, com a inscrição Cave Canem (“Cuidado com o cão”), cuja leitura indica a ferocidade do animal e, em consequência a segurança que propicia aos moradores da casa. Rex, no seu grafismo, esboça uma similitude com o cão natural, mas suas metáforas são internas aos quadros pintados na série e não expressam relações com outros objetos. É por dentro de cada quadro, que o personagem criado por Ângelo adquire vida própria, o seu humor específico e sua carga humorística.

O segundo aspecto é a continuidade desta série ao longo de uma década, como se o artista fosse, subitamente, “tomado” por este personagem, e de maneira tão irresistível. A primeira aparição do personagem é ambígua. Em 1984, Ângelo pintou um quadro, com sua paisagem típica, surreal e fálica, de sua fase anterior. Curiosamente ocupando um espaço decisivo na tela surgia a figura do cão. De fato, Ângelo poderia ter retomado a paisagem, acrescentado outros animais, ou mesmo criado um bestiário, o que não seria estranho, e até mesmo acomodável à tradição plástica. No entanto, o cão ocupa um espaço no quadro, que se divide mal com a paisagem.

Ele é dominante com seu grafismo ainda um tanto primitivo, brusco. A experiência poderia ter terminado por aí. As suas “paisagens imaginárias” poderiam continuar, sem a presença humorística deste personagem um tanto quanto lúbrico, com seus olhos um pouco indecentes e sua ponta de língua, pintada de vermelho, sugerindo um cio transgressor. O que chama a atenção, devido à força com que a série dominará o artista por dez anos, talvez seja o título Retrato de artista com jovem cão, o mesmo das narrativas de Dylan Thomas, que ironizava o título do primeiro romance de James Joyce, Retrato de artista quando jovem. Os “retratos” são livros autobiográficos e no caso de Joyce, é toda a história de sua formação, dilemas e decisões para tornar-se um escritor.

Digamos que o “retrato” de Angelo é um retrato de verdade, ou melhor, um auto-retrato. Meyer Shapiro em *The still life as a personal object* (A natureza-morta como um objeto pessoal), texto polêmico no qual afirma que as botinas pintadas por Van Gogh seriam do artista, um homem urbano, da cidade, contrariando a tese de Heidegger, de que o calçado pertencia a um camponês, mas para além da discussão campo /cidade, Shapiro sugeria esta relação direta do artista com seus objetos familiares, como possibilidade de composições biográficas. O tema não é surpreendente para a arte contemporânea, mas esta mudou - e muito - o seu conteúdo e sua expressividade. Podemos dizer que desde a invenção do espelho e quando os artistas puderam dominar os meios adequados, eles fizeram auto-retratos, ofertaram um pouco de sua biografia, às vezes seus traços psicológicos e sua humanidade, para o espectador e, também para eles mesmos. Não creio que isto tenha nascido de uma fonte narcisística incontrolável, mas deve-se ao domínio de uma técnica nova e pelas nuances que a psicologia veio dar ao caráter, um leque que ia da melancolia ao orgulho, da vaidade do jovem à derrocada da velhice. O que a arte contemporânea veio destruir foi conteúdo de representação do caráter, colocando em dúvida a psicologia que a embasava. Ocorreria o mesmo fenômeno com a descrição da natureza, desde que além de sua percepção natural, podia-se ver então microorganismo e células. A psicologia do caráter foi abalada pela psicanálise, que apresentava uma nova invisibilidade, a do desejo. A partir disto - principalmente com o surrealismo - muitos artistas deixaram de ser compreensivos com a visualidade dos estados de espírito, porque estes representavam uma falsa apreensão de um mundo, afinal, mais profundo e impossível de ser representado por antigos métodos.

O que houve, na verdade, foi uma intensificação da subjetividade, de modo a dispersar ou mesmo eliminar qualquer traço natural entre o artista e seu ambiente. E certo que quando Joseph Beuys utilizava-se de seu feltro ou de materiais caloríficos, um elemento biográfico nos ajuda a compreender esta opção, isto é, o fato de na 2ª Guerra Mundial, seu avião de combate ter sido abatido caindo numa região gélida. Isto significa a persistência ainda de dados subjetivos e históricos no destino de uma arte que, aparentemente, expulsou a psicologia e dados pessoais da obra. Eles são retomados em “diários” gráficos e plásticos, em sugestões pessoais nas instalações, na quantidade expressiva com que artistas calcaram suas mãos - ou outras partes de seus corpos - em telas ou ainda na necessidade, quase obsessiva, de se apresentarem ou serem fotografados nus em performances.

O certo é que o artista não abriu mão de uma função, provavelmente psicológica, da arte, que é a de expressar a inserção do artista na história em que vive e, pelo seu lado social, de testemunhá-la. Eis, talvez, porque a série criada por Angelo tenha continuado por muito tempo. É evidente que ele escolheu um personagem cômico, como se auto-ironizasse desta tradição persistente. E o humor do personagem também pode explicar o efeito simbólico que o animal acabou adquirindo.

Como lembramos anteriormente não se tratou de um símbolo decorrente da história da arte “científica” nem da tentativa de metaforizar o animal para além do que está no seu contexto gráfico e pictórico. Muita pintura de animal foi feita para expressar algo que não estava na própria natureza, e é possível recordar o famoso tigre pintado por Delacroix. A série de Angelo não serve também para veicular uma idéia visual como o conhecido dinamismo de um cão em movimento, obra de 1912, feita por Giacomo Balla em que as pernas do animal, um cachorro de um luxo puxado por uma coleira, apresenta estágios sucessivos de movimento. No entanto, esta série, curiosamente pertence a uma cultura que dotou o cão de uma carga emocional e estética fortíssima. Obras-primas como Quincas Borba, romance de Machado de Assis e Vidas Secas, de Graciliano Ramos, deram ao animal uma substância humana incomparável em qualquer outra literatura. A morte de Baleia, a cadela, personagem de Vidas Secas, é uma cena de pugência e humanidade que raros seres humanos atingiram na literatura. Oswaldo Goeldi desenhou e gravou estes animais em becos desolados ou atacando esqueletos, expressões da insuportável miséria humana.

Antes de ser estranho em nossa cultura, o cão é o nosso melhor amigo de infelicidades. O Rex, de Angelo, ao contrário, transborda de uma alegria visceral, produto de uma cultura pós-freudiana e muito nietzscheana. É certo que o grafiteiro Keith Hering, desenhou um cão que se transformou em um dos ícones da cultura pós-moderna, que foi utilizado em cartazes, botões, etc. Mas ele está imobilizado demais, sem as histórias que Rex participa. Podemos, porém, sugerir duas raízes para Rex: o grafitismo dos comics, em que Steiberg foi um mestre, também desenhista de cães em apuros e por paradoxal que seja, a pintura de gênero, principalmente a inglesa, pelo seu lado cômico.

Cada quadro em que Rex aparece é uma situação nova, desde amores, viagens, passeios de automóvel, peregrinação no deserto, que nos informa, com ironia, destes contextos.

Depois, há a própria evolução pictórica de série. O primeiro Rex é puramente gráfico; outros deles, com seus fundos negros, são trabalhados para o aparecimento brutal da cor e, finalmente, além de colagens usadas, Angelo trabalhou a superfície das suas telas, muitas vezes como se fosse um artista lírico, cobrindo-as de nuances de luminosidades, de transparências, como se o tema fosse perdendo campo para as sutilezas requintadas das pinturas.

Temos dez anos de uma obsessão, cujo personagem amável, ao longo da série, foi um meio paradoxal de mensagens, veículo de angústias, alegrias e amores do artista até que uma lógica da

pintura, mesmo executada com ironia, se introduz na obra, talvez com a finalidade de dar um ponto final a este personagem agradável, anti-modelo de uma cultura passivamente triste. Por sua alegria, esta série, que afinal segue uma tradição plástica, nos alerta contra a melancolia moderna, mesmo não podendo nos afastar dela e se dirige contra a vulgaridade do estoicismo moral. Ao fim, ela soa como a epifania de uma vida feliz, talvez inconquistável.

Anexo III: Análises físico-químicas

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Hoje é Hoje
Autor: Ângelo de Aquino
Data/Época: 1970
Número Cecor/UFMG: A80.005902 e 18-14.
Procedência: Belo Horizonte-MG
Proprietário: Sociedade amigos da Cultura
Contato: IPHAN:
Dimensões: 61,00x50,00cm
Técnica: Vinil sobre tela
Responsável pela amostragem: Profa:Dra Marilene Correa Maia
Responsabilidade Técnica:
Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior.
José Raimundo Castro Filho
Selma Otilia Gonçalves da Rocha

Aluna: Eugênia Valéria de Melo- Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis-Escola de Belas Artes CECOR-UFMG

Número de matrícula : 2011055436
Orientadora:Prof.Dra. Marilene correa Maia

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 e pigmentos presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

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

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

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

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

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2843T	Amostra retirada na região lateral superior da obra referente a base de preparação da área azul	Aglutinante:Acetato de polivinila(PVA). Pigmento:Branco de Titânio
AM2844T	Amostra retirada na região inferior da obra, referente a área branca.	Aglutinante:Acetato de polivinila(PVA). Pigmento:Branco de Titânio
AM2845T	Amostra retirada na região lateral esquerda da obra referente a área azul	Aglutinante:Acetato de polivinila(PVA). Pigmento:Azul ultramar sintético e caolim

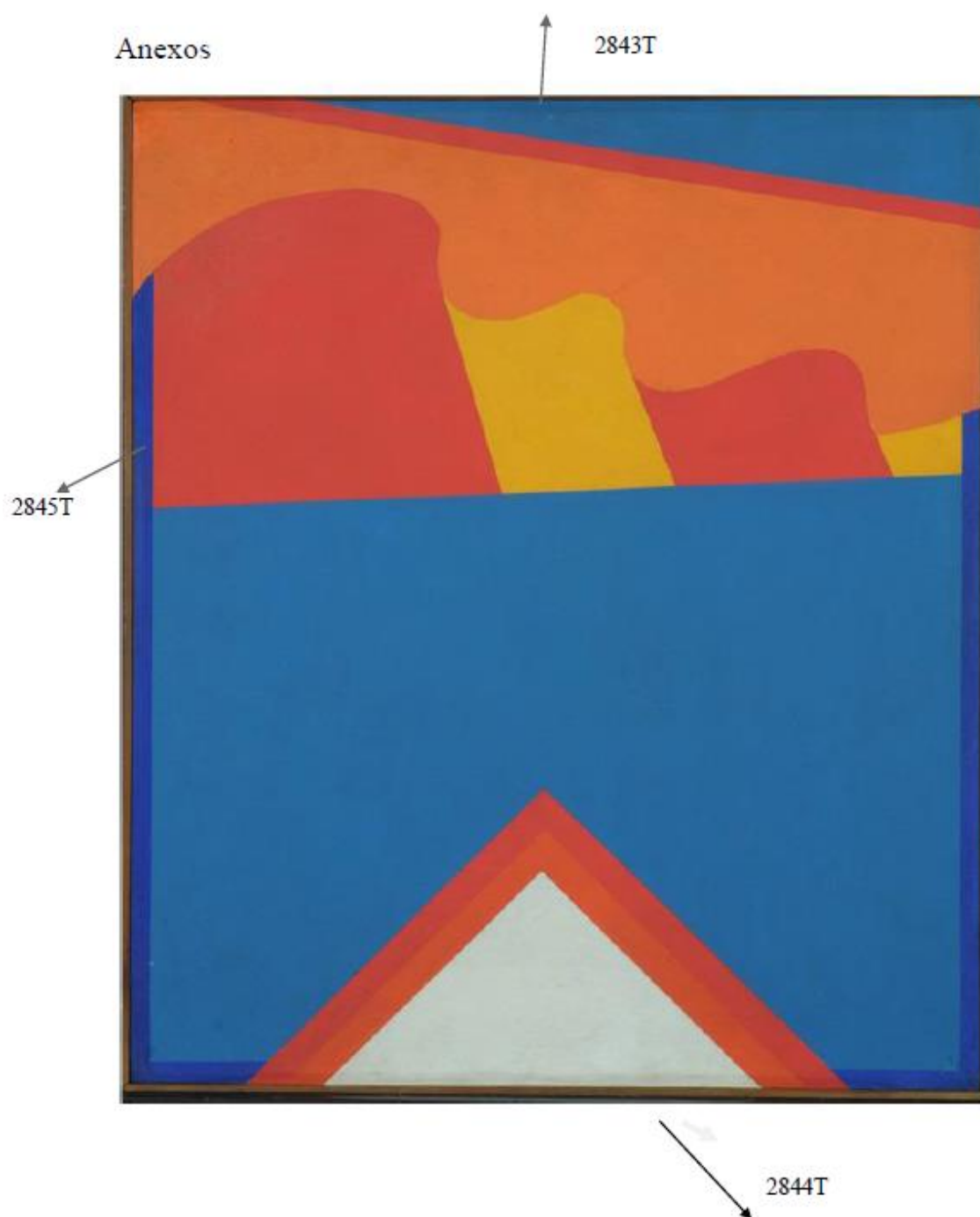


Figura 01-Locais dos pontos de retirada das amostras

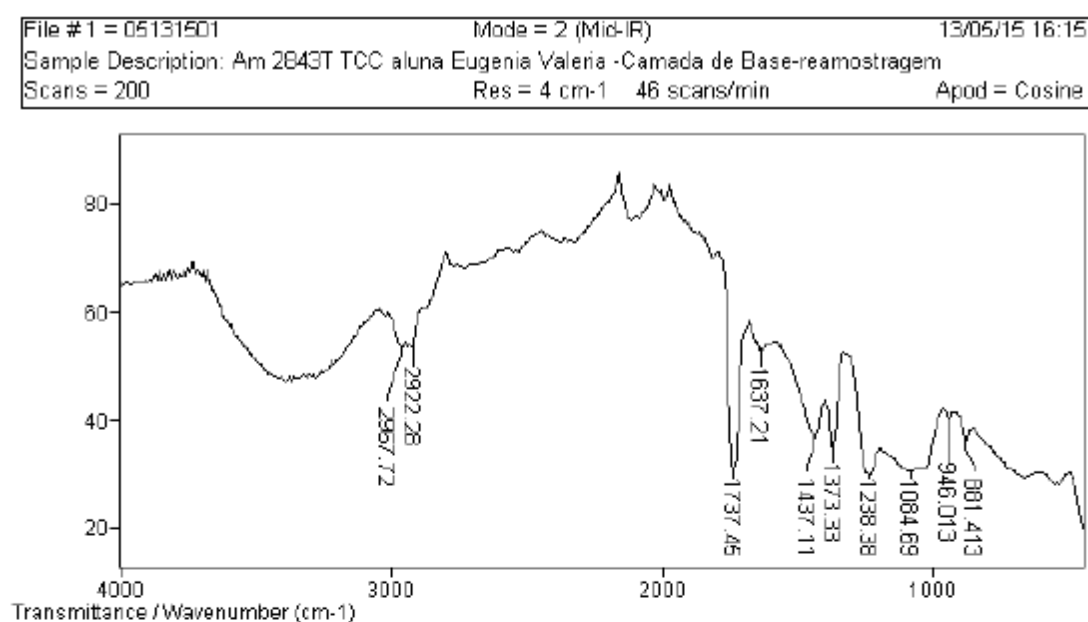


Figura 02-Espectro de infravermelho da amostra 2843T-referente a camada de base de preparação.

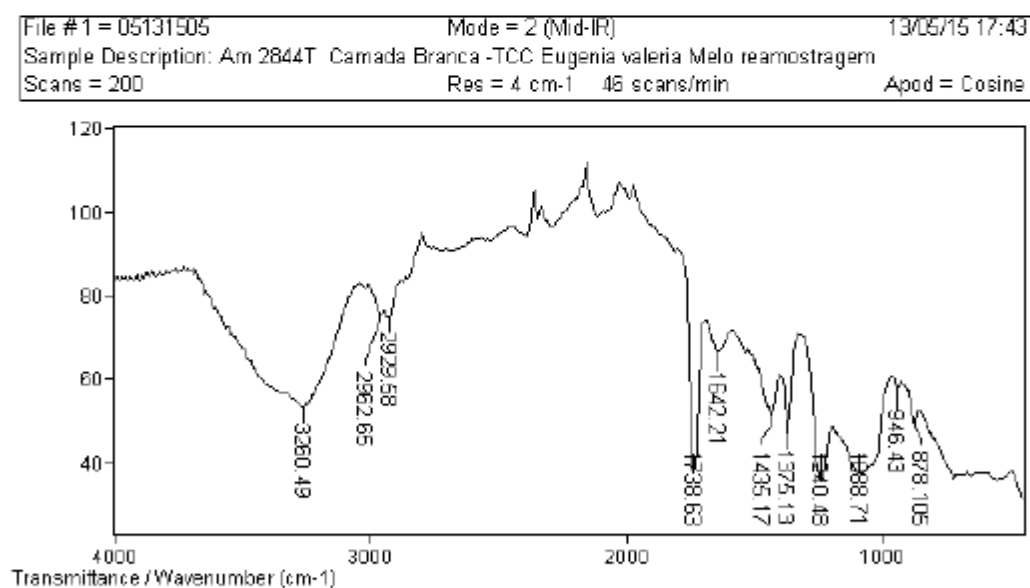


Figura 03-Espectro de infravermelho da amostra 2844T-referente a camada branca.

File # 1 = 05131506	Mode = 2 (Mid-IR)	13/05/15 18:00
Sample Description: Am 2845T Camada azul-TCC Eugenia valeria Melo		
Scans = 200	Res = 4 cm-1 46 scans/min	Apod = Cosine

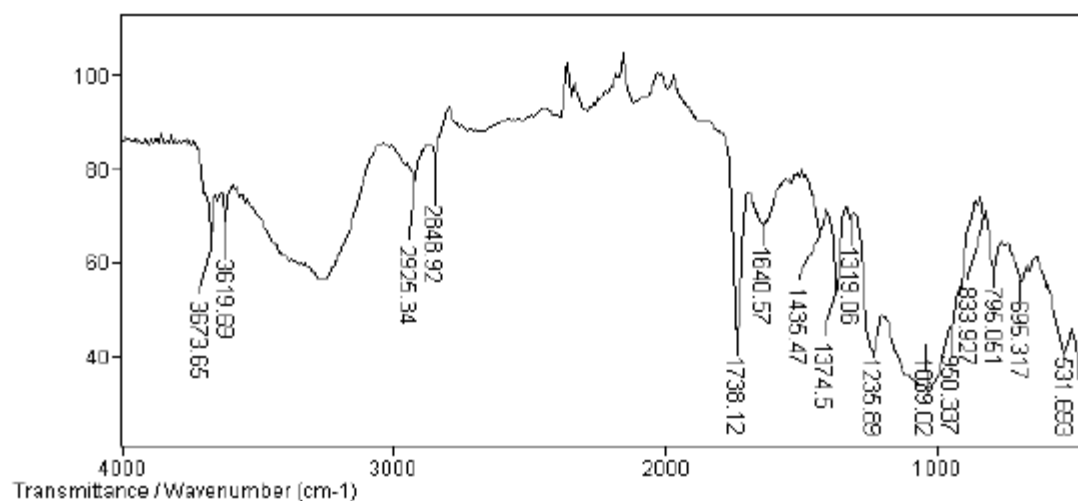


Figura 03-Espectro de infravermelho da amostra 2845T-referente a camada azul.



Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior



Selma Otília Gonçalves da Rocha



José Raimundo de Castro Filho

