

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Thaís Ramos Carvalhais

**MARÍLIA GIANNETTI TORRES, MULHER E ARTISTA:
RESTAURAÇÃO DA OBRA *SUPERFÍCIE VIVA I***

Belo Horizonte

2016

Thaís Ramos Carvalhais

**MARÍLIA GIANNETTI TORRES, MULHER E ARTISTA:
RESTAURAÇÃO DA OBRA *SUPERFÍCIE VIVA I***

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

Orientadora: Maria Alice Honório Sanna Castello Branco.
Coorientadora: Rita Lages Rodrigues.

Belo Horizonte

2016

Thaís Ramos Carvalhais

**MARÍLIA GIANNETTI TORRES, MULHER E ARTISTA:
RESTAURAÇÃO DA OBRA *SUPERFÍCIE VIVA I***

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

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

Prof.^a Rita Lages Rodrigues – Universidade Federal de Minas Gerais

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

Belo Horizonte
28 de Junho de 2016

AGRADECIMENTOS

À Maria Alice pela dedicação, compreensão e parceria nessa importante etapa de minha formação.

À Rita Lages pela orientação, apoio e incentivo às minhas aspirações de pesquisa.

À todos os professores do curso que proporcionaram o conhecimento que possuo hoje.

À Alessandra Rosado e Bethânia Veloso pelas contribuições no decorrer da prática do trabalho.

À equipe do CECOR, LACICOR e ao Cláudio Nadalin, pelo espaço, pelos exames científicos e registros fotográficos da obra.

À Moema Queiroz, Camilla Ayla, Ruy Caldeira, Tamires Lowande, Lucas de Pedro, Newton Whitehust, Horácio Cunha e todos os demais que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho.

Aos amigos de TCC, Lenice Leite, Márcia Georgina, Cinthya Nascimento, Lucas Carvalho, Aline Torres, Valdirene Paixão pelo companheirismo no dia-a-dia.

Aos demais amigos do curso que fizeram parte da minha trajetória, em especial Marcello Menezes, Hudson Diniz, Maria Clara, Rafaelle Marques, Juliana Cristina, Rita Cavalcanti, Marina Mayumi, Elaine Pessoa, Alexandre Costa, Viviane Xavier, Aline Ramos, Sarah Bernardo, Thais Carvalho e Ana Maria.

À Carol Moura pela infinita amizade dos últimos tempos.

À Marília Andrés Ribeiro e Maria Helena Andrés por me receberem gentilmente, compartilhando conhecimentos, contribuindo para minha pesquisa.

Ao Ricardo Giannetti pela disposição, preciosa conversa sobre Marília Giannetti e informações cedidas.

Aos meus pais, Marlene e José Carlos, pelo amor e por tornarem possível a mim o caminho dos estudos.

Aos meus irmãos, Natália, Thiago e David, pela amizade, motivação, momentos de descontração e pelo *lugar seguro*.

À minha madrinha, Aída, pelo apoio e incentivo aos estudos.

Ao meu companheiro, Rogério, por toda contribuição na realização deste trabalho. Pelos ensinamentos diários; pelo amor, compreensão e dedicação em todos os momentos.

RESUMO

Esta monografia compreende a descrição do processo de intervenção da obra *Superfície Viva I*, 1964, de Marília Giannetti Torres, bem como das metodologias aplicadas no seu tratamento. Além disso, propõe-se uma pesquisa sobre a produção artística de Marília Giannetti e uma abordagem sobre o ambiente artístico de Belo Horizonte no que se refere a atuação e inserção de mulheres no meio artístico da cidade. Apesar de grande parte de seu trabalho ter sido produzido no Rio de Janeiro, Marília Giannetti Torres compôs a primeira geração de artistas modernos formados na cidade de Belo Horizonte. Ao longo de sua carreira desenvolveu a técnica de pintura em relevos, o que marcou profundamente sua produção. Em meados da década de 1940, quando Marília Giannetti inicia seus estudos, dois importantes acontecimentos no contexto artístico da cidade de Belo Horizonte têm grande relevância: primeiro, a abertura para a consolidação de uma arte *dita* moderna na cidade e, segundo, a significativa inserção de mulheres no meio artístico, como não visto anteriormente em Belo Horizonte.

Quanto à obra *Superfície Viva I*, objeto de estudo desta monografia, devido ao péssimo estado de conservação em que a obra se encontrava, ocasionado pelo intenso ataque de insetos xilófagos, ela passou por um processo de restauração que visava, principalmente, restabelecer sua integridade estrutural. Assim, a substituição das traves que sustentam o suporte de compensado foi a melhor alternativa encontrada no tratamento. Portanto, este trabalho busca descrever o tratamento da obra, bem como os aspectos inerentes a ela, como identificação, descrição, análise formal, estilística e técnica construtiva. Discute-se também o tratamento da camada pictórica, o qual demandou uma pesquisa sobre métodos não convencionais de limpeza, tais como limpeza com géis rígidos.

Palavras chaves: Restauração, *Superfície Viva I*, Marília Giannetti Torres, mulheres artistas, Belo Horizonte.

ABSTRACT

This undergraduate thesis comprises the description of the work intervention process in *Superfície Viva I* (1964) from Marília Giannetti Torres, as well as the methodologies used in their treatment. In addition, a research is proposed about the artistic production of Marília Giannetti and an approach to the artistic atmosphere of Belo Horizonte, which comprises the performance and integration of women in the arts of the city. Although much of her work was produced in Rio de Janeiro, Marília Giannetti Torres composed the first generation of modern artists formed in the city of Belo Horizonte. Throughout her career, she developed the technique of painting reliefs, which profoundly has affected her production. In the mid-1940s, when Marília Giannetti starts his studies, two important events in the artistic context of the city of Belo Horizonte have great importance: first, the consolidation of a “modern art” in the city and, second, the significant inclusion of women in the arts, as not previously seen in Belo Horizonte.

Due to the bad condition in which the work *Superfície Viva I* was in, caused by the intense attack of xylophagous insects, the work underwent a restoration process aimed primarily to restore its structural integrity. Thus, substitution of the chassis has been found the best alternative treatment. Therefore, this paper aims to describe the treatment of the work, as well as aspects related to it, such as identification, description, formal analysis, stylistic and constructive technique. It also discusses the treatment of the pictorial layer, which required a research on non-conventional cleaning methods such as cleaning with hard gels.

Key words: Restoration, Surface Viva I Marília Giannetti Torres, women artists, Belo Horizonte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pinturas Figurativas de Marília Giannetti Torres.....	17
Figura 2 – Pinturas Geométricas Marília Giannetti Torres	18
Figura 3 – Abstracionismo Geométrico: Sem título, 1960, Óleo sobre tela 72,5x 59,8.	21
Figura 4 - Pinturas em Relevo Marília Giannetti Torres.....	22
Figura 5 – Malabarismo Geométrico: Relevo, 1978, Acrílica s/ madeira, 100x100cm.	24
Figura 6 – Gravuras Marília Giannetti Torres.....	25
Figura 7 – Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra.....	36
Figura 8 – Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra.....	37
Figura 9 - Etiquetas no verso da obra.	38
Figura 10 - Inscrições no verso da obra.	39
Figura 11 – Detalhe: Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Camada pictórica. ..	40
Figura 12- Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da obra dividido em quatro quadrantes. Créditos: Cláudio Nadalin, 2015.	43
Figura 13 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da obra. Fotografia com Luz Rasante (fonte de luz posicionada de cima para baixo). Créditos: Cláudio Nadalin, 2015.....	44
Figura 14– Esquema representando as medida das peças do suporte.....	48
Figura 15 - Abrasões na camada pictórica.	51
Figura 16– Limalhas metálicas na camada pictórica.	51
Figura 17 – Mapeamento de danos no Suporte.	52
Figura 18– Peça estruturante com perdas de suporte devido ao ataque de cupins.	53
Figura 19– Detalhes de galerias nas peças estruturantes da obra.	54
Figura 20- Galerias no suporte (compensado de madeira) devido ao ataque de cupins.	55
Figura 21– Perdas no suporte devido ao ataque de cupins.....	55
Figura 22 – Áreas de ressecamento do suporte e perda da camada pictórica	56
Figura 23 – Local de perda e fragmento da camada.	57
Figura 24 – Deteriorações das traves do suporte.	58
Figura 25– Deteriorações do suporte.	59
Figura 26 – Mapeamento danos da camada pictórica.	60
Figura 27– Pequenas perdas da camada pictórica.	61
Figura 28– Sujidades na camada pictórica.	62
Figura 29– Deteriorações da camada pictórica.....	62

Figura 30 - Deteriorações intrínsecas a camada pictórica.....	63
Figura 31 - Deteriorações da camada pictórica.	63
Figura 32 - detalhes da moldura.	64
Figura 33 - – Detalhes deteriorações nas laterais da obra.	70
Figura 34 - Aplicação de Paraloid B72® nas áreas ressecas do suporte.	71
Figura 35 - Área de desprendimento da camada pictórica.	72
Figura 36 - Limpeza do verso da obra com trincha e aspirador. Créditos: Lucas Carvalho. ...	74
Figura 37 - Faceamento das etiquetas.	74
Figura 38 - Abertura das galerias das peças estruturantes da obra.	75
Figura 39 - Processo de desinfestação da obra. Créditos: Lenice Leite.	77
Figura 40 - Aplicação do Paraloid B72® nas áreas ressecadas do suporte.	78
Figura 41 - Consolidação com microesfera e Paraloid B72® com a seringa.	78
Figura 42 - Consolidação do suporte com massa de serragem.	79
Figura 43 - Consolidação da lateral do suporte.	80
Figura 44 - Consolidação das galerias do suporte (compensado) com massa de serragem. Créditos: Lucas Carvalho.	81
Figura 45 - Processo de remoção das peças estruturantes da obra. Créditos: Lucas Carvalho.	82
Figura 46 - Processo de substituição das peças estruturantes da obra. Créditos: Lenice Leite.	83
Figura 47 - Consolidação dos espaços entre as peças substituídas.	84
Figura 48 - Finalização do processo de substituição das peças estruturantes.	85
Figura 49 - Teste com ágar-ágar.	87
Figura 50 - Esponjas de maquiagem da marca Océane Femme®, linha Skin Essential.	89
Figura 51 - Divisão da obra em 12 quadrantes com barbante	91
Figura 52 - Limpeza da camada pictórica.	92
Figura 53 - Aplicação da massa de nivelamento nas lacunas da camada pictórica.	93
Figura 54 - Lacunas antes e depois da aplicação da massa de nivelamento.	93
Figura 55 - Reintegração das lacunas da camada pictórica.	94
Figura 56 - Lacunas antes e depois de reintegradas.	95
Figura 57 - Moldura antes e depois de higienizada.	96
Figura 58 - Recolocação da moldura metálica	96
Figura 59 - Polimento das novas peças estruturantes da obra.	97
Figura 60 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra.	98
Figura 61 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra.	99

Figura 62 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra. Antes (a) e depois (b) do tratamento. Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.	100
Figura 63 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra. Antes (a) e depois (b) do tratamento. Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Amostragem dos valores dos testes com ágar-ágar.....	88
-----------------------------------------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAC – Coleção Amigas da Cultura

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Minas Gerais

CMC – Carboximetilcelulose

IBEU – Instituto Brasil-Estados Unidos

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

PVA – Acetato de Polivinila

TJMG – Tribunal de Justiça de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MARÍLIA GIANNETTI TORRES E MULHERES ARTISTAS	13
1.1 A artista	13
1.2 Produção da artista: Breve histórico e contexto artístico.	14
1.2.1 Período de Aprendizagem	15
1.2.2 Período de Afirmação	17
1.2.3 Período de Maturação Artística	19
1.3 A inserção da mulher no campo das artes em Belo Horizonte.....	26
2. ESTUDOS ANALÍTICOS DA OBRA <i>SUPERFÍCIE VIVA I</i>	35
2.1 Identificação da obra.....	35
2.2 Descrição da Obra.....	39
2.3 Análise Formal	41
2.4 Análise Estilística	45
2.5 Técnica Construtiva	46
2.5.1 Suporte	46
2.5.2 Camada Pictórica	49
3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO	52
3.1 Estado de Conservação	52
3.1.1 Suporte	53
3.1.2 Camada Pictórica	59
3.2 Justificativa e Proposta de Tratamento	65
4. TRATAMENTO REALIZADO	70
4.1 Procedimentos Iniciais	70
4.2 Tratamento do Suporte.....	73
4.2.1 Limpeza Mecânica	73
4.2.2 Abertura de Galerias	75
4.2.3 Desinfestação.....	76
4.2.4 Consolidação do Suporte	77
4.2.5 Substituição das Peças Estruturantes do Suporte	80
4.3 Testes de Limpeza da Camada Pictórica.....	85
4.3.1 Gel Rígido	85

4.3.2	Limpeza a Seco.....	88
4.4	Tratamento da Camada Pictórica.....	90
4.4.1	Limpeza da Camada Pictórica	90
4.4.2	Nivelamento	92
4.4.3	Reintegração Cromática	94
4.5	Limpeza e Refixação da Moldura.....	95
4.6	Finalização do Tratamento	97
4.6.1	Aplicação de Cera de Carnaúba no Suporte.....	97
4.6.2	Etiquetas do verso.....	97
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
	ANEXOS.....	110
	ANEXO A – RELATÓRIO DOS EXAMES REALIZADOS PELO LACICOR	110
	ANEXO B – FOLHETO TÉCNICO TERMIDOR®	117

INTRODUÇÃO

Este trabalho, como um dos pré-requisitos para a conclusão do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, foi realizado com o intuito de conciliar as habilidades teóricas e práticas desenvolvidas ao longo da graduação e aplicá-las ao tratamento da obra da artista Marília Giannetti Torres, *Superfície Viva I*.

O interesse pela obra *Superfície Viva I* surgiu durante a disciplina de *Restauração Pictórica*, ministrada pela professora Maria Alice Sanna, no 1º semestre de 2015. A obra seria objeto de tratamento na disciplina, no entanto, ela apresentava necessidades de tratamento para além das atividades previstas na disciplina. Diante dos desafios que a obra apresentava, como o problema de deterioração do suporte, optou-se pelo tratamento da obra, com indicação da professora, para ser desenvolvido como trabalho de conclusão de curso (TCC).

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos. O primeiro é o resultado de uma pesquisa sobre a artista Marília Giannetti Torres, sua produção e o contexto artístico de Belo Horizonte. Na descrição, segue um trabalho sobre os três períodos que marcam a carreira de da artista, intitulados por ela como: **período de aprendizagem, afirmação e maturação artística**. Além disso, o capítulo apresenta um breve panorama sobre a inserção da mulher artista em Belo Horizonte, considerando o período em que Marília Giannetti inicia seus estudos em artes e nas décadas que antecedem esse momento.

No segundo capítulo, a pesquisa busca realizar uma análise acurada sobre aspectos relacionados à obra, tais como *identificação e descrição da obra; análise formal e estilística e técnica construtiva*. Esses elementos são essenciais para a compreensão da complexidade da obra, bem como para um embasamento seguro para, a posteriori, formulação da proposta de tratamento, no terceiro capítulo. A partir de então, foi preciso apresentar o estado de conservação em que a obra se encontrava, passando à formulação de uma **proposta de tratamento**. Essa, por sua vez, foi antecedida por uma justificativa, provida das discussões com a orientação e embasada nas teorias da restauração.

No quarto e último capítulo desta monografia, estão detalhados os procedimentos realizados, bem como os materiais empregados no tratamento do suporte e da camada pictórica da obra. Com o início do tratamento, tendo em vista que o suporte apresentava

deteriorações não identificadas previamente por meio dos exames organolépticos, a proposta inicial foi remodelada. Nesse momento, decidiu-se ter como objetivo principal o tratamento estrutural da obra, sendo que, originalmente, tal objetivo se restringia, principalmente, a metodologias de limpeza da camada pictórica.

1. MARÍLIA GIANNETTI TORRES E MULHERES ARTISTAS

1.1 A artista

Iniciando sua carreira artística na década de 40, em Belo Horizonte, Marília Giannetti Torres desenvolveu trabalhos artísticos singulares e significativos para a arte brasileira da segunda metade do século XX. Foi pintora, desenhista, gravadora e professora de artes. Em sua trajetória, realizou pesquisas e obras com ênfase no estilo figurativo, concretista e abstracionismos, informal e geométrico. O abstracionismo informal foi muito relevante aos estudos e experimentações da artista com relevos e texturas, o que determinou um traço marcante do estilo pessoal de Marília Giannetti e resultou numa série de obras intituladas como ‘Superfícies Vivas’. Uma delas, *Superfície Viva I* é a obra em questão neste trabalho.

Filha de Honorina Esteves Giannetti e do engenheiro Américo Renée Giannetti¹, Marília Giannetti nasceu em Rio Acima (Minas Gerais) no dia 04 de agosto de 1925. Aos 24 anos casou-se com José Moreira Torres, com quem teve cinco filhos. Em 1952, seu esposo muda-se para o Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1958, Marília Giannetti passa a morar na cidade também, onde viveu até sua morte aos 86 anos de idade no dia 20 de novembro de 2010.

Apesar de sua ‘maturidade’ artística ter se dado após sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1958, Marília Giannetti iniciou seus estudos e se afirmou como artista em Belo Horizonte. O início de sua carreira se deu em um momento em que a arte moderna começava a se consolidar na cidade, tendo como marco o projeto de implantação do Instituto de Belas Artes, pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubistchek (1902 -1976), que seria dirigido pelo artista Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)². A artista fez parte do quadro de alunas da segunda turma (1945) do Mestre Guignard, como seus alunos o chamavam.

A partir do início da atuação de Guignard, houve uma inserção de artistas mulheres no campo artístico de forma expressiva na cidade. Anteriormente poucas mulheres artistas atuavam no cenário artístico de Belo Horizonte e nenhuma delas havia se formado na cidade. Podemos destacar Aurélia Rubião (1901-1987) que se formou na Escola de Belas Artes de

¹ Empresário e político mineiro, foi prefeito de Belo Horizonte entre 1951 e 1954.

² Nasceu em Nova Friburgo, RJ, foi pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador. Estudou na Real Academia de Belas Artes de Munique, em Florença e em Paris. Foi um importante artista modernista no cenário artístico brasileiro, principalmente na cidade de Belo Horizonte onde foi professor.

São Paulo e Maria Marschner (1898-1975), na escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A escultora belga Jeanne Louise Milde (1900-1997), formada na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, chegou a Belo Horizonte em 1929 e teve participação ativa no meio artístico da cidade. As primeiras turmas de Guignard eram compostas, majoritariamente, por alunas do sexo feminino e representaram o ponto de partida para o início da trajetória de grandes artistas, posteriormente conhecidas e importantes no cenário artístico do país.

Ao longo de sua carreira, Marília Giannetti estudou com outros renomados artistas. Em São Paulo, no ano de 1951, estudou pintura no ateliê de Burle Max (1909-1994); em 1950-51, trabalhou com Di Cavalcanti (1897-1976). No Rio de Janeiro, em 1959, estudou gravura com Johnny Friedlander (1912-1992), no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) e na década de 1970 estudou serigrafia com Dionísio del Santo (1925-1999).

As obras da artista encontram-se em coleções particulares no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Paris; em instituições públicas como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte; no condomínio Retiro das Pedras (Brumadinho, MG) e no Tijuca Country Club (Rio de Janeiro RJ)³. No entanto, é possível que existam obras da artista em outras coleções públicas.

1.2 Produção da artista: Breve histórico e contexto artístico.

A produção artística de Marília Giannetti pode ser compreendida em diferentes ‘períodos’ de criação ao longo de sua atuação como artista. Em entrevista realizada por Marília Andrés Ribeiro, Marília Giannetti Torres⁴ fala sobre o desenvolvimento de seu trabalho artístico ressaltando três períodos distintos:

1. Período de aprendizagem (1945 a 1949);
2. Período de afirmação (1949 a 1958);
3. Período de maturidade artística (1959 a 1977).

Optou-se, neste trabalho, por seguir a periodização proposta por Marília Giannetti para falar de sua produção artística. É importante falar do *desenvolvimento* de seu trabalho

³Referência de busca no site Itaú Cultural. Disponível:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24002/marilia-giannetti-torres>>. Acesso: 10 dez. 2015.

⁴ Disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

relacionando-o ao contexto artístico do ambiente em que a artista viveu, para a compreensão de como sua obra dialogou com os movimentos artísticos, vertentes nacionais e com as vanguardas internacionais.

1.2.1 Período de Aprendizagem

Marília Giannetti inicia seus estudos em 1945 com Guignard no Curso Livre de Desenho e Pintura, no recente Instituto de Belas Artes. O instituto ficou conhecido também como Escolinha do Parque, pois, por falta de espaço físico para sua instalação, as aulas eram ministradas nas dependências e ao ar livre no Parque Municipal de Belo Horizonte.

Guignard atuou em Belo Horizonte a partir do ano de 1944. Na época, o prefeito da cidade Juscelino Kubistchek, desde o início de seu mandato em 1940, implementava medidas e políticas de modernização do espaço urbano e do meio social na cidade. Por indicação do artista Candido Portinari (1903-1962) ⁵, o prefeito convida Guignard para dirigir a nova instituição de arte de Belo Horizonte. O principal objetivo do curso era

colocar os alunos em contato com as vanguardas internacionais, e criar em Minas, um centro de produção e de pesquisa artísticas, de significação no país, cuja linguagem expressasse valores originais (VIEIRA, 1988, p. 78).

É nesse contexto que Marília Giannetti inicia sua trajetória no campo artístico. Guignard, que havia se formado na Europa, empregava métodos de ensino que exploravam a criatividade dos alunos, que, conciliada à disciplina de trabalho, revelava o traço individual de cada um. Seus métodos se diferenciavam totalmente dos rígidos métodos⁶ de ensino da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, até a pouco tempo, referência de ensino em artes no país.

Guignard tinha fascinação pela natureza, levava os alunos para observar a natureza no Parque Municipal, observar o mofo das paredes da escola, observar o desenho das nuvens no céu. A partir dessas observações os alunos desenhavam e pintavam a

⁵ “Para consolidar a implantação do modernismo tutelado, transplantado e com vistas à formação de uma nova mentalidade artística na cidade, Portinari aconselha Juscelino Kubitschek a convidar o artista plástico Alberto da Veiga Guignard para dirigir um instituto de Artes em Belo Horizonte, numa atitude, francamente libertadora, acima das contingências locais.” (ÁVILA, 1997, p.191).

⁶ “O ensino artístico instaurado com a Academia buscava seus moldes no classicismo francês, que se volta à Antiguidade clássica como modelo a ser seguido e estudado pelos alunos. (...). O desenho era o primeiro domínio a ser alcançado, primordial para o pintor, arquiteto e escultor. O treinamento de sua execução começava na cópia de desenhos dos mestres, gravuras e pranchas, que continham ilustrações de partes do corpo humano, analisadas separadamente - olhos, narizes, mãos, pés -, que aliavam ao desenho outro conhecimento de suma importância para o neoclássico, a anatomia humana.” (SOUZA, 2012) Disponível em: <www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm> . Acesso: 04 abr. 2016.

paisagem. Guignard pintava na frente dos alunos, para eles aprenderem a técnica. Fez vários retratos de seus alunos. (...). Guignard respeitava o trabalho de cada aluno os levando descobrir o seu próprio caminho (GIANNETTI, 1977) ⁷.

Além de estimular a liberdade e criatividade dos alunos, Guignard os conduzia a ter uma visão crítica sobre os trabalhos que eles produziam. Procurava evidenciar ‘as possibilidade de pesquisas estéticas, relacionando o tradicional com o moderno à procura de novos caminhos’(VIEIRA, 1988, p. 68). Em suas aulas, Guignard promovia o encontro entre seus alunos e artistas nacionais e estrangeiros.

A escola era frequentada por grandes artistas e intelectuais. Guignard nos conduzia à Pampulha para olhar Portinari pintar o mural da igreja de São Francisco e ali tínhamos contato também com Burle Marx, Santa Rosa e outros artistas vindo do Rio de Janeiro.(...). A guerra na Europa fez chegar até nós artistas de grande relevo, tais como Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szènes, Bernanos e Marcier. (ANDRÉS,1998, p.13).

Os primeiros trabalhos realizados por Marília Giannetti foram desenhos com lápis duro sobre papel e pintura a óleo sobre madeira. Os temas propostos por Guignard eram principalmente paisagens, retratos e natureza morta (Fig. 1). Desde quando começou a estudar com Guignard, a artista se interessava pela pesquisa de novos suportes e tintas, materiais industrializados, ainda pouco utilizados nas artes plásticas. Em seus primeiros trabalhos já realizava experimentações com texturas e relevos nas composições, técnica que a partir da década de 1960 exploraria com mais afinco.

A primeira exposição individual realizada por Marília Giannetti foi em 1947, no Centro Cultural Franco-Brasileiro (MG), onde expôs 15 trabalhos figurativos, a maioria com o tema *figura humana*. Realizou esta primeira exposição junto com sua amiga, também aluna de Guignard, Maria Helena Andrés⁸.

⁷ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura, 2014, de Tamires Lowande.

⁸ Maria Helena Coelho Andrés Ribeiro (Belo Horizonte MG 1922). Pintora, desenhista, ilustradora, escritora e professora. Estudou pintura com Carlos Chambelland, no Rio de Janeiro, entre 1940 e 1944, e com Guignard e Edith Behring na Escola do Parque, em Belo Horizonte, entre 1944 e 1947. Disponível em: < www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23/maria-helena-andres>. Acesso: 15 mai. 2016.

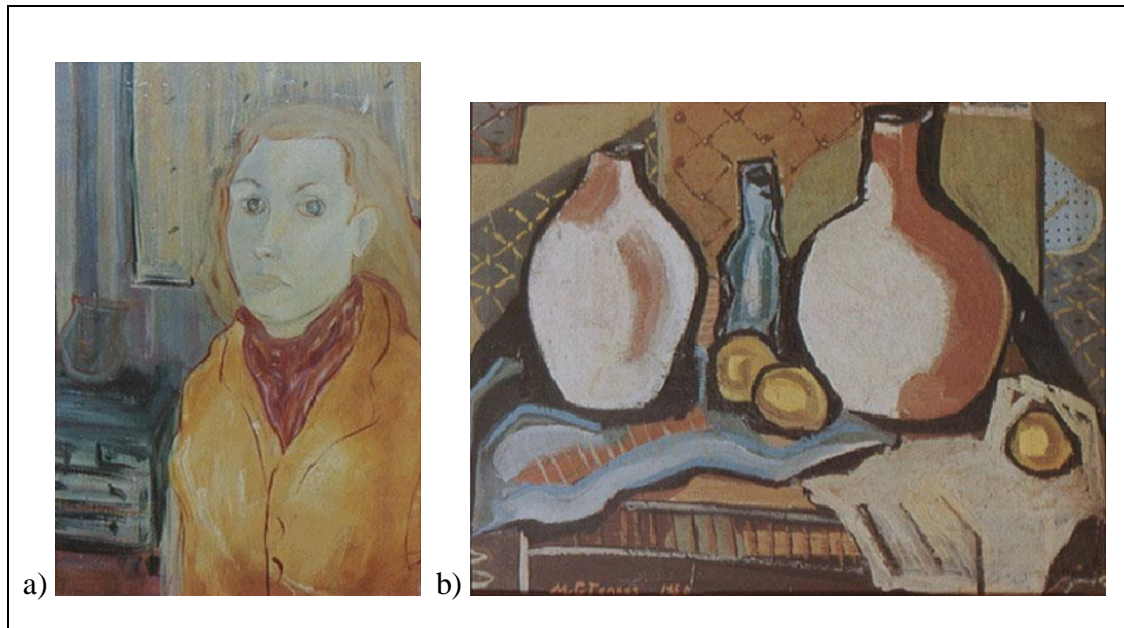


Figura 1 – Pinturas Figurativas de Marília Giannetti Torres

- a) Auto-retrato, 1947, Óleo s/ tela, 65 x 47 cm.
 b) Natureza morta, 1950, Óleo s/ tela, 50 x 40 cm.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

1.2.2 Período de Afirmação

O “período de afirmação” da artista, compreendido entre 1949 e 1958, ocorreu dentro do grupo que representava a nova geração de artistas na cidade. O grupo era formado por Mário Silésio, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Nely Frade, Maria Helena Andrés, Yone Fonseca, dentre outros artistas. Ao longo desse período, Marília Giannetti realizou poucos trabalhos no estilo figurativo, focando suas pesquisas principalmente no concretismo e abstracionismo informal (Fig. 2).

Na transição da década de 1940 para 1950, os alunos das primeiras turmas da Escola do Parque começam a explorar possibilidades de produções artísticas para além das possibilidades inicialmente apresentadas por Guignard.

As vanguardas internacionais abrem-se em múltiplas linguagens artísticas, e os alunos de Guignard tem a informação necessária para outros voos e fruições criativas. O abstracionismo, o tachismo e o concretismo serão caminhos seguintes. Mario Silésio, Maria Helena Andrés, Amílcar de Castro e Mary Vieira, entre outros, destacam-se nas pesquisas de influência construtivista e vertentes concreta e neoconcreta. (ÁVILA, 1997, p 207)

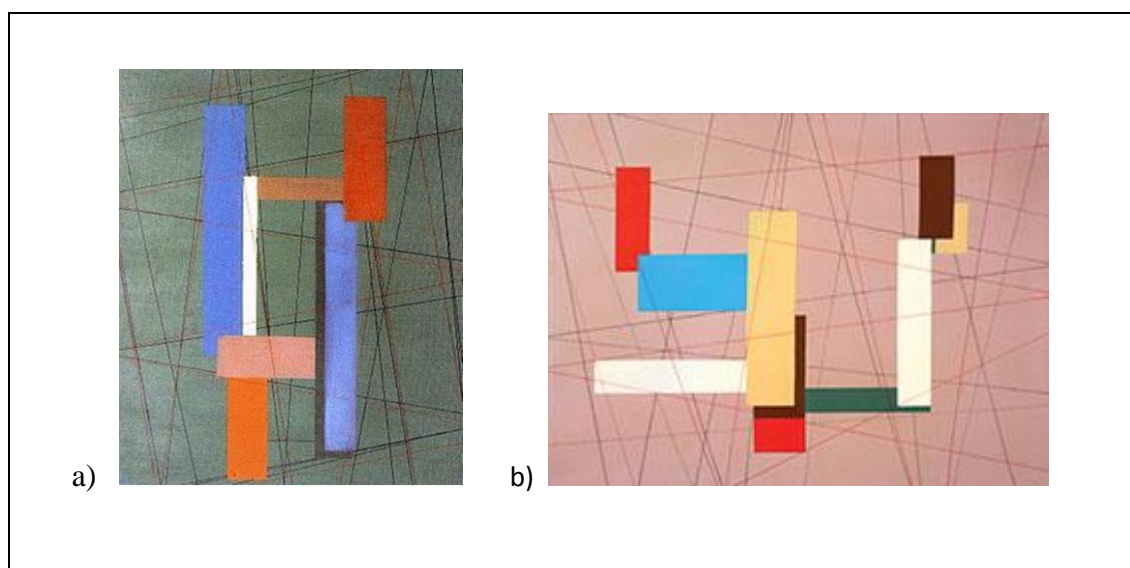


Figura 2 – Pinturas Geométricas Marília Giannetti Torres

- a) Composição nº 2, 1956, Óleo s/ tela.
 b) Composição nº 4, 1956, Óleo s/ tela, 54 x 76 cm.
 Fonte: LOWANDE, 2014, p. 20.

Nesse período, Marília Giannetti expôs em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Nos anos de 1952 e 1953, realizou duas exposições individuais na galeria do IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), em Belo Horizonte e Rio de Janeiro, respectivamente. Trabalhou com Di Cavalcanti durante três meses na realização do painel “Minas Gerais” (1951), para o saguão do anexo I do Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), onde aprendeu a técnica de mural.⁹

Em 1952 participou do 7º Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte e ganhou o 1º prêmio. Em 1953 participou do 2º Salão Nacional de Arte Moderna no MNBA, Rio de Janeiro e da 2ª Bienal Internacional de São Paulo.¹⁰

A partir de 1952, Marília Giannetti aprofunda na pesquisa e realiza as primeiras experiências com a pintura em relevo, buscando materiais e superfícies que possibilitassem as composições desejadas. A artista se afastou, parcialmente, do meio artístico, ficando sem realizar exposições individuais por quase dez anos. Concentrou-se nos estudos a fim de

⁹ Informações disponíveis em: www.escriitoriodearte.com/artista/marilia-giannetti-torres/. Acesso: 09 mai. 2016.

¹⁰ Informações disponíveis em: www.escriitoriodearte.com/artista/marilia-giannetti-torres/. Acesso: 09 mai. 2016.

delinear e sistematizar aquilo que queria expressar por meio de suas obras. Estes foram os primeiros passos para a artista traçar sua própria identidade e linguagem artística individual.

Eu já sabia o que eu queria fazer neste período, mas, eu não sabia como fazer, que tipo de material usar. Eu trabalhei com piche, gesso, com vários tipos de tinta, até que conseguisse descobrir uma tinta que me desse aquela textura e a possibilidade de realizar aquele trabalho que eu faço hoje. (GIANNETTI, 1977) ¹¹.

No ano de 1957 o condomínio Retiro das Pedras em Brumadinho foi inaugurado. Algum tempo depois, Marília Giannetti e o artista Mario Silésio foram convidados para realizarem dois painéis no salão de festas e restaurante do condomínio. A obra de Mário Silésio se encontra na fachada, enquanto a obra de Marília Giannetti, na parede interna do salão. Atualmente, segundo os moradores do condomínio, a obra de Marília Giannetti está coberta por camadas de tinta de parede, proveniente de reformas do espaço ao longo das décadas. De acordo com um informativo do condomínio ¹² em 2007 o Ministério da Cultura aprovou um projeto para a restauração, manutenção e divulgação da obra de Marília, que, no entanto, não havia sido desenvolvido “por falta de patrocínio e apoio financeiro”.

Nos anos de 1957 e 1958, a artista foi professora de desenho e pintura na escola iniciada por Guignard junto com Maria Helena Andrés. Segundo Marília Giannetti, ela manteve os métodos de ensino de Guignard que uniam disciplina e criatividade no processo de ensinamento (GIANNETTI, 1977) ¹³.

1.2.3 Período de Maturação Artística

O período considerado pela artista como o de maturação é compreendido entre 1958 e 1977 (momento em que a entrevista foi realizada) ¹⁴. O marco do início desse período foi sua mudança para o Rio de Janeiro em 1958.

¹¹ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular*, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção *Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

¹² Informativo quinzenal do dia 17 de junho de 2008. Disponível em: www.retirodaspedras.com.br/informativo/quinzenal/No_1_Ano_01.pdf. Acesso: 04 mar. 2016.

¹³ disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular*, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção *Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

¹⁴ Disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular*, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção *Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

Neste momento a artista participa de exposições coletivas no Brasil e no exterior. Realiza exposições individuais em Belo Horizonte, Rio de Janeiro São Paulo, Paris, Roma, Santiago e Alemanha¹⁵. Ela desenvolve pesquisas e trabalhos, principalmente, nos estilos abstracionismo informal e geométrico.

Em 1959, Marília Giannetti, que havia se instalado no Rio de Janeiro no ano anterior, conhece vários artistas que atuavam no cenário artístico da cidade em um curso de gravura que realizou no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). O curso fazia parte da programação de inauguração do atelier de gravura da instituição e foi ofertado pelo artista Johnny Friedlander. Marília Giannetti afirma que a técnica de gravura foi essencial para o desenvolvimento de suas obras.

A gravura me deu disciplina, é uma técnica que exige muita disciplina da gente, exatamente o que me faltava um pouco. Eu queria chegar logo a um resultado sem ver o trabalho crescer, e a gravura me enquadrou, me deu paciência para esperar que o trabalho fosse se realizando (GIANNETTI, 1977)¹⁶.

Marília Giannetti era amiga de Lygia Clark desde quando morava em Belo Horizonte, e manteve um vínculo estreito com artistas do Rio de Janeiro que faziam parte do Movimento Neoconcretista¹⁷ no final da década de 1950. Apesar de frequentar as reuniões, participar das discussões e mostrar seus trabalhos, Marília Giannetti não participou efetivamente do grupo. Nos anos de 1959 e 1960 produziu pinturas no estilo abstracionismo geométrico utilizando a técnica de óleo sobre tela (Fig. 3) e produziu uma série de gravuras em metal.

¹⁵ Informações disponíveis em: www.escritoriodearte.com/artista/marilia-giannetti-torres/. Acesso: 09 mai. 2016.

¹⁶ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

¹⁷ O grupo neoconcretista era composto por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, dentre outros artistas. O movimento neoconcretista surgiu da necessidade de afirmação da produção da arte não figurativa e geométrica produzida pelos artistas do Rio de Janeiro diante do movimento de arte concreta que existia no Brasil, predominantemente em São Paulo, que “chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limita-la a determinados esquemas perceptivos” (GULLAR, 1998, p.245) que divergia da produção deste grupo de artistas.



Figura 3 – Abstracionismo Geométrico: Sem título, 1960, Óleo sobre tela 72,5x 59,8.

Fonte: Inventário Museu de Arte da Pampulha.

A partir da década de 1960, Marília Giannetti começa a expor e produzir de forma contundente suas pinturas com a técnica de relevo que havia pesquisado e desenvolvido durante os anos anteriores. A artista diz que as obras pertencentes a esta fase marcaram sua personalidade artística e que foram frutos de muitos anos de pesquisa e trabalho.

Logo no princípio de minha carreira, como toda pessoa muito eufórica, eu comecei a mostrar, mas depois eu senti que não era propriamente hora ainda. Então parei durante dez anos, me entreguei à parte de pesquisas e experimentações. Até que achei que tinha chegado o momento que eu poderia já mostrar uma coisa bastante realizada (...) (GIANNETTI, 1977) ¹⁸.

Entre os anos de 1961 e 1975, Marília realizou mais de 200 trabalhos explorando a técnica em relevo sobre superfícies lisas. O estilo abstracionismo informal foi predominante no desenvolvimento destes trabalhos (Fig. 4).

¹⁸ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

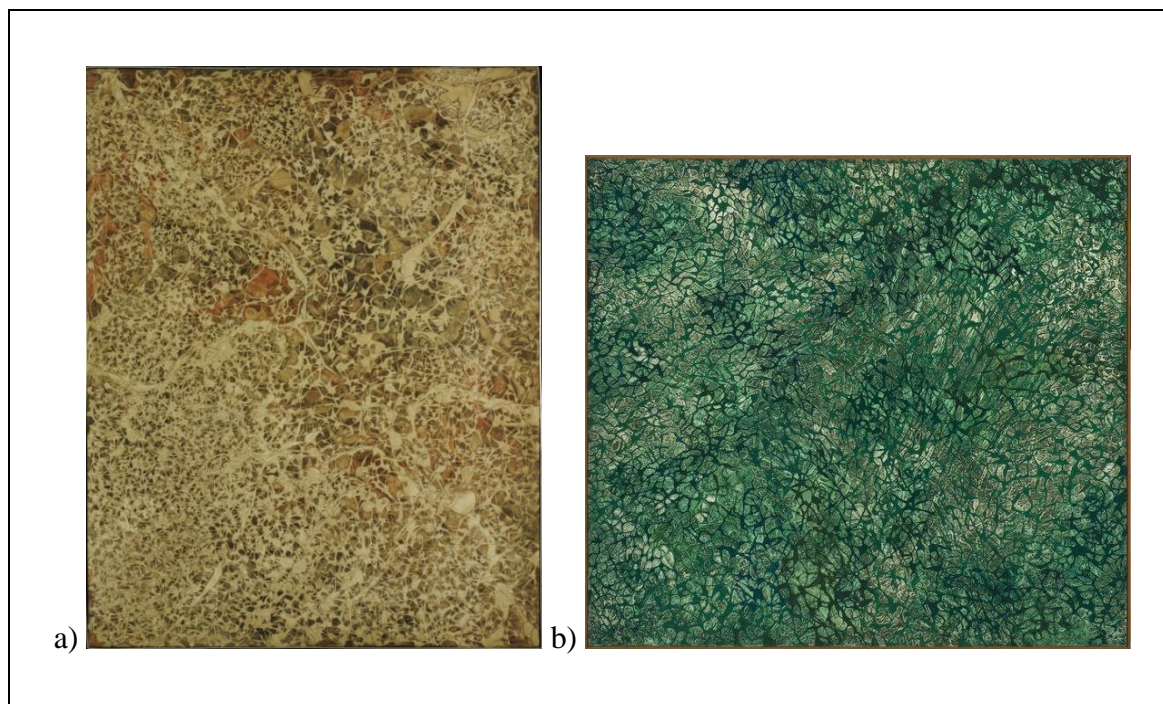


Figura 4 - Pinturas em Relevo Marília Giannetti Torres

a) Superfície Viva I, 1964, Técnica mista s/ madeira. 110 x 142 cm.

b) Relevo X, 1991, Massa vinílica e tinta acrílica s/ madeira. 89,5 x 99,5 cm.

Fonte: Agência Minas Gerais

O abstracionismo informal ou lírico, tendência artística desenvolvida entre 1945 e 1960 (no período pós-guerra), é definido na historiografia da arte como um estilo advindo de experiências de diferentes vertentes artísticas precedentes: Arte Primitiva, Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Dada e Surrealismo Abstrato (LEDUR, 2005, p.43). As pesquisas informais no Brasil tiveram início a partir do final dos anos 1940. O impacto das primeiras bienais de São Paulo permitiu que o movimento fosse rapidamente absorvido pelo meio artístico, tomando força e ramificando-se em várias vertentes.

Nesta fase, auge da carreira da artista, além de se dedicar a sua produção, Marília Giannetti atuou na fomentação do circuito artístico na cidade do Rio de Janeiro. Em 1966, em parceria com Tallulah Carvalho Brito e Daoulah Coelho de Almeida, fundou e dirigiu a Galeria Giro¹⁹. A Galeria foi inaugurada no dia 11 de setembro com exposição individual da artista Gilda Azeredo Azevedo.

¹⁹ G., George. *Marília pinta com a alma*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 05 de junho de 1966. Caderno Feminino, p.4. Disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital).

Entre os anos de 1967 e 1974, a artista realiza uma série de pinturas em relevos com incrustação de vidros e pedras. De acordo com Marília Giannetti, estes trabalhos resultaram de uma pesquisa baseada nos elementos da natureza; ela buscou, nas obras, o contraste entre “natureza e poluição, as pedras representando a natureza, os pedaços de vidros a poluição” (GIANNETTI, 1977) ²⁰. A série que compreende estas experimentações faz parte de uma coleção em Paris.

Em meados da década de 1970, Marília Giannetti estuda serigrafia com Dionísio del Santo e, com suas amigas Alaíde de Almeida e Maria Kikoler, cria um atelier de Serigrafia, onde desenvolveu pesquisas retomando os trabalhos desenvolvidos no final da década de 50 no estilo neoconcreto. No atelier, a artista passa a dar aulas particulares de serigrafia e a estudar e incorporar técnicas e materiais diferentes nos trabalhos, como estopas e papel. O atelier também funcionou como laboratório onde diversos artistas e alunos pesquisaram a técnica de serigrafia.

A partir de 1976, Marília Giannetti realiza trabalhos que iriam compreender a fase denominada por ela ‘malabarismo geométrico’, a nova pesquisa revelava uma tentativa de unir a pintura à escultura por meio de composições monocromáticas, brancas, com formas tridimensionais geométricas sobre a superfície bidimensional da tela (Fig. 5).

Por meio das obras busca-se a ilusão ótica com a mudança das formas em relevo diante do espectador a medida que ele se movimenta frente ao trabalho. Explora a luz como integrante do trabalho modificando a forma e a tonalidade branca (GIANNETTI, 1977).

Segundo a artista, a nova linha de pesquisa é resultado do concretismo explorado na década de 1950, assimilado a técnica de relevo que desenvolveu ao longo das décadas anteriores. O processo de execução desses trabalhos é extremamente minucioso, calculado e disciplinado. Para a execução das obras a artista desenvolveu uma técnica de montagem que consiste no estudo bidimensional por meio do desenho geométrico, estudo das formas tridimensionais a partir da montagem de maquetes com papelão. Assim as obras eram confeccionadas com suportes de *Eucatex*® e tinta branca.

²⁰Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

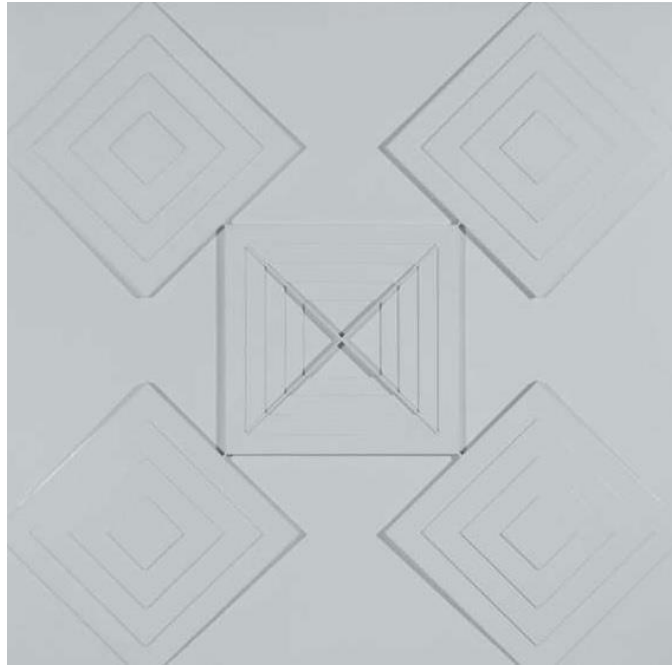


Figura 5 – Malabarismo Geométrico: Relevô, 1978, Acrílica s/ madeira, 100x100cm.

Fonte: IARREMATE

Não se localizaram fontes que tratassem da produção da artista a partir de 1977 e da continuidade da pesquisa ‘malabarismo geométrico’. Sabe-se que a artista participou de exposições coletivas e individuais em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal.

As duas últimas exposições realizadas por Marília Giannetti aconteceram em Belo Horizonte no ano de 2004. Uma na galeria Léo Bahia Arte Contemporânea da fase concretista da artista com 23 pinturas em óleo sobre tela, duas telas de 1958, quinze de 1960 e seis de 1978²¹. A outra, na Lucano Arte & Moldura, com dezesseis gravuras em metal, duas litografias e uma serigrafia²².

De acordo com informações cedidas gentilmente por Ricardo Giannetti, sobrinho da artista e um dos principais cuidadores da memória da artista, a partir da década de 1980, Marília Giannetti continuou produzindo trabalhos em gravura no estilo abstracionista (Fig. 6). Sua última obra, uma serigrafia, está localizada na Escola Guignard, onde a artista a criou em sua última visita à cidade de Belo Horizonte.

²¹ ASSIS, Júlio. *O concreto e abstrato de Marília Giannetti*. Jornal O Tempo. Belo Horizonte, 05 de março de 2004. Caderno Artes Visuais, p. 14. (Acervo pessoal sobre a artista de Ricardo Giannetti).

²² ASSIS, Júlio. *O concreto e abstrato de Marília Giannetti*. Jornal O Tempo. Belo Horizonte, 05 de março de 2004. Caderno Artes Visuais, p. 14. (Acervo pessoal sobre a artista de Ricardo Giannetti).

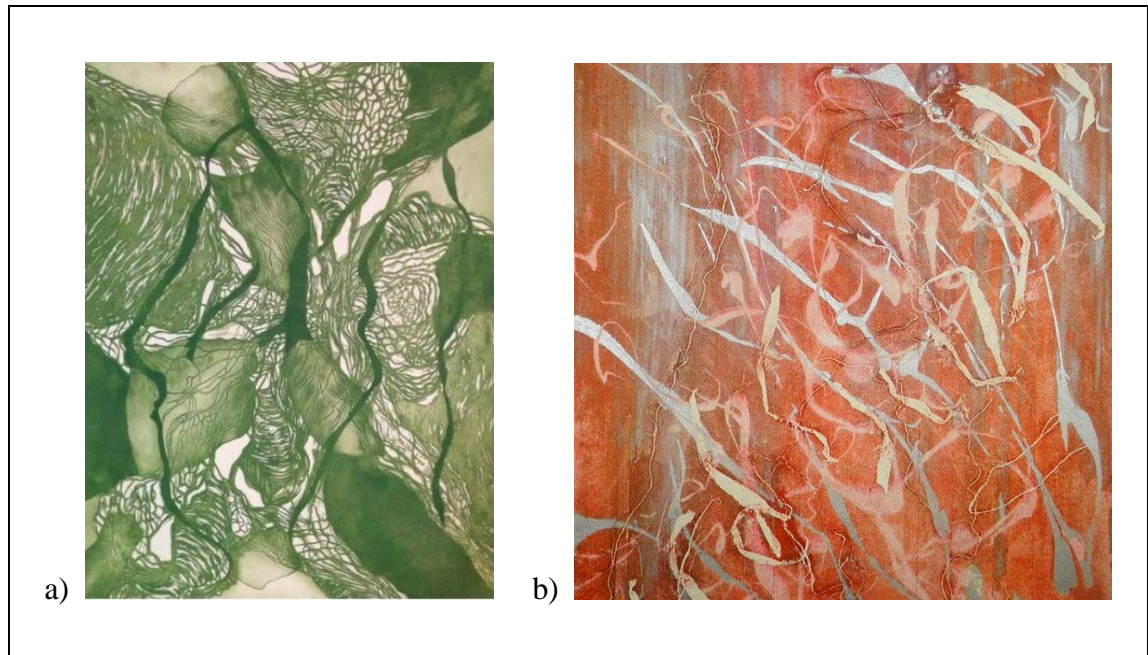


Figura 6 – Gravuras Marília Giannetti Torres.

a) Vegetal IV, 1983, 60 x 47 cm.

b) Título não identificado, década de 1970, 36 x 33 cm.

Fonte: Menu das Artes

Para Ricardo Giannetti, em sua trajetória, Marília Giannetti sempre desenvolveu um trabalho autêntico sem a preocupação de se promover como artista, alcançar popularidade e tornar sua obra ‘comercial’, seu interesse maior era se dedicar a seu trabalho e produzir. Para ele, a técnica de pintura em relevos desenvolvida por Marília Giannetti foi uma grande conquista para ela e para a arte brasileira.

1.3 A inserção da mulher no campo das artes em Belo Horizonte

Para falar sobre as mulheres artistas que atuaram na cidade de Belo Horizonte, é importante ressaltar que, até hoje, poucas pesquisas abordaram o tema de forma contundente, aprofundando nas discussões cruciais à inserção das mulheres nas artes. Na historiografia da arte de Belo Horizonte, referente à primeira metade do século XX, há a presença de mulheres atuantes como artistas. No entanto, essa “presença” se dá de forma muito menos expressiva do que a atuação masculina. É importante considerar também que estudos sobre a história da arte na cidade são recentes. Afinal, Belo Horizonte é uma cidade “nova”, que possui pouco mais de um século de existência.

É sabido que os homens, ao longo da história, possuíram muito mais oportunidades de acesso ao campo das artes, do que as mulheres. Mas, devemos atribuir a ausência de mulheres artistas unicamente ao fato de não terem tido acesso? Seria-nos possível, ainda, especular que mulheres artistas atuantes na cidade foram “apagadas pela história”, pelos próprios valores da época, em que às mulheres não era apropriado desempenhar atividades para além do espaço doméstico? Muitas abordagens cabem à discussão sobre essa *ausência* histórica de mulheres artistas.

O objetivo desta pesquisa é iniciar uma abordagem, por meio da historiografia já existente, que urge expor, perceber ou tentar compreender como foi a inserção das mulheres no campo das artes na cidade de Belo Horizonte. Faz-se necessária, também, a pesquisa sobre o momento em que Marília Giannetti Torres inicia sua carreira no campo artístico e sobre a atmosférica artística da cidade de Belo Horizonte no período que antecede a criação da Escola de Guignard.

Belo Horizonte, inaugurada no ano de 1897, foi construída com o intuito de ser *moderna* e se firmar como símbolo de progresso, fruto do desejo de modernização surgido naquele momento. Uma parcela da sociedade de Minas Gerais acreditava ser necessária a *atualização* do estado para *acompanhar* o desenvolvimento de outros centros urbanos do país e estar de acordo com os ideais de desenvolvimento que vigoravam no Brasil desde a proclamação da república em 1889.

Nas primeiras décadas, as atividades artísticas estavam ligadas ao processo de construção da cidade. O estilo eclético da arquitetura estava em voga nos anos anteriores, e se impunha no planejamento e construção dos edifícios da cidade.

Artistas e artífices de ofícios múltiplos trabalhavam na decoração interna e externa dos prédios públicos e particulares. Mãos, pincéis, espátulas fizeram a produção artística da capital nas primeiras décadas. Praças, cemitério, parque, igrejas e ruas tornaram-se espaço de transformação e criação das artes. Era a arte oficial voltada para atender aos anseios e exigências do poder público que construía e gerenciava a nova cidade. (ALMEIDA, 1977, p 87)

A partir de meados da segunda década do século XX, uma *nova* atmosfera artística foi instalada na cidade, com a chegada do artista acadêmico Aníbal Mattos. Fato que acabou por promover um determinado “ambiente artístico” em Belo Horizonte. Houve a criação de fundações e instituições que apoiassem as artes plásticas, como a Sociedade Mineira de Belas Artes, criada por Mattos. Esse *novo* olhar para as artes em Belo Horizonte possibilitou a Aníbal Mattos organizar a primeira exposição geral de Belas artes na cidade, em 1917.

Ainda que a capital mineira não vivesse um diálogo efetivo (no que se refere às artes plásticas) com o movimento modernista, centrado, principalmente, em São Paulo e Rio de Janeiro, foi com muitos esforços que Aníbal Mattos conseguiu estabelecer uma vivência artística na cidade, a partir da década de 1920. Esse “diálogo” não acontecia, de fato, por não haver um incentivo, uma base, uma estrutura para que a *arte* fosse estabelecida, divulgada, disseminada na sociedade belo-horizontina. Essa falta de abertura e estímulo em relação às artes plásticas ocasionou um descompasso entre o *ideal de modernidade* que pairava sobre Belo Horizonte desde sua construção e a arte produzida na cidade. Esta situação contribuiu para que “contraditoriamente, Belo Horizonte, cidade nova, imponente na estruturação inicial da vida artística da cidade, nos anos 1920, uma das mais sólidas hegemonias acadêmicas do país”(VIEIRA, 197, p. 125).

Fato importante foi a participação de Mattos na fundação da Escola de Arquitetura da cidade em 1930, a qual seria agregada a escola de Belas artes da cidade. Nesse sentido, a escola de Aníbal Mattos, legitimava-se como representante do ensino de artes da capital.

Alguns acontecimentos, alternativos à academia, despontavam ainda sem a proposição de um movimento, mas por iniciativas que se posicionavam contra o imobilismo da capital diante das artes modernistas. Belo Horizonte ainda passaria por muitos episódios que a colocaria no rol dos movimentos de grande expressão artística. Alguns deles podem ser dedicados, no estudo das mulheres artistas, à duas artistas desse período, que merecem destaque pela ligação direta com o movimento modernista: Zina Aita e Jeanne Louise Milde.

Em relação a essa participação das mulheres no meio artístico da cidade de Belo Horizonte, entre as décadas de 1920 e 1960, Rita Lages²³, ressalta os momentos marcantes:

O primeiro momento corresponde à exposição realizada por Zina Aita em 1920. O segundo inicia-se com a atuação de Jeanne Milde. O terceiro caracteriza-se pela atuação das artistas da Escola Guignard e o quarto e último momento é marcado pelo embate, pela existência de uma luta política das mulheres nos anos sessenta, embate que se realizaria também no plano das artes plásticas. (RODRIGUES, 2003, p. 72)

Zina Aita (1900-1967), natural de Belo Horizonte, muda-se com sua família para Itália no ano de 1914, onde permanece por seis anos. Durante esse período Zina Aita estuda desenho e pintura na Academia de Belas Artes de Florença. Quando retorna a Belo Horizonte, em 1920, realiza uma exposição individual, promovida por Aníbal Mattos, que é considerada a primeira exposição de arte moderna de Belo Horizonte. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna ao lado da artista Anita Malfatti, sendo as duas representantes do sexo feminino. Críticos da época, como Aníbal Mattos, representante das artes plásticas na cidade de Belo Horizonte, reconheceram a originalidade das obras de Aita.

A escultora e educadora Jeanne Louise Milde se estabeleceu em Belo Horizonte no ano de 1929. Natural da Bélgica, a artista veio para a cidade como professora da Missão Pedagógica Europeia. Durante a reforma educacional, de caráter nacional, conhecida pelo nome do então Ministro da Educação e Saúde (1931) Francisco Campos, Jeanne Milde lecionou na Escola de Aperfeiçoamento²⁴, a qual preparava professores para ministrar a disciplina de trabalhos manuais, que incluía modelagem e pintura no currículo. Cresceu em uma época em que os movimentos feministas surgiam em seu país e foi aceita na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, onde se especializou em escultura. Em Belo Horizonte atuou como professora/artista, posicionando-se em prol da abertura de uma consciência modernista nas artes. Foi a primeira mulher e artista profissional a se estabelecer na cidade de Belo Horizonte, abrindo espaço para a participação feminina e para a arte moderna que posteriormente se estabeleceriam na capital mineira. Sua arte foi marcada pelo clássico-

²³ RODRIGUES, Rita L.. Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

²⁴ A Escola de Aperfeiçoamento foi criada em 13 de março de 1929 em Belo Horizonte durante a reforma Francisco Campos com o objetivo de formar professoras das escolas primárias públicas do Estado de Minas Gerais. Foi criada para a graduação de normalistas que viriam a assumir a efetiva transformação do ensino fundamental na rede de escolas primárias. Esta instituição foi propulsora para o ensino de Psicologia em nível superior no Brasil.

moderno, adotando linguagens artísticas próximas ao Simbolismo, Art Déco, Art Nouveau, Expressionismo.

O início de uma discussão efetiva sobre a arte moderna na cidade aconteceu de forma tardia, em relação às outras cidades. Ainda em 1936, artistas autônomos que eram a favor do movimento modernista, realizaram uma exposição coletiva de arte moderna no *Salão Bar Brasil*²⁵. Local onde Jeanne Milde também realizou uma exposição com 22 esculturas, posteriormente. Além de questionarem a arte institucional, os artistas iniciavam um movimento na cidade em prol da arte atualizada com os outros centros. É importante ressaltar que nesse mesmo ano acontecia na cidade, organizada por Aníbal Mattos, a XII Exposição da Sociedade Mineira de Belas, que era também *alvo* de questionamentos por parte dos artistas autônomos. Após a exposição Salão Bar Brasil, o então prefeito da cidade, Otacílio Negrão de Lima sanciona uma lei para estabelecer uma exposição anual de arte na cidade, que ocorreria todo mês de setembro. A partir daí, houve a criação dos salões de arte por meio do incentivo público, com a realização da exposição anual de arte. A lei do então prefeito, ainda, não promove uma grande mudança nesse ambiente contraditório vivido por Belo Horizonte no início do século, muito posta em questão nos escritos de Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura, nas críticas sobre a mentalidade provinciana e anti-moderna do povo e das artes na cidade.

A partir da década de 1940, por incentivo de Juscelino Kubistchek prefeito da cidade, interessado na modernização urbanística, bem como do meio social da cidade, estabelece-se um novo estímulo favorável ao “ambiente” artístico em Belo horizonte com a criação do Instituto de Belas Artes.

A convite de JK, Alberto da Veiga Guignard enfrenta grandes dificuldades para implantar uma escola modernista no contexto da capital mineira. Porém, o professor dispunha de grande liberalismo didático com extraordinários conhecimentos artísticos, que vinham preencher um vazio estrutural no campo das Belas Artes.

²⁵ “Este Salão foi uma reunião de artistas da Capital, que apresentavam tendências modernistas e protestavam por mais espaço no cenário artístico oficial do Estado e, a convite de Delpino Júnior, aceitaram expor suas obras no subsolo do Cine Brasil. Para tanto, o pintor procurou o apoio de artistas conceituados na cidade: Genesco Murta, Jeanne Milde, Renato Lima, Julius Kaukal, Érico de Paula e Monsã, além de artistas novos, como Francisco Fernandes, Délio Delpino, Fernando Pierucetti, Alceu Pena, Aurélia Rubião, Nazareno Altavilla, Rosa Barillo Paradas, Elza Coelho, Antônio Rocha e José Pedrosa, entre outros. Do Salão participaram também jovens arquitetos: J. Coury, Hardy Filho, Remo de Paoli, Shakespeare Gomes e Santólia” (FONSECA, 2006).

Os resultados deste liberalismo didático foram rápidos e de alta positividade, mas circunscrito em momento histórico bem diferente do atual. Àquela época, na cidade de Belo Horizonte, as artes plásticas não se incluíam entre as atividades que possibilitavam a profissionalização. Figuravam como disciplina que enriquecia o potencial cultural dos indivíduos, entretanto não lhe permitia a dedicação plena. A função deste liberalismo didático a de proporcionar à sociedade um salto histórico, possibilitando-lhe uma grande evolução nas concepções estéticas. (MOURA, 1993)

Com a implantação do Instituto de Belas Artes, os (as) alunos (as) que antes tinham que buscar em outras cidades uma formação, passaram a ter acesso a um universo das artes alternativo aos estudos acadêmicos, até então vigorados na capital. A partir desse momento, entende-se um campo do saber, uma atmosfera em que arte era discutida, produzida, criada, sem estar sob as normas rígidas da academia. É importante ressaltar que a escola dirigida por Guignard foi um símbolo de *resistência* das artes plásticas na cidade, devido às grandes dificuldades pelas quais ela passaria nas décadas seguintes à sua instalação.

O Instituto de Belas Artes foi parte de um grande conjunto de obras estabelecidas em Belo Horizonte. A consolidação da *cidade do futuro*, promovida por JK, teve como empreendimentos obras magnânimas para a modernização do meio urbano. A construção da Pampulha gerou crescimentos relacionados à sociedade, à economia e à cultura.

Juscelino mostrou que era uma intenção criar uma escola de artes ousada, espaço de reflexão democrática, na qual o saber dinâmico, experimental entrasse em luta constante com o saber estático, conservador. (VIEIRA, 1988, p. 46).

É neste ambiente constituído pelo *liberalismo didático* de Guignard, que surge um ambiente propício para que a formação artística seja uma realidade mais acessível às jovens moradoras da cidade. É deste local que desponta a primeira leva de mulheres, de forma expressiva, que sobreviveram de seus trabalhos como artistas. As aulas no parque municipal Américo Renné Giannetti representaram uma libertação para as mulheres. E é nesse contexto que Marília Giannetti e outras artistas iniciam suas carreiras.

De acordo com Maria Helena Andrés²⁶, artista de Belo Horizonte que foi aluna da primeira turma de Guignard (1944), as turmas eram compostas basicamente por mulheres, e para elas, as aulas eram uma forma de se libertarem:

²⁶ ANDRÉS, Maria Helena. Brumadinho. 07/05/2016. Entrevista concedida à Rita Lages Rodrigues e Thaís Ramos Carvalhais.

A turma era festiva no Parque Municipal. Era um jeito da gente sair um pouco da tradicional família mineira, que segurava muito as moças para poder ir para o parque desenhar, ficar a vontade (...) Só tinha mulher *quase* lá, tinha poucos homens, tinha um *bando* de mulher, as mulheres estavam loucas pra entrar numa escola que elas tivessem mais liberdade. (ANDRÉS, 2016).

Maria Helena Andrés, atualmente, com 93 anos de idade, ainda revela grande jovialidade ao falar sobre as aulas de Guignard. Está explícito em seu depoimento a transformação imediata que as aulas causavam nas alunas, dado o contexto tradicionalista da época.

Fica evidente a significativa participação das mulheres na nova Escola de Artes de Belo Horizonte, quando, em 1944, foi realizada 1ª Exposição apresentando trabalhos dos (as) alunos (as) de Guignard. A exposição contava com a participação de 44²⁷ alunos (as), sendo 29 do sexo feminino e 15 do sexo masculino. Assim, pela primeira vez em Belo Horizonte, uma exposição coletiva de arte era composta predominantemente por artistas mulheres.

Em meados do século XX, a cidade ainda era estruturada por uma sociedade tradicionalista em que a divisão sexual do trabalho era marcante. À mulher, das classes mais elevadas, era destinado os cuidados do lar e da família. Apesar do desafio de conciliar suas carreiras artísticas com as funções de mãe, esposa, dona de casa, muitas mulheres resistiram às intempéries e continuaram o ofício. Como exemplo, Marília Giannetti Torres e Maria Helena Andrés se casaram ainda jovens. Marília Giannetti teve cinco filhos, Maria Helena Andrés teve seis. Sabe-se que Marília Giannetti se *distanciou*, relativamente, do campo artístico ao longo da década de 1950, ficando sem realizar exposições individuais por quase dez anos. Este fato coincide com a época posterior ao seu casamento, momento em que a artista se torna mãe. Não é possível afirmar que a maternidade tenha sido o motivo do distanciamento da artista do meio artístico, mas é importante apontar a possibilidade. Ambas as artistas deram prosseguimento às suas carreiras conciliando suas profissões com ocupações de mães e esposas.

Em entrevista, Maria Helena Andrés releva que a família não representou dificuldades para o desenvolvimento de sua carreira. Nos períodos em que não podia dedicar tanto tempo à

²⁷ Trecho publicado no jornal Estado de Minas 21/04/1944 mostra os nomes de 29 mulheres e 15 homens, alunos (as) de Guignard. Informação disponível em: VIEIRA, Ivone Luzia. A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962. Pedro Leopoldo [MG]: Companhia Empreendimento Sabará, 1988. 164p.

pintura, se entregava à escrita, outro apreço que possuía. Seu esposo sempre apoiou sua carreira, diz Andrés. Ele a incentivava a viajar para expor seus trabalhos e acreditava que era bom, para o desenvolvimento de sua arte, estar em contato com outros ambientes artísticos da época. Maria Helena Andrés revela que não percebeu diferenças entre os artistas homens e artistas mulheres ao longo da sua carreira. Diz que sempre esteve satisfeita com o desenvolvimento de seu trabalho, seu desejo era “continuar com a família e continuar trabalhando naquilo que gostava” (ANDRÉS, 2016)²⁸.

A artista ainda conta que, na década de 1950, foi informada pelo crítico de arte Mario Pedrosa que era possível que ganhasse o Prêmio de Viagem à Europa pelo Salão Nacional de Belas Artes, mas não pode aceitar. Pois, não poderia se ausentar por dois anos, ficando longe de sua família. Em contraposição, muitos artistas homens tiveram oportunidade de viajar, estudar em outros países; aperfeiçoar seus trabalhos, enquanto artistas mulheres não *podiam* ter a mesma oportunidade, devido ao modelo tradicional de família naquela época. É importante considerar que, nesse período, o estudo das artes não era a realidade de todas as mulheres da sociedade belo-horizontina. A atividade era um privilégio das jovens das classes mais elevadas.

Já nas primeiras turmas de Guignard podemos destacar algumas artistas que tiveram devido reconhecimento e expressão pelos seus trabalhos. Para além de Maria Helena Andrés e Marília Giannetti Torres, outras artistas como Ione Fonseca, Mary Vieira, Nely Frade, Sara Ávila e Yara Tupinambá, sendo as duas últimas de uma geração posterior, década de 1950. No entanto, sobre muitas alunas que iniciaram suas trajetórias estudando arte com Guignard não se tem informações de quais foram os desdobramentos de suas carreiras. Não há informações se prosseguiram ou se não deram continuidade ao trabalho como artista.

Somente algumas dessas mulheres alçaram a carreira de artista por diversas razões, porém é importante refletir sobre a causa desse fenômeno. Importante pensar quando o *ser mulher* de alguma forma interferiu na carreira das mulheres, uma vez que era uma missão complexa conciliar a vida de artista com as demais atividades “ditas” femininas. Naquela época, um homem que optasse, escolhesse a arte por profissão, possuía um ambiente favorável para desempenhar “somente” o papel de artista, mesmo que, com todos os problemas relativos à sobrevivência dos artistas somente pela sua arte. Enquanto para a

²⁸ ANDRÉS, Maria Helena. Brumadinho. 07/05/2016. Entrevista concedida à Rita Lages Rodrigues e Thaís Ramos Carvalhais.

mulher que escolhesse o mesmo caminho, além de artista, deveria também estar a cargo de ser esposa, mãe e dona de casa.

Não há informações sobre a atuação feminina, no mesmo período da criação do Instituto de Belas Artes no Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura, seria necessária uma pesquisa apurada para compreender a questão. No entanto existe um possível vestígio de como era a experiência das mulheres na instituição em um trecho de uma entrevista realizada com Guignard no ano de 1959²⁹. Na ocasião, ele discorre, com grande aborrecimento, sobre a situação de abandono do Instituto de Belas Artes pelo setor público da cidade nos últimos anos. Em meio aos relatos ele diz: “Por que as moças que frequentam aquele curso [Curso de Belas Artes da Arquitetura], repudiadas pelos outros alunos da faculdade, não se unem a nós e passam para a nossa Escola?” (GUIGNARD *apud* VIEIRA, 1988, p.110). Se as mulheres sofriam algum tipo de repúdio, por serem mulheres numa faculdade pública, frente a essa declaração de Guignard, isso nos leva a pensar sobre a possibilidade deste ambiente artístico da cidade ter sido um ambiente hostil em relação à presença feminina. No entanto, é necessário realizar uma investigação mais contundente para se chegar a uma conclusão.

É fato que o Instituto de Belas Artes foi um espaço de inserção para as mulheres na sociedade belo-horizontina daquele tempo. Um questionamento a se fazer é “porque este ambiente foi propício a essa inserção?”. Sabe-se que a primeira metade do século XX houve um grande progresso no que diz respeito à participação da mulher no espaço público, mas seria essa a única razão para a participação expressiva, antes não ocorrida, no meio artístico da cidade? O Instituto de Belas Artes, desde sua criação, enfrentou grandes dificuldades para se consolidar e ter reconhecimento como instituição pelo poder público e pela própria sociedade. Ainda que a representatividade do Instituto, como local de ensino que prezava pela *liberdade* tanto nas formas de ensinar quanto nas formas de criar *arte*, fosse de grande importância às mulheres que tiveram continuidade de suas carreiras, por muito tempo foi desvalorizado e marginalizado. Será que esse ambiente instável e adverso teria sido propício à inserção dessas mulheres artistas? Poderia, na época, um curso de pintura *desimportante* ser adequado para as moças se distraírem, sem grandes pretensões e objetivos?

Essas questões estão aqui levantadas com o intuito de provocar uma reflexão sobre um tema ainda pouco discutido: a inserção e formação das mulheres nas artes plásticas em Belo

²⁹ Este fragmento de entrevista com Guignard no ano de 1959 está disponível em VIEIRA, Ivone Luzia. A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962. Pedro Leopoldo [MG]: Companhia Empreendimento Sabará, 1988. 164p.

Horizonte, sobretudo, considerando a *condição da mulher* na sociedade durante esses processos. Além disso, a reflexão busca o *entorno*, o ambiente social e as condições de vida e trabalho das artistas. A especulação sobre esse ambiente precisa se valer tanto da historiografia da arte, quanto da análise estilística de cada uma. Assim, torna-se possível desvendar alguns caminhos que nos leve aos motivos mais fulcrais que deixaram de fora um grande número de artistas mulheres.

Podemos destacar a atuação de Marília Giannetti, assim como de outras artistas, considerando que sua inserção se deu por motivos e condições diferentes de outras artistas de seu tempo, alunas do curso de Guignard. O que, de fato, pode possibilitar a inserção ou a exclusão, de mulheres na vida artística naquele momento: a posição social, a herança de um capital cultural, vindo da formação familiar, o ostracismo da vida pública, fazendo das artes um lugar de distração, abstração da vida. Alguns apontamentos foram feitos, mas ainda restam vários aspectos a serem pesquisados para se compreender o desenvolvimento das carreiras artísticas de mulheres ao longo do século XX.

2. ESTUDOS ANALÍTICOS DA OBRA *SUPERFÍCIE VIVA I*

2.1 Identificação da obra

A pintura *Superfície Viva I* (Fig. 7 e 8) foi realizada pela artista Marília Giannetti Torres, em 1964. Trata-se de uma composição abstrata feita em técnica mista sobre um compensado de madeira com dimensões de 142 x 110 cm. A obra pertence à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e faz parte da Coleção Amigas da Cultura (CAC).

Esse acervo possui obras de importantes artistas e foi doado pela Sociedade Amigas da Cultura para a UFMG, no ano de 1970, com o intuito de integrá-lo ao “museu” da universidade. Na época, havia um projeto para se construir o museu, no entanto, até hoje o projeto não foi executado. De acordo com informações³⁰ contidas na ficha de catalogação da obra concedida por Moema Queiroz, conservadora-restauradora responsável pelo projeto de catalogação do acervo das obras da UFMG, a obra foi doada à Associação Amigas da Cultura pelo senhor *Augustim Gazitua*.

Por determinado período a obra *Superfície Viva I* ficou exposta na sala de recepção do Conservatório de Música da UFMG³¹. No entanto, posteriormente, foi transferida para a biblioteca Central da UFMG, junto com o restante da Coleção. No dia 26 de março de 2014, a obra foi transferida para o CECOR, para ser restaurada.

³⁰ Ficha de Catalogação da obra *Superfície Viva I* do Inventário do Acervo Artístico de Bens Culturais Móveis da UFMG.

³¹ Localizado na Av. Afonso Pena, 1534, Centro, Belo Horizonte MG.

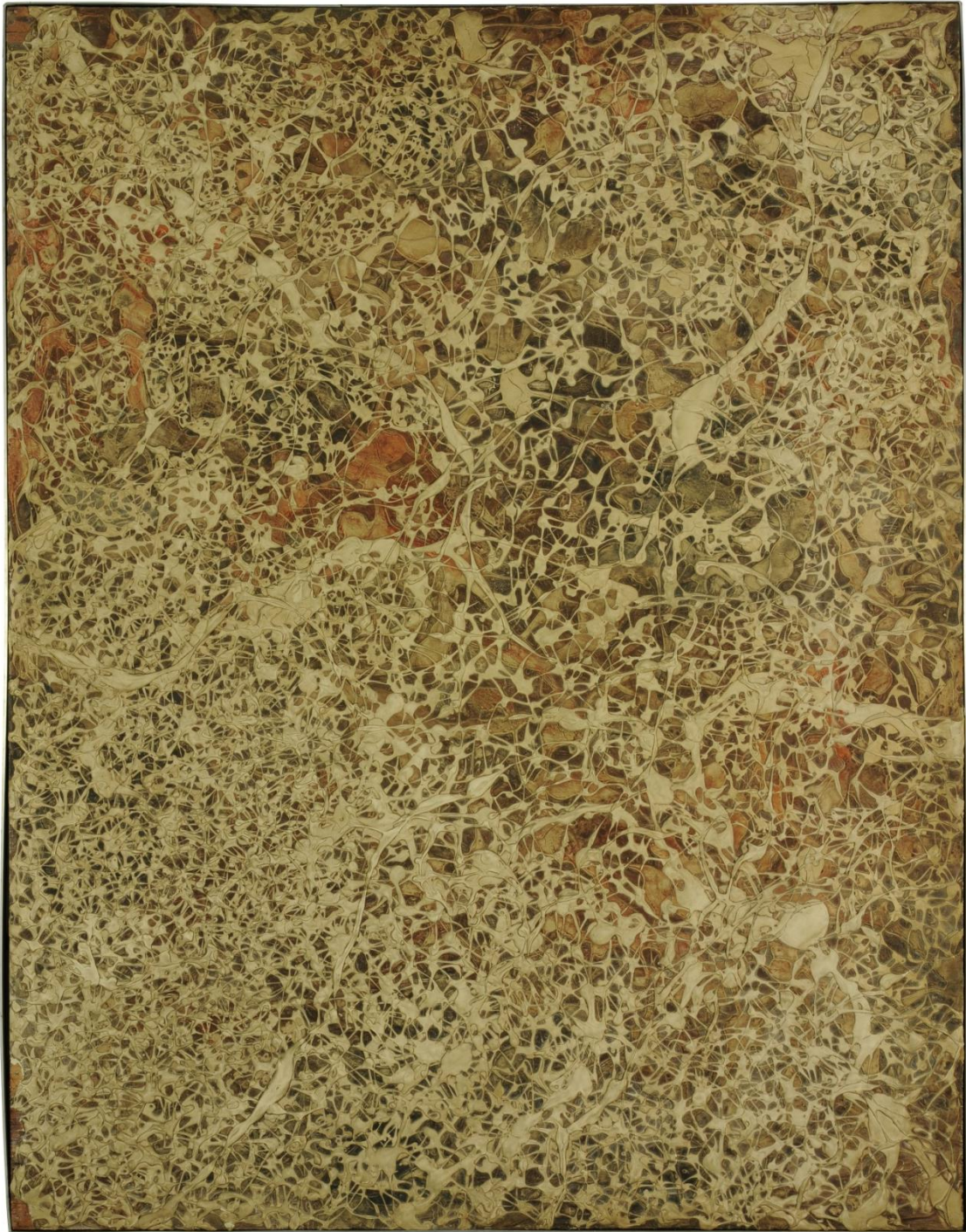


Figura 7 – Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra.

Crédito: Cláudio Nadalin, 2015.



Figura 8 – Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra.

Crédito: Cláudio Nadalin, 2015.

O verso da obra possui três etiquetas aderidas com cola com informações auto referentes (Fig. 9). Há também duas inscrições que foram feitas diretamente (manuscritas) no suporte, uma delas possivelmente pela artista, contém a seguinte informação: *Marília Giannetti Torres/1964/ Av. N. S. Copacabana 1277apto1203 Rio de Janeiro – Estado de Guanabara/ Superfície Viva I*. Na outra, possivelmente escrita depois, lê-se apenas o nome *Marilia Giannetti*, de cabeça para baixo (Fig. 10).

A obra possui uma placa da reitoria com a numeração 4645. Seu registro de inventário na universidade é CAC – Pt 0112/2005 e o número de patrimônio é A80-00656897. Seu número de identificação no CECOR é 15-56 F.



Figura 9 - Etiquetas no verso da obra.



Figura 10 - Inscrições no verso da obra.

2.2 Descrição da Obra

A pintura foi configurada em um espaço de formato retangular, disposto no sentido vertical. Nesse espaço há um emaranhado de formas livres e não geométricas de linhas sinuosas e lineares, ora volumosas ora de finas espessuras, que se fundem e se sobrepõem, concebendo uma perspectiva de relevos.

A imagem sugerida é composta fisicamente por várias camadas de uma massa. É possível ver pelo menos duas camadas que se destacam: uma **anteposta** (inferior, que está aderida ao suporte) e outra **sobreposta** (por cima da outra). As camadas antepostas possuem um aspecto distinto das sobrepostas, suas formas têm porções maiores, planas e com pequenos relevos. No que se refere a sua cor, há uma variação de tons que vão do marrom avermelhado ao preto. As características topográficas e as tonalidades das primeiras camadas fazem com que elas se assemelhem a uma planície rochosa, com um aspecto “esparramado” (Fig. 11).



Figura 11 – Detalhe: Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Camada pictórica.

Crédito: Cláudio Nadalin, 2015.

Já as camadas sobrepostas possuem formas em porções menores e mais volumosas, o que proporciona uma perfeita percepção dos relevos e confere ideia de movimento. Pode-se ver um aspecto elástico que passa a impressão de que pontos de concentração da matéria foram interligados e esticados para outros pontos, formando uma cadeia, uma trama de formas espontâneas. Esta camada tem uma cor homogênea, entre o *branco palha* e o *creme*.

Em algumas áreas das camadas superiores, as formas menores estão mais concentradas, mais aglutinadas e próximas. Em outras áreas, estão mais dispersas, distantes, possibilitando observar com mais detalhe as camadas inferiores. O contraste entre as camadas se dá, principalmente, por causa da variação das cores.

A impressão particular, os diversos pontos de vista e até mesmo a intuição de cada observador influenciam muito a descrição. Alguém poderia comparar a composição da obra a fenômenos da natureza biológica como, por exemplo, um evento de divisão de moléculas de

um microrganismo. Outros poderiam compará-la a uma explosão nuclear em que partículas de carbono, incendiadas, provocam uma constelação de chamas e outras pequenas explosões. E no momento das pequenas explosões fosse possível fotografar um quadro, talvez pudéssemos imaginar o conteúdo dessa obra de Marília Giannetti. Outro observador, não contente com conteúdos tão abstratos, pouco pragmáticos e impossíveis de serem visualizados no cotidiano, poderia descrever a composição como uma tábua, coberta de pedaços de chicletes, esticados de um ponto a outro: uns maiores, outros menores e mais dilatados, tudo isso sobre uma camada inferior, como pedaços de massas disformes.

2.3 Análise Formal

Quando se fala em formas de representação, é importante tratar dos elementos expressivos que compõem a linguagem visual da obra de arte, entre eles: a linha, a superfície, o volume, a cor e a luz. Por meio destes elementos é que se dá a estruturação e a percepção visual do conteúdo da obra. Ponto imprescindível, segundo Fayga Ostrower:

É preciso que nestes objetos ou figuras sejam claramente reconhecíveis as linhas, as cores, os contrastes, os ritmos, enfim, todos os elementos de sua linguagem visual. A clareza tanto vale para as obras figurativas como abstratas. (OSTROWER, 1983. Pág. 43).

Na obra em estudo, *Superfície Viva I*, pode-se perceber que alguns elementos expressivos, como as linhas e volumes, são marcantes e determinantes em sua estética. Mesmo em suas formas abstratas, a obra possui um intenso conteúdo em que se pode distinguir as linhas e os volumes. Por mais parecidas que sejam, as formas não se repetem. Assim, o excesso de elementos artísticos empresta à imagem conformada na tela uma composição visual difusa, sobreposta, entremeada pelas linhas que são, invariavelmente, determinadas pelo volume da massa aplicada. Aqui podemos partir da descrição do **volume** como princípio. Ele funciona, nesta obra, como um elemento encadeador de sua forma.

O volume da obra é determinante, como foi dito. Além de definir as linhas e as superfícies, é ele que apresenta a perspectiva de profundidade. Há volumes que perceptivelmente são mais estáticos, mais rijos, formas menos sinuosas, formas maiores, *massantes*, que podem ser percebidos nas camadas inferiores (camadas diretamente aderidas ao suporte). Os volumes mais dinâmicos (camada superior à outra ou sobre a outra) são

menores, formados por uma cadeia de formas mais livres, sinuosas, mais heterogêneas. Predominantemente, podemos dizer que *Superfície Viva I* é uma obra dinâmica, característica fundamental do abstracionismo informal, estilo a que se pode referenciar essa obra de Marília Giannetti pela sua composição.

As margens do plano estabilizam o movimento visual. (...) Por divergirem de horizontais e verticais, direções estáticas, todas outras direções diagonais, curvas, espirais são consideradas dinâmicas, potencialmente estáveis e carregadas de maior movimento visual (OSTROWER, 1983. Pág. 38).

Algumas linhas, ainda que determinadas pelo volume, aparecem como “quase” traços. Isto é, porções muito finas da massa alongam-se na extensão, que quase podemos considerar ser um traço, uma linha sem volume. Nenhuma forma, linha e volume possuem qualquer organização, mas propõem uma organicidade: uma disposição desordenada, fundindo-se, entremeando-se, autocorrigindo-se comprometidos com a estética, com a intenção de revelar um processo orgânico, natural, livre e liberto de formas duras.

Dividindo-se a obra em quatro quadrantes, observa-se grande quantidade de volumes brancos que se concentram no quadrante inferior esquerdo (Fig. 12). Formas menores e próximas umas das outras, estão quase fundidas, difícil de distingui-las, enumerá-las. Nos outros quadrantes é mais possível visualizar outras formas e elementos como a cor que proporciona os contrastes claro e escuro na obra, podendo assim se observar inúmeras superfícies que são formadas pelos volumes e pelas linhas com mais clareza.

Não é possível traçar um eixo predominante, mas é possível perceber que as formas maiores, as que se destacam por serem mais longas e volumosas, sugerem linhas mais marcantes. A fotografia de luz rasante nos ajuda a compreender essas linhas (Fig. 13).

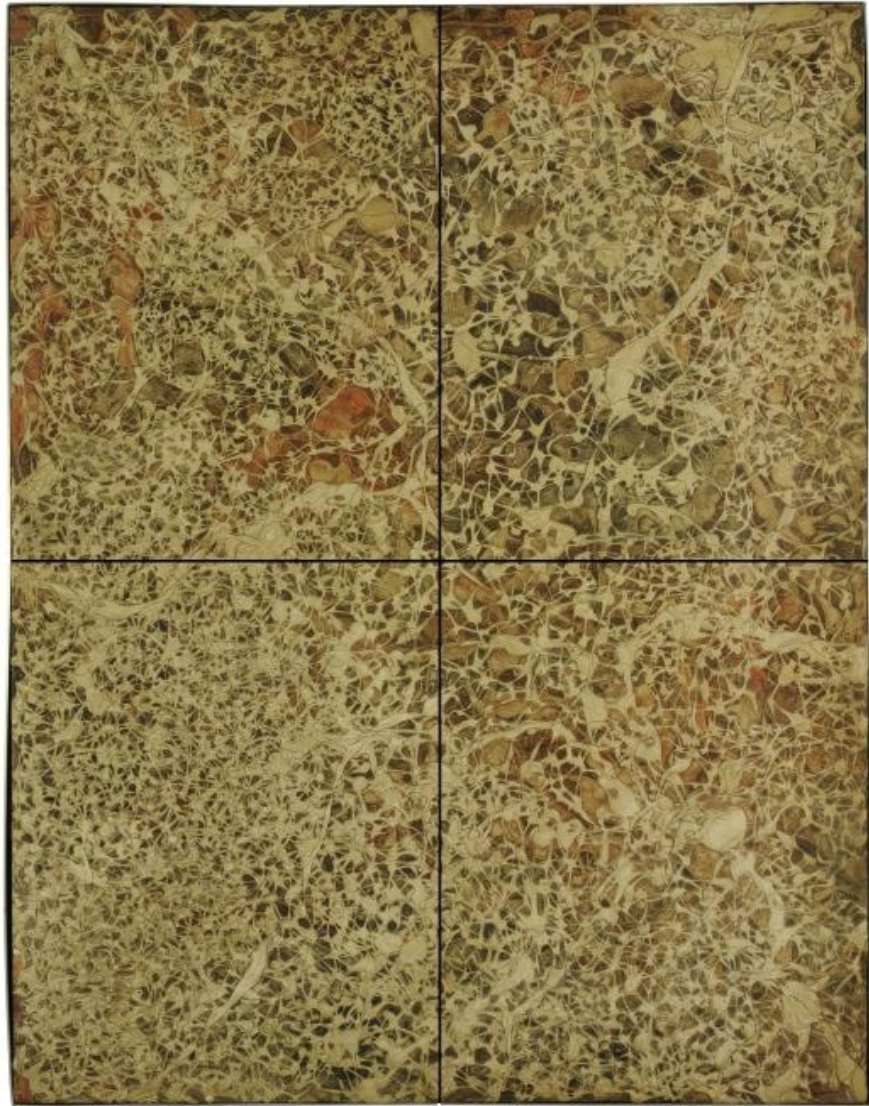


Figura 12- Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da obra dividido em quatro quadrantes.
Créditos: Cláudio Nadalin, 2015.

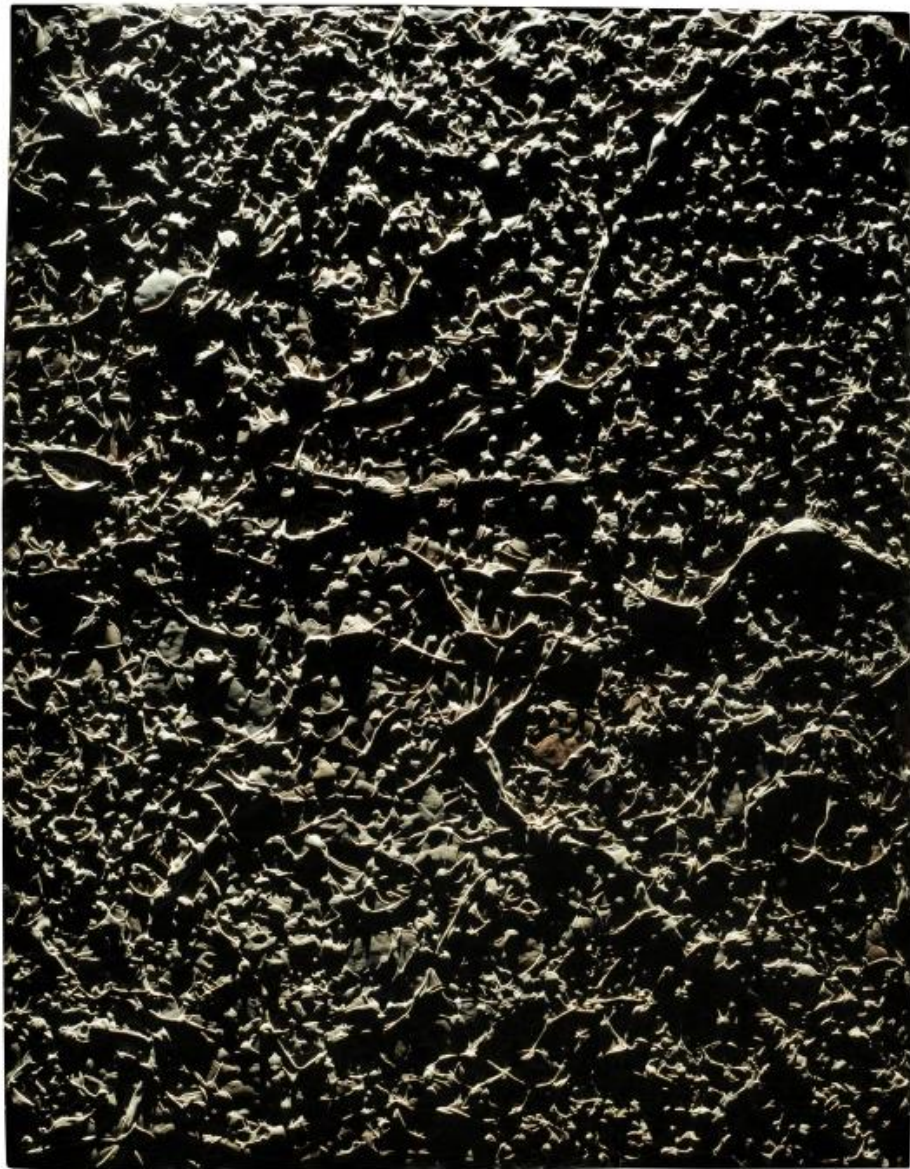


Figura 13 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da obra. Fotografia com Luz Rasante (fonte de luz posicionada de cima para baixo). Créditos: Cláudio Nadalin, 2015.

Podemos, pela visualização do colorido das massas, dividir a obra em dois grupos de cores: um na camada inferior (próximo ao suporte) e outro grupo superior (sobreposto à camada inferior). O primeiro, inferior, é composto pela presença de cores mais soturnas, escuras, entre elas o vermelho, o marrom, o preto. Na camada superior, predomina o branco, ainda que mesclado por tonalidades de outras cores mais claras.

Com tantas formas irregulares, linhas livres, intervalos, tonalidades, temos a percepção de uma seleção de padrões, de que fala Ostrower:

Ao percebermos tantas superfícies diferentes, nossa vista as compara entre si, as agrupa, diferencia, destaca – e nessa ação inteiramente espontânea já emergem certos padrões, certas concordâncias e repetições (OSTROWER, 1983. P.73).

2.4 Análise Estilística

A obra *Superfície Viva I* faz parte de uma série realizada pela artista que carrega este mesmo título em sequência (I, II, III, etc.). Nessa série numerosa, cada obra parece apresentar experimentações diferentes: de relevos e volumes, acentuados por camadas pictóricas compostas por massas densas; outras, de cores e profundidades. Todas elas realizadas sobre o suporte rígido, em geral um compensado, material que passou a ser muito utilizado pelos artistas a partir de meados da década de 1950.

De maneira que pode se dizer que a obra em questão, de uma série semelhante, faz parte da fase abstrata informal, na qual a artista desenvolveu vários trabalhos e pesquisas nessa tendência, a partir de meados da década de 1950.

No abstracionismo informal podemos observar as possibilidades de uma criação mais livre, onde as cores e formas são empregadas de maneira mais fluida, com formas mais orgânicas. Os artistas do movimento parecem recusar a forma figurativa. “Há uma renúncia da linguagem que não fosse pelo ato puro, ação que valorizava mais o gesto que o resultado” (LEDUR, 2005, p.32). No abstracionismo lírico, os títulos são dados como sugestões para o observador interpretar a obra. Às vezes, os títulos nem são conhecidos, ou, simplesmente, não são colocados.

A recusa em colocar títulos nas obras contribuía para uma leitura, no âmbito da produção, que buscava revelar mais o processo de construção da obra; mais a intuição do artista do que o significado próprio de seu trabalho.

“A crise da forma e da linguagem como elementos de comunicação colocou em xeque os pressupostos racionalistas de uma parte das tendências abstratas (Cubismo, Neoplasticismo, Bauhaus, Suprematismo, Construtivismo). O artista integrado ao movimento da Abstração Informal entendia a arte como expressão sensível e intuitiva.” (COSTA, 2006. P. 20).

As obras que pertencem à série *Superfícies Vivas* da artista, foram, e ainda são, excessivamente comparadas pelos críticos de arte com as obras do artista americano Jackson

Pollock. Mencionavam que Marília Giannetti havia sido influenciada pelo movimento artístico *Action Painting*³² do qual Pollock fazia parte, sendo um dos precursores.

De fato, esteticamente, o resultado final das *Superfícies Vivas* de Marília Giannetti assemelha-se às obras do artista americano. No entanto, a técnica e os materiais utilizados pela artista brasileira para execução de suas obras são completamente diferentes dos utilizados por Pollock. Em entrevista a Marília Andrés Ribeiro em 1977, Marília Giannetti refere-se à criação de suas obras e à comparação com as obras de Pollock da seguinte maneira:

Existe neste trabalho muito desenho, superfícies, camadas de tinta, são camadas superpostas e tudo isso é desenhado, é elaborado. Eu não faço isso jogando a tinta, não é uma pintura gestual como alguns críticos já me classificaram, porque é um trabalho elaborado, que eu faço com espátula. É desenhado, é espatulado em cada superfície. Então não é uma coisa assim tão espontânea, tão gestual como o trabalho de Pollock por exemplo. Talvez o resultado final lembre alguma coisa de Pollock, mas a maneira, o processo como é feito é completamente diferente, ele é muito mais espontâneo que eu, a minha pintura é bem mais elaborada (GIANNETTI, 1977)³³.

2.5 Técnica Construtiva

O estudo da técnica construtiva da obra *Superfície Viva I* foi realizado por meio de exames organolépticos, com auxílio de instrumentos como lupas de cabeça e de mão, espátulas e bisturi. Foram realizados exames laboratoriais de amostras da camada pictórica, a fim de conhecer a composição das tintas e cargas empregadas.

2.5.1 Suporte

O suporte da obra é um compensado de madeira de 05 (cinco) milímetros de espessura, composto por três lâminas. As lâminas externas, ou seja, a aparente no verso e a lâmina em

³² *Action Painting* ou pintura de ação foi um movimento artístico surgido no início dos anos 40, em Nova Iorque, que ganhou força expressiva própria, inspirado nas teorias derivadas do conceito de *automatismo psíquico* do Primeiro Manifesto do Surrealismo em 1924, que utilizava uma espécie de “escrita por sinais”, mas, ao mesmo tempo, impulsionado pelas tendências Expressionistas. A técnica adotada estava muito longe da arte figurativa, sendo o seu objetivo o próprio ato em si da pintura. O termo *Action Painting* foi utilizado em 1952, pelo crítico de arte norte-americano, Harold Rosenberg. As obras eram produzidas a grande velocidade, simbolizando a urgência da comunicação. Enquanto o resultado obtido era criado pela espontaneidade dos gestos, foi adotado o termo *gestural painting* ou pintura gestual para os descrever. Disponível: < <http://fernandavalete.weebly.com/action-painting---parte-i.html> >. Acesso: 29 set. 2015.

³³ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura*, 2014, de Tamires Lowande.

contato com a camada pictórica, possuem as fibras da madeira no sentido horizontal, enquanto as fibras da lâmina do meio certamente possuem sentido vertical, se tomarmos como referência a fabricação deste material industrial. Foi possível identificar a orientação das fibras por meio da observação do perfil lateral do suporte, pelo verso e pelos locais de perda na camada pictórica que deixaram o suporte aparente.

No verso, há uma estrutura de sustentação feita por uma espécie de chassi de quatro peças ou ripas, fixadas por pregos rente às extremidades do suporte. Dois travessões se cruzam no sentido diagonal (formando um “X”), feitos de madeira maciça, reforçando a sustentação do compensado, a fim de se evitar seu empeno. Visualmente, as peças de madeira fixadas ao suporte apresentam aspecto semelhante à madeira *Pinus elliottii*, embora não tenha sido feita a identificação por meio de exames científicos. Pelo aspecto da cor é possível perceber que toda a estrutura de madeira, bem como o compensado (suporte) tenham recebido uma camada de selador.

As estruturas laterais possuem 2 cm de espessura. As peças, dispostas no sentido vertical, possuem 141 cm de comprimento e 4,5 cm de largura. As peças dispostas no sentido horizontal possuem 110 cm de comprimento e 5 de largura. As peças no sentido diagonal possuem 170 cm de comprimento e 4,5 cm de largura (Fig. 14).

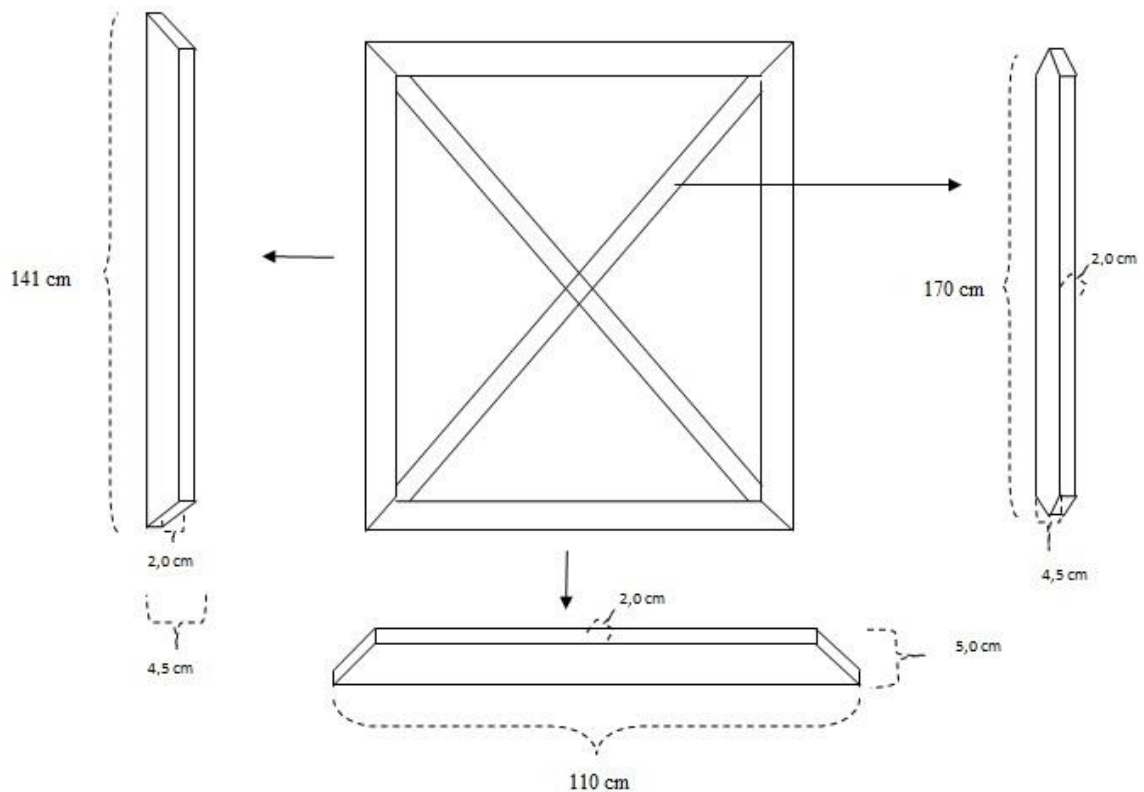


Figura 14– Esquema representando as medida das peças do suporte.

As peças da estrutura de madeira maciça foram fixadas ao suporte por pregos de 10x10 polegadas. As cabeças dos pregos encontram-se sob a camada pictórica, o que nos permite deduzir que a tecnologia construtiva do suporte foi realizada anteriormente ao ato criativo da artista. As peças de madeira dispostas no sentido vertical, que compõem as laterais da obra, possuem 9 pregos cada. As peças no sentido horizontal, que compõem o lado inferior e superior da obra possuem 7 pregos e 11 pregos, respectivamente. Há maior quantidade de pregos do lado superior, provavelmente por resguardar melhor sustentação da obra na parede. Além disso, esta peça superior possui 3 pregos dobrados em sua lateral interna, possivelmente também com finalidade de sustentação. Os travessões (em “X”, no meio da obra) são fixados por 10 pregos cada.

As peças que compõem essa espécie de “chassi” possuem corte de 45° graus em suas extremidades para haver o encaixe entre elas. Os travessões possuem dois cortes de 45° graus em cada extremidade para encaixar no restante da estrutura e estão sobrepostos em união *meia madeira*.

2.5.2 Camada Pictórica

A obra *Superfície Viva I*, faz parte de uma série de obras nas quais a artista empregava materiais distintos sobre superfície plana formando relevos e introduzindo cores sóbrias (discretas, neutras) como complemento dos relevos.

Na entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro, 1977, Giannetti descreveu a técnica de aplicação das várias camadas de tinta sobre Eucatex. Sobre a escolha de tinta sintética, ela afirmou ter pesquisado vários materiais como *piche* e outros. Segundo a artista, sobre o *Eucatex*®, primeiramente, ela fazia o desenho e, após isso, usava a espátula para torcer a tinta plástica. Por fim usava a cor (tinta óleo) como fundo. O resultado final aparece como uma textura fundada sobre a superfície colorida (GIANNETTI, 1977) ³⁴.

De acordo com o resultado dos exames laboratoriais³⁵ realizados pelo Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR), o aglutinante que compõe a camada pictórica da obra é constituída por resina sintética não identificada, pigmento branco de titânio e talco. A camada de tinta sobreposta à massa é composta pelo mesmo aglutinante e os pigmentos: vermelho ocre e, provavelmente, negro de marte. De acordo com informações encontradas no *Jornal Correio da Manhã*³⁶, a artista diz que utilizava *superquentone* na composição dos relevos das *Superfícies Vivas*. Possivelmente, a tinta, utilizada para pintar paredes, a que a artista se refere trata-se da linha *Kem Tone* da marca *Sherwin Williams*®.

Ainda é possível realizar uma comparação com o resultado dos exames laboratoriais das obras: *Superfície Viva 5*³⁷ e *Criação Molecular*³⁸, as duas realizadas pela artista no ano de 1967. Na composição de *Superfície Viva 5* foi identificado, além da resina sintética como aglutinante, talco e carbonato de cálcio como cargas. Em *Criação Molecular*, foi identificado em sua composição a resina sintética e as cargas: pigmento branco de titânio, talco industrial e carbonato de cálcio.

³⁴ Em entrevista disponível em anexo no Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular*, de Marília Giannetti Torres: o estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura, 2014, de Tamires Lowande.

³⁵ Relatório disponível em anexo.

³⁶ MAURÍCIO, Jayme. *Superfícies Vivas de Marília na Petite*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 04 de março de 1964, 2º caderno. Itinerário das Artes Plásticas.

³⁷ Trabalho de Conclusão de Curso *Desafios da Restauração de Arte Moderna e Contemporânea: Caso de uma Pintura Abstracionista em Relevo Sobre Compensado*, de Marília Giannetti Torres de Cinthya Daniela do Nascimento

³⁸ Trabalho de Conclusão de Curso *Criação Molecular*, de Marília Giannetti Torres – O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da Coleção Amigas da Cultura de Tamires Lowande.

Observando o aspecto da camada pictórica, presume-se a concepção de uma técnica singular, pessoal, desenvolvida pela artista para realizar a composição. Vimos, por meio de exames científicos realizados, que a camada pictórica foi composta por várias camadas de *tinta de parede industrial*, provavelmente feitas com um intervalo entre cada aplicação, a fim de permitir a secagem.

Supõe-se que, primeiramente, a artista aplicou sobre o suporte uma fina camada homogênea de tinta mais fluida, com o intuito de cobrir totalmente o suporte. Essa camada, possivelmente, foi aplicada com o auxílio de uma espátula. Após a secagem desta primeira camada, a artista sobrepôs uma nova camada um pouco mais densa, de forma irregular, formando porções de tinta planas e com pequenos relevos. Após a secagem, a artista teria colocado uma camada de tinta mais fluida pigmentada nas cores preta e vermelha, misturadas, formando uma tonalidade marrom, de forma desigual sem atingir toda área.

Após a secagem da tinta, supõe-se que a artista tenha usado um instrumento composto de limalhas de ferro (uma palha de aço) para abrasionar a tinta aplicada anteriormente. Tal hipótese foi sugerida após a realização de exame visual, a olho nu e com lupas, quando foi constatada a presença de vários pontos em que a tinta se apresenta lixiviada, perceptivelmente, por um objeto e por uma ação intencional. Existem também resquícios de partículas metálicas depositadas em interstícios dos volumes dos relevos (Fig. 15 e 16).

Após essa etapa, a artista aplicou outras demãos de tinta bem mais densas, em porções menores e mais volumosas. Esta última camada foi aplicada mais de uma vez e encontra-se mais concentrada em algumas regiões da superfície da pintura do que em outras. O que confere à composição o aspecto abstrato predominante. Pode-se perceber que no quadrante inferior esquerdo da obra há um acúmulo maior desta última camada. O aspecto dessas camadas superficiais, menos densas e menos espessas, sugere que elas foram aplicadas de forma livre e gestual. No entanto, Marília Giannetti afirma na entrevista mencionada anteriormente, ter trabalhado sempre com espátulas e ferramentas.

Observam-se também várias pequenas crateras ao longo da superfície da camada pictórica. Essas, provavelmente, ocasionadas por bolhas de ar que surgiram na massa durante sua aplicação e secagem.

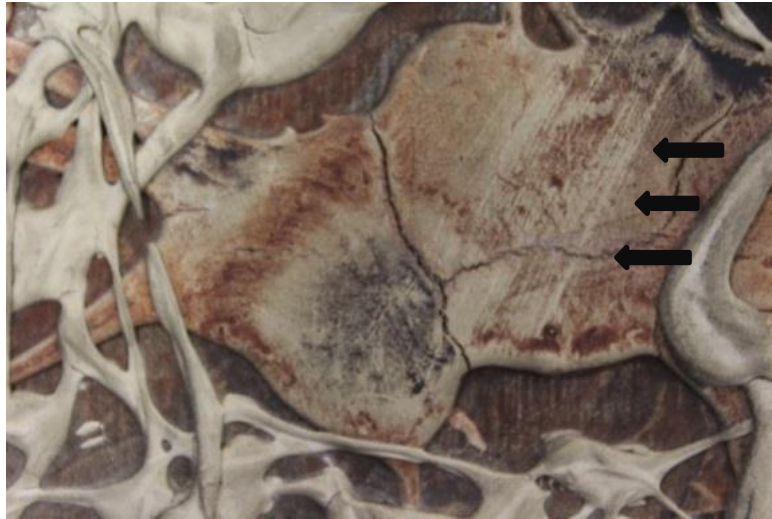


Figura 15 - Abrasões na camada pictórica.



Figura 16– Limalhas metálicas na camada pictórica.

3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

3.1 Estado de Conservação

De modo geral, pode-se dizer que a obra *Superfície Viva I* se encontrava extremamente frágil devido ao péssimo estado de conservação do suporte, que sofria um intenso ataque de insetos xilófagos, apresentando grandes perdas e pouca resistência mecânica (Fig. 17).



Figura 17 – Mapeamento de danos no Suporte.

3.1.1 Suporte

O ataque de insetos ainda estava ativo no início do tratamento. Ao ser identificado, verificou-se que ocasionou grande perda e fragilidade estrutural por toda extensão do suporte, em forma de galerias. Tais galerias estavam concentradas, principalmente, no lado direito, que sofreu o ataque mais intenso.

As peças de madeira das traves apresentavam grandes e inúmeras galerias. As peças dispostas na horizontal e a peça disposta na vertical do lado direito apresentavam maior perda devido ao ataque (Fig. 18 e 19). A peça vertical da esquerda estava em melhor estado, pouco mais íntegra que as outras. Nesta, havia pequenas perdas nas extremidades, além de uma galeria que ligava uma à outra, rente à quina externa na peça. Já as peças dispostas em diagonal, os “travessões”, sofreram pouco ataque, apresentando apenas pequenos orifícios superficiais em suas extensões.



Figura 18— Peça estruturante com perdas de suporte devido ao ataque de cupins.



Figura 19– Detalhes de galerias nas peças estruturantes da obra.

No compensado de madeira, o suporte da pintura, as galerias feitas pelos insetos atingiam principalmente a primeira e a segunda lâmina (a do verso e a do interior) do compensado. Havia grandes áreas de perdas e galerias extensas que se interligavam, em sua maioria, no sentido das fibras das lâminas de madeira (Fig. 20). Havia uma galeria de grande extensão e de difícil acesso localizada abaixo do ponto de união dos travessões, na área central do suporte. Aparentemente, os travessões estavam íntegros nesta região, sem indícios de grandes perdas.



Figura 20- Galerias no suporte (compensado de madeira) devido ao ataque de cupins.

Nas extremidades do compensado, abaixo de onde estavam fixadas as peças das travess, havia algumas áreas de perdas mais intensas, que chegaram a atingir a terceira lâmina do compensado, ou seja, a que está em contato direto com a camada pictórica (Fig. 21). Nesta última lâmina, restava apenas uma fina camada de madeira, que sustentava a camada pictórica.



Figura 21– Perdas no suporte devido ao ataque de cupins.

Em outros pontos do anverso, a madeira possuía áreas de ressecamento, rachaduras e deformações, regiões já sem a presença da camada pictórica. Nestas áreas, a perda do suporte foi muito intensa. Destaca-se a lateral direita da obra, onde a madeira estava em pior estado, o que ocasionou a perda e a fragilidade da camada pictórica que, em alguns pontos, estava se desprendendo do suporte (Fig. 22 e 23).



Figura 22 – Áreas de ressecamento do suporte e perda da camada pictórica



Figura 23 – Local de perda e fragmento da camada.

Havia um leve empenamento do compensado nas áreas em as peças estruturantes apresentava maior fragilidade. A debilidade dessas peças de madeira maciça, por sua vez, comprometia o suporte como um todo, pois elas não cumpriam mais a função de sustentar. Após a retirada da primeira peça, a inferior horizontal, foi possível perceber com mais ênfase o empenamento.

Além das perdas ocasionadas pelo ataque de insetos, uma das peças de madeira, a superior horizontal, possuía uma perda (faltava um pedaço), possivelmente causada por força mecânica na extremidade do lado esquerdo (Fig. 24).

Havia vários orifícios ao longo das peças de madeira maciça, aparentemente de pregos que foram removidos. Observou-se, também, rachaduras, algumas em pontos onde pregos, principalmente dos travessões, foram fixados (Fig. 24).

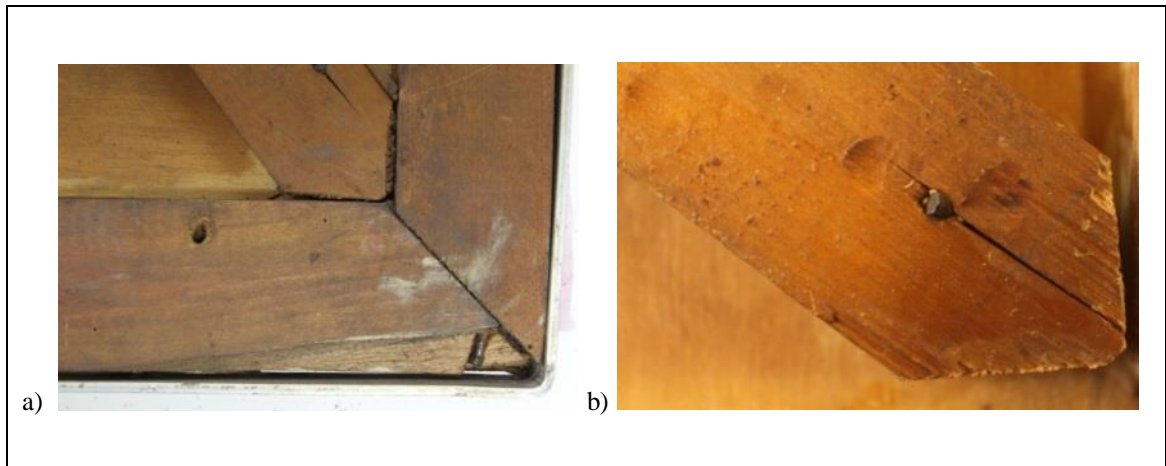


Figura 24 – Deteriorações das traves do suporte.

- a) Perda de suporte possivelmente causada por força mecânica.
- b) Rachadura no travessão devido à colocação do prego.

O suporte apresentava sujidades generalizadas por toda sua extensão: acúmulo de poeira e restos de insetos entre as frestas dos encaixes das peças; manchas de tinta; manchas que, aparentemente, foram ocasionadas por umidade e duas manchas de etiquetas antigas (antes retirada), além de marcas aparentemente ocasionadas por “solas de sapatos” e rabiscos de lápis (Fig. 25).

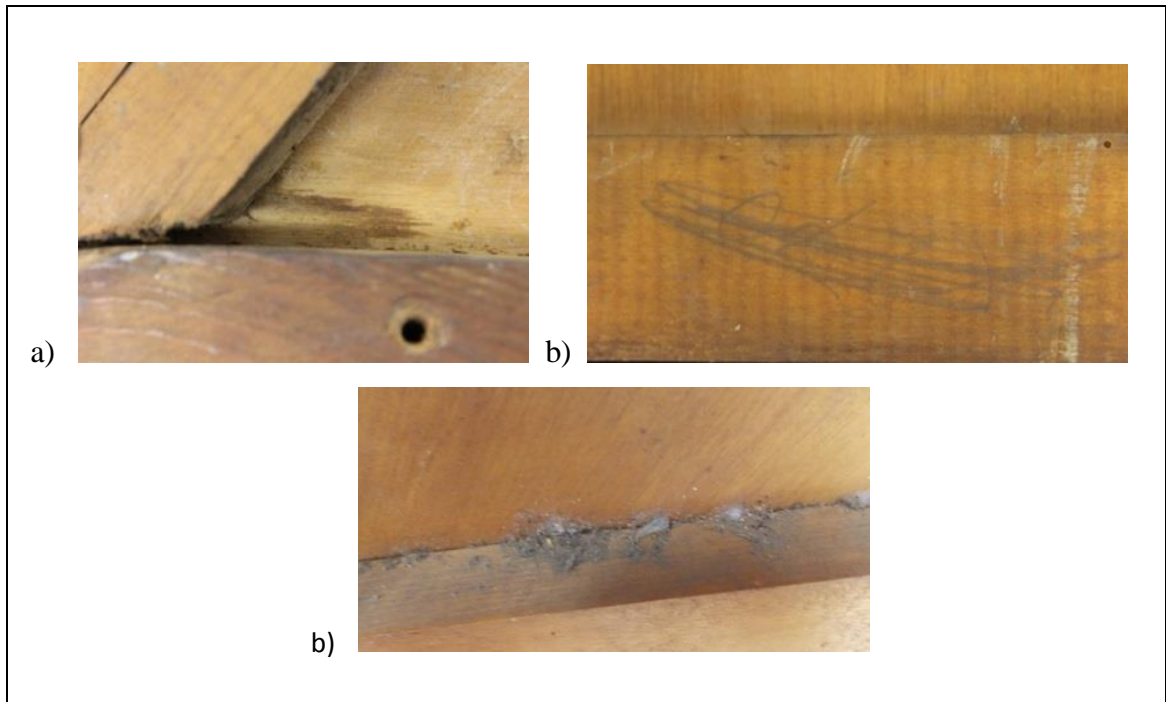


Figura 25– Deteriorações do suporte.

- a) Mancha no compensado, possivelmente, causada por umidade.
- b) Rabisco de lápis no suporte.
- c) Acúmulo de sujidades no suporte.

As etiquetas apresentavam sujidades e estavam ressecadas, fragilizadas, amareladas, oxidadas e com perdas. Todos os pregos visíveis que fixam a estrutura de sustentação ao compensado estavam oxidados.

3.1.2 Camada Pictórica

De modo geral, a camada pictórica apresentava-se em bom estado de conservação (Fig. 26). Além das perdas presentes na lateral direita da obra ao longo de sua extensão, observou-se pequenas perdas pontuais que não interferiam na leitura estética da obra. A maioria delas ocorreu em pontos onde a camada superior da tinta conformou-se muito fina, algumas vezes sem se acomodar na camada de baixo, tornando-se pontos de tensão da camada pictórica. Além disso, havia pequenas perdas que parecem ter sido ocasionadas por força mecânica sobre a obra. Havia, ainda, pequenos desprendimentos onde a camada, muito fina, está sobre a cabeça dos pregos que fixam o compensado à estrutura de madeira maciça (Fig. 27).

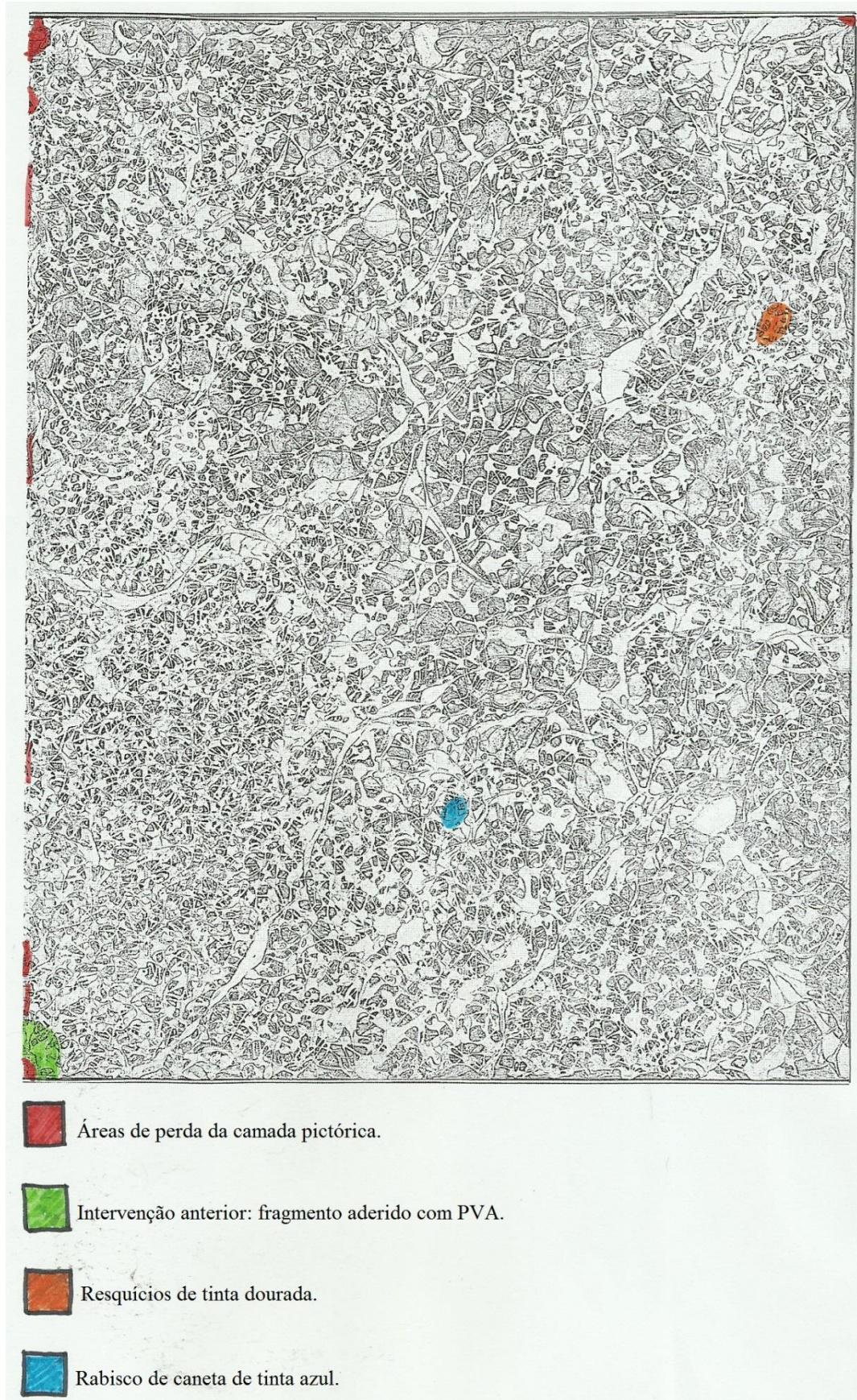


Figura 26 – Mapeamento danos da camada pictórica.

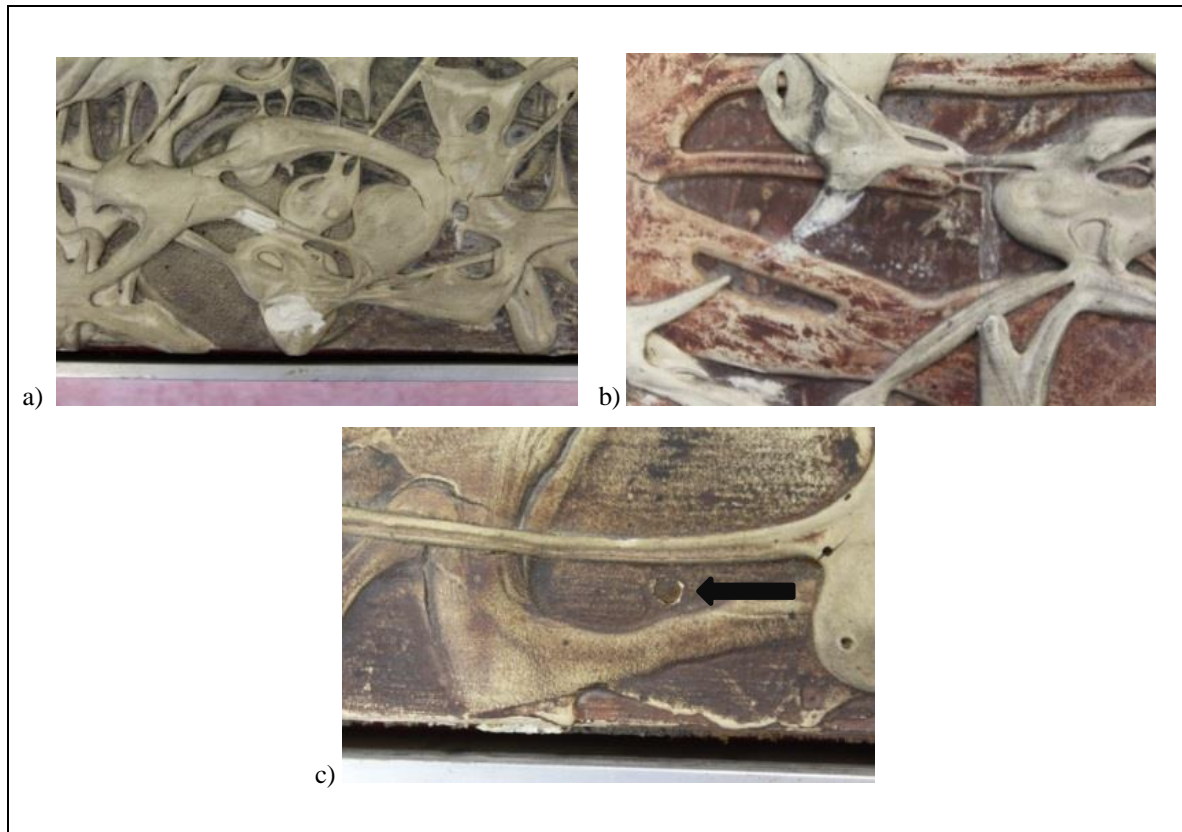


Figura 27– Pequenas perdas da camada pictórica.

- a) Perda da camada pictórica causada por força mecânica.
- b) Perda da camada pictórica, ponto de tensão.
- c) Perda da camada pictórica no local com a presença de um prego.

A camada pictórica apresentava sujidades generalizadas, acúmulo de poeira em toda sua superfície, principalmente nas áreas em que formam cavidades. Tal acúmulo de poeira alterava a cor da obra, dando a ela um aspecto amarelado que poderia alterar a leitura da pintura. Além dessas sujidades, havia excrementos de insetos depositados em algumas áreas (Fig. 28).

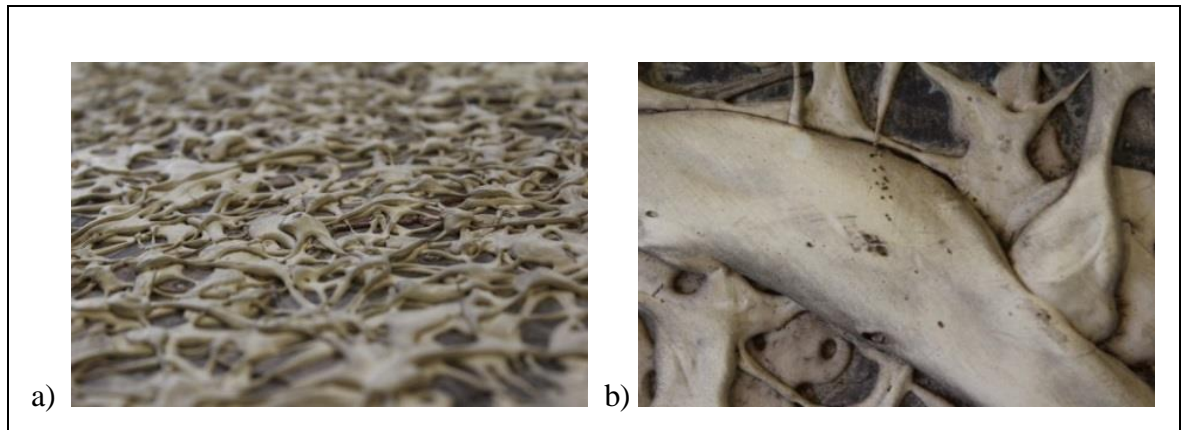


Figura 28– Sujidades na camada pictórica.

- a) Aspecto amarelecido da camada pictórica devido ao acúmulo de poeira generalizado;
- b) Excrementos de insetos depositados na camada pictórica.

Observou-se também pequenos resquícios de tinta dourada e um pequeno rabisco de caneta de tinta azul, quase imperceptíveis a uma visão rápida ou desatenta (Fig. 29).

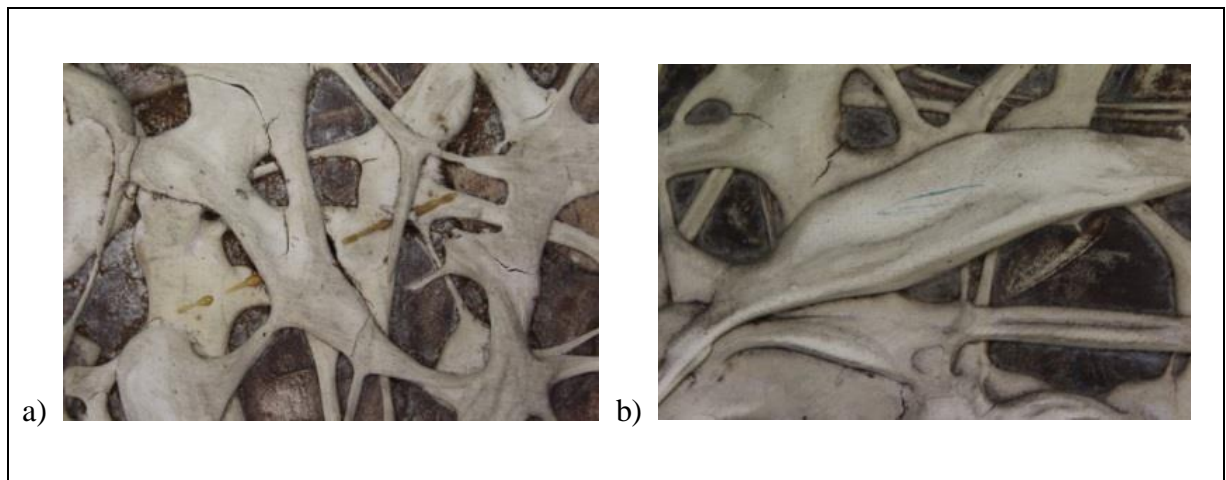


Figura 29– Deteriorações da camada pictórica.

- a) Resquícios de tinta dourada sobre a camada pictórica.
- b) Rabisco de caneta de tinta azul.

Algumas deteriorações eram intrínsecas à obra. A massa apresentava rachaduras e fissuras em algumas áreas provocadas, provavelmente, pela tensão dos materiais que a compõem, após a secagem dos mesmos. Além de apresentarem pequenas crateras formadas por bolhas que teriam ocorrido durante a aplicação da massa (Fig. 30).

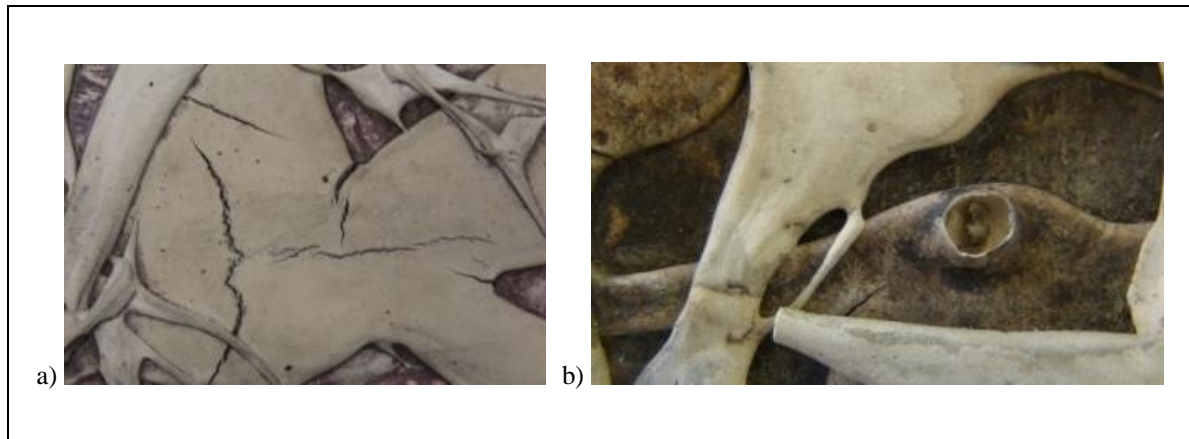


Figura 30 - Deteriorações intrínsecas a camada pictórica.

- a) Fissuras na camada pictórica
- b) Pequena cratera na camada pictórica

Havia fragmentos de limalhas metálicas oxidadas depositadas nos contornos e nas cavidades dos relevos da camada pictórica. Provavelmente, trata-se de resquícios de materiais usados pela artista para o desenvolvimento da técnica empregada na execução da obra (Fig. 31, b).

Na extremidade inferior esquerda da camada pictórica havia um resquício de intervenção anterior, em um ponto onde um pedaço da camada pictórica está colado com um adesivo, possivelmente Acetato de Polivinila – PVA (Fig. 31, a).

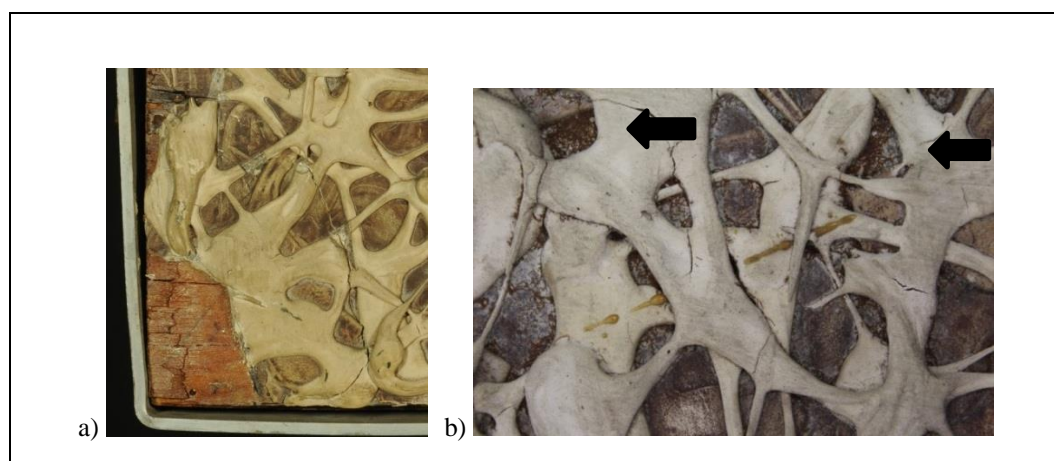


Figura 31 - Deteriorações da camada pictórica.

- a) Intervenção anterior, fragmento da camada pictórica aderido, com adesivo;
- b) Área com acúmulo de limalhas de ferro oxidadas.

A moldura metálica, de cor prateada, apresentava uma deformação na parte inferior que corresponde à lateral direita da obra, um ponto onde se perdeu um parafuso. Na tentativa de minimizar esta deformação, de fixar a moldura ao suporte, foram colocados dois pedaços de fita isolante de cor preta, o que deve ter sido feito de modo improvisado. Os parafusos que fixavam a moldura ao suporte estavam oxidados. Em um ponto da parte superior da moldura, havia um prego oxidado, possivelmente de uma intervenção anterior. Além disso, a moldura possuía abrasões e arranhões em toda sua extensão, provavelmente ocorridos nos momentos em que a obra foi movimentada e transportada. Apresentava também sujidades generalizadas, acúmulo de poeira, manchas e cola advinda de fita adesiva (Fig. 32).

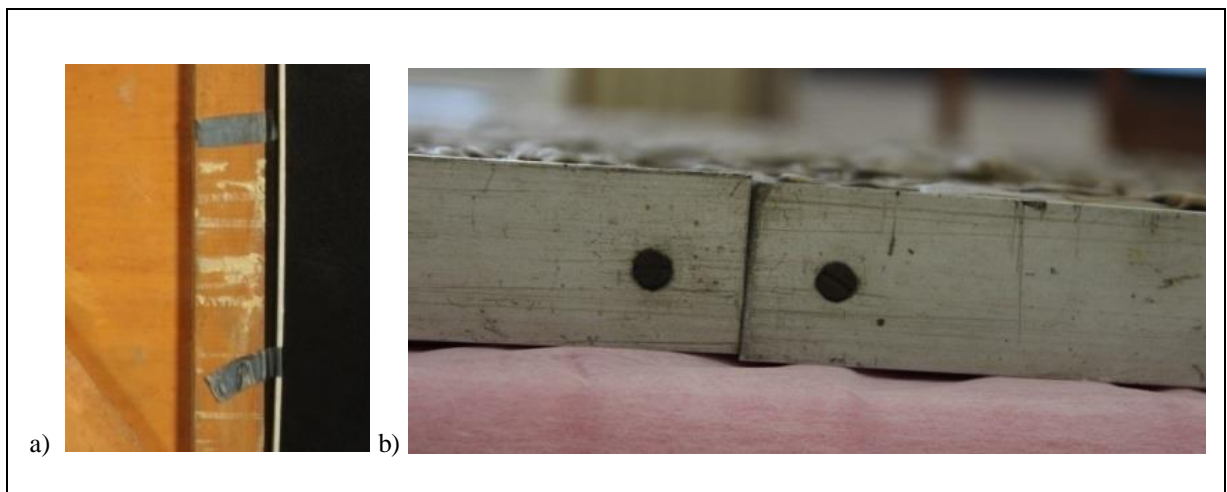


Figura 32 - detalhes da moldura.

- a) Moldura com fita isolante;
- b) Junção da moldura com parafusos oxidados e sujidades.

3.2 Justificativa e Proposta de Tratamento

A partir dos estudos realizados sobre a obra - identificação, análise formal e estilística, técnica construtiva e diagnóstico do estado de conservação, juntamente com o embasamento teórico adquirido ao longo do curso de graduação e discussões com a professora orientadora - foi elaborada uma proposta de tratamento. Esta contemplava tanto a atividade de *conservação*, quanto a atividade de *restauração*.

De acordo com Muñoz Viñas (2003), a atividade de conservação consiste em ações que visem evitar futuros danos para um bem, enquanto a atividade de restauração propõe devolver ao bem o estado anterior, ou seja, de estabilidade. O autor afirma que apesar dessas atividades serem caracterizadas pela intenção com a qual a ação é realizada, muitas vezes é impossível distinguir as duas atividades, pois, uma ação de restauração pode ser também uma ação de conservação³⁹. Todas as ações propostas para o tratamento da obra *Superfície Viva I* visaram tanto restabelecer a integridade da obra como preservá-la de danos futuros.

Para definir os critérios da Proposta de Tratamento, procurou-se estabelecer um conjunto de ações, considerando duas prerrogativas a respeito da matéria da obra de arte. Primeiramente, a afirmativa clássica de Brandi: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua existência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2008, P. 30). Nessa afirmação, o autor considera as três esferas: física, histórica e estética, para o reconhecimento da obra da arte como tal. Em outro momento, Brandi diz que a restauração deve ser limitada à consistência física da obra, uma vez que a matéria é o meio de transferência da imagem e sua integridade garante sua transmissão para o futuro.

A segunda prerrogativa observada é o que diz Althöfer a respeito da matéria da obra de arte no que se refere às pinturas modernas e contemporâneas. Ele diz que não é possível intervir somente na matéria de uma obra, uma vez que “toda a intervenção sobre o material constitui automaticamente uma manipulação da ideia inerente, pois nunca a intenção da obra esteve tão diretamente ligada ao material utilizado” (ALTHÖFER, 2003, p. 48-49).

Para a escolha das materiais empregados no tratamento foram considerados os princípios de que a intervenção “deverá ser sempre e facilmente reconhecível” (BRANDI, 2008, P. 47) e de que “qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes,

³⁹ VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. 1.ed. Madrid: Síntesis. 2003. 205p.

facilite as intervenções futuras” (BRANDI, 2008, P. 48), proporcionando retratabilidade à intervenção.

Assim, no momento inicial do trabalho, foi realizado o diagnóstico do estado de conservação de *Superfície Viva I*, com base na acuidade visual, na observação. Neste primeiro contato, avaliou-se que a obra não sugeria uma demanda de trabalho intensivo. Aparentemente, ela apresentava bom estado de conservação. Observou-se que a camada pictórica estava, em grande parte, íntegra e apenas com presença de sujidades superficiais e poucas perdas. Notou-se que o suporte havia sofrido ataque de insetos xilófagos, sem evidências, contudo, de ataque ativo. Observou-se que havia excrementos de cupins nas estruturas de madeira que sustentam o suporte quando a obra era movimentada. Na superfície não se notava presença de galerias, mas havia pequenos orifícios, indícios de que houvera infestação de insetos.

A partir desse primeiro diagnóstico, foi feita uma proposta que contemplava, basicamente, o tratamento da camada pictórica, uma vez que o suporte, aparentemente, possuía poucos problemas de deterioração, necessitando de poucas intervenções.

Pensou-se na possibilidade de limpeza da camada pictórica por meio da aplicação de gel rígido. Esta alternativa surgiu a partir da realização de um tratamento de limpeza com ágar- ágar⁴⁰, realizado em outra obra com a mesma técnica artística e da mesma autora, Marília Giannetti. Nesta obra, intitulada *Criação Molecular*, a aluna Tamires Lowande, em seu Trabalho de Conclusão de Curso em 2014, obteve ótimo resultado de limpeza. A obra possuía técnica construtiva semelhante à técnica construtiva de *Superfície Viva I*.

Diante dessa possibilidade de tratamento de limpeza da camada pictórica, foi considerado o artigo *Rigid Gels and Enzyme Cleaning*⁴¹, de Paolo Cremonesi em que ele aborda as propriedades específicas dos géis rígidos e as razões para o uso deste método na limpeza de obras de arte. De acordo com Cremonesi, as soluções aquosas podem ser extremamente prejudiciais para as obras, mas muitas vezes são fundamentais para a remoção

⁴⁰ O agar-agar é um hidrocolóide extraído de algas marinhas largamente utilizado na indústria alimentícia. Entre as suas principais propriedades destacam-se seu alto poder geleificante, elevada força de gel a baixas concentrações, baixa viscosidade em solução, alta transparência, gel termo-reversível e temperaturas de fusão/gelificação bem definidas. O agar-agar é também utilizado em diversas aplicações em outros setores industriais. Disponível: <http://www.insumos.com.br/aditivos_e_ingredientes/materias/87.pdf>. Acesso: 20 out. 2015.

⁴¹ CREMONESI, Paolo. Rigid Gels and Enzyme Cleaning. In: New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning, 2010, International Conference, Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute, 2010.

de sujidades da camada pictórica. O aumento da viscosidade da água por meio da gelificação é um método eficaz que diminui os danos que a água pode trazer a obra, pois as partículas de sujidades são capturadas pela estrutura da água em gel e não há penetração das partículas da substância na obra. Devido à rigidez e baixo poder de adesão, não necessitam de remoção de resíduos posterior à limpeza.

A alternativa da utilização do gel rígido se mostrou viável – especialmente devido a poucas possibilidades convencionais de realizar a limpeza da obra *Superfície Viva I*, considerando suas grandes dimensões e a quantidade de reentrâncias que a composição da camada pictórica possuía. Assim, a limpeza com gel rígido, a princípio, se apresentou como uma possibilidade de garantir à camada uma limpeza homogênea e que a limpeza fosse realizada em tempo hábil. A partir das considerações feitas sobre este método de limpeza, decidiu-se que seriam feitos testes para verificar se o processo seria, de fato, possível e adequado.

Após o início do tratamento, com a possibilidade de uma observação mais acurada e profunda da obra, a proposta inicial precisou ser ampliada. A existência de deteriorações, antes não identificadas, foi fator determinante para que a proposta ganhasse enlevo e mudasse o rumo do tratamento. Isso porque na etapa em que os pequenos orifícios superficiais nas peças estruturantes da obra foram perscrutados com ferramentas apropriadas, percebemos que havia galerias subjacentes que estavam escondidas por uma *folha* fina de madeira. De forma que o estado de conservação do suporte estava pior do que supomos em avaliação preliminar feita por meio do primeiro exame organoléptico. Tanto as peças de madeira de madeira maciça quanto o compensado de madeira, apresentavam grandes áreas de perdas formadas por extensas e inúmeras galerias abertas por cupins.

A partir disso, novas possibilidades para o tratamento do suporte, que antes se baseava na consolidação das pequenas áreas de perda, foram repensadas. As grandes áreas de perda das peças estruturantes identificadas, comprometiam a estrutura da obra. A consolidação dessas partes não recuperaria sua importante função estrutural. Considerou-se o seguinte princípio do restauro, enunciado por Brandi:

A restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico, ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2008, p. 33)

De imediato, pensou-se na substituição das peças das travess, alternativa que se apresentou como a mais adequada diante da situação. Antes de decidir por esta intervenção, foi estudado e discutido detalhadamente como a substituição seria feita, de modo que não causasse prejuízos para a obra, tanto no aspecto estrutural quanto na camada pictórica. Pensou-se também nos prejuízos que a ‘não intervenção’ poderia ocasionar para a estrutura da obra que, em decorrência da fragilidade das madeiras poderia vir a prejudicar, no futuro, a própria estética da obra. Além disso, a intervenção se mostrou viável e possível de ser executada com segurança e assim foi decidido. A execução dessa substituição está detalhada mais adiante nesta monografia.

Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consciência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consciência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de resíduo. (BRANDI, 2008, p. 32)

Depois de tomada essa decisão, pensou-se na possibilidade de remoção e substituição das travas centrais. Elas apresentavam poucas galerias visíveis em sua extensão, mas havia uma grande perda causada pelo ataque de cupins na área central do suporte da pintura (compensado de madeira) no local próximo à união das travas. A posição em que a galeria se encontrava dificultava sua abertura completa, o que sugeria a possibilidade de haver grandes galerias também nas travas, em suas faces diretamente fixadas no suporte. No entanto, após estudar e discutir sobre os pontos positivos e negativos que esta intervenção, considerada muito arriscada, apresentava, bem como traçar uma possível estratégia de como a intervenção poderia ser realizada, concluiu-se que ela apresentava um grande risco para a estabilidade tanto do suporte quanto para a integridade da camada pictórica. Em virtude desse risco eminente, decidiu-se pela não remoção como explicado no parágrafo a seguir.

Além de o suporte ser fino (espessura de cinco milímetros), os pregos que o prendiam as travas ao suporte estavam íntegros e bem fixados. A remoção das travas poderia causar uma ‘movimentação’ da madeira do compensado, ocasionando além da deformação do suporte, danos à camada pictórica. Todas as possibilidades pensadas para a realização desta intervenção seriam agressivas e apresentavam altos riscos à integridade da obra. Sendo assim, essa possibilidade de intervenção foi descartada e percebeu-se que a abertura da galeria central e sua consolidação eram possíveis, utilizando as ferramentas e técnicas adequadas.

Sendo assim, a proposta de tratamento inicial – restrita, praticamente, à experimentação de limpeza da camada pictórica por meio de aplicação de gel rígido - foi ampliada a fim de contemplar a necessária intervenção estrutural, em função do intenso ataque de insetos xilófagos.

Portanto, a proposta inicial foi ampliada e foi estabelecida a seguinte **Proposta de Tratamento**:

1. Remoção da moldura;
2. Refixação das áreas instáveis da camada pictórica;
3. Faceamento da camada pictórica;
4. Abertura de galerias do verso;
5. Desinfestação;
6. Limpeza do verso;
7. Consolidação do suporte;
8. Substituição das peças estruturantes da obra;
9. Limpeza da camada pictórica;
10. Apresentação estética da camada pictórica;
11. Limpeza e recolocação da moldura.

4. TRATAMENTO REALIZADO

4.1 Procedimentos Iniciais

O tratamento da obra *Superfície Viva I* foi realizado no laboratório do CECOR e teve início no dia 01 de outubro de 2015. Antes de iniciar o tratamento, a mesa onde a obra seria colocada foi preparada com uma *cama* de espuma revestida por entretela, com o objetivo de proteger a camada pictórica enquanto o tratamento do verso da obra fosse realizado.

Primeiramente, a moldura da obra foi removida. Os parafusos, que já estavam enferrujados, foram facilmente desaparafusados. Neste momento, foi possível perceber como as laterais do suporte da obra estavam frágeis devido às perdas causadas pelo ataque de cupins e como a moldura havia acobertado a extensão desses danos nessas áreas até então: em muitos pontos havia apenas uma ‘fina camada’ de madeira que impossibilitava, inclusive, o manuseio da obra sem a moldura (Fig. 33).

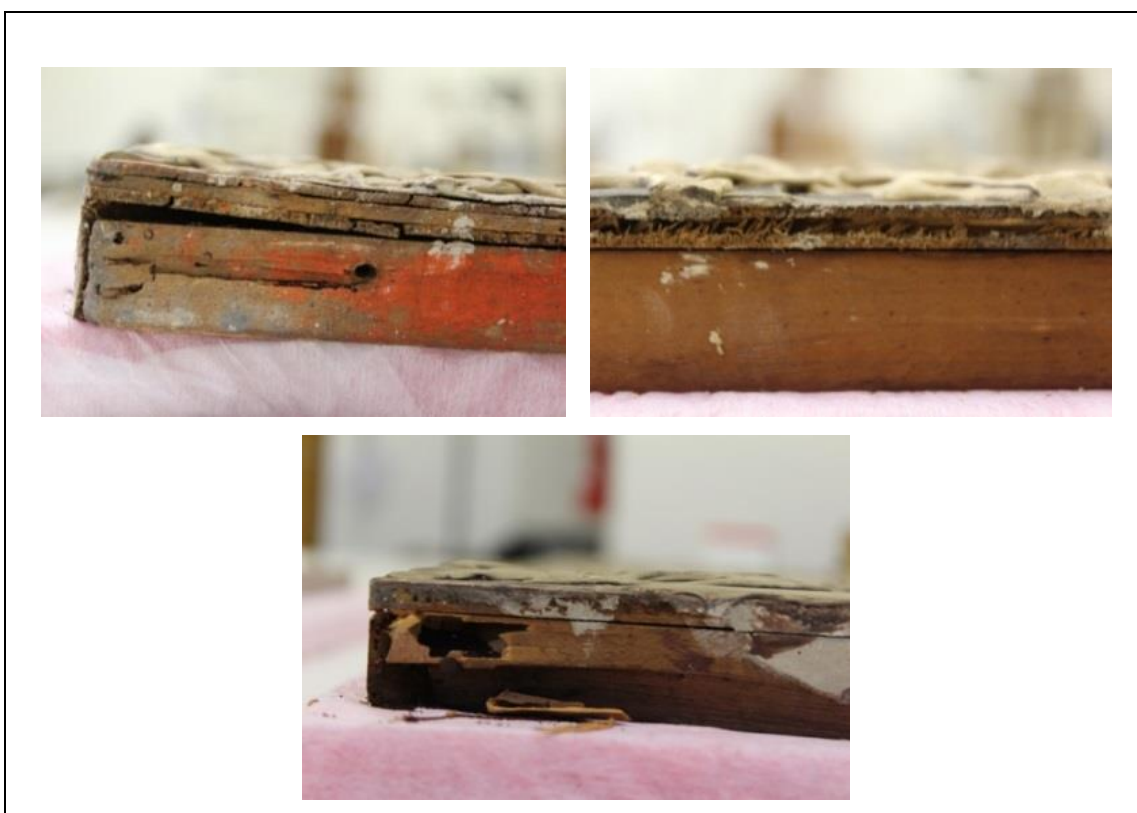


Figura 33 - – Detalhes deteriorações nas laterais da obra.

Antes de iniciar o tratamento do suporte, foi realizada a refixação emergencial da camada pictórica em desprendimento. As áreas de desprendimento estavam localizadas, em sua maioria, na borda das áreas de perda na lateral esquerda da obra. Era visível que os desprendimentos, assim como as perdas, foram ocasionados devido à fragilidade e ressecamento da madeira neste lado da obra, que estava quebradiça também.

Antes de refixar a camada pictórica foi aplicado uma solução de resina acrílica (Paraloid B72®) em álcool etílico 92% (1:10) com a finalidade de enrijecer a madeira, proporcionando uma estabilidade estrutural para sustentar a camada pictórica a ser reafixada, assim como a futura complementação que seria feita. A aplicação desta solução, a pincel, foi realizada mais de uma vez com intervalos de secagem (Fig. 34).



Figura 34 - Aplicação de Paraloid B72® nas áreas ressecas do suporte.

Para a refixação da camada pictórica e dos fragmentos de camada pictórica que se encontravam soltos foram testados dois adesivos: Acetato de Polivinila – PVA (Cascorez®) e uma emulsão acrílica (Primal B60®) em água filtrada (1:1). Os dois adesivos apresentaram bons resultados. No entanto, observou-se que a tensão superficial do Primal B60® e água (1:1) era menor do que a do PVA, sendo mais eficiente quanto à penetração sob a camada pictórica. Assim a refixação foi realizada com o Primal B60® e água (1:1), com um pincel fino de cerdas macias, aplicado cuidadosamente por baixo da camada pictórica em desprendimento, além de refixar os fragmentos que estavam soltos (Fig. 35).

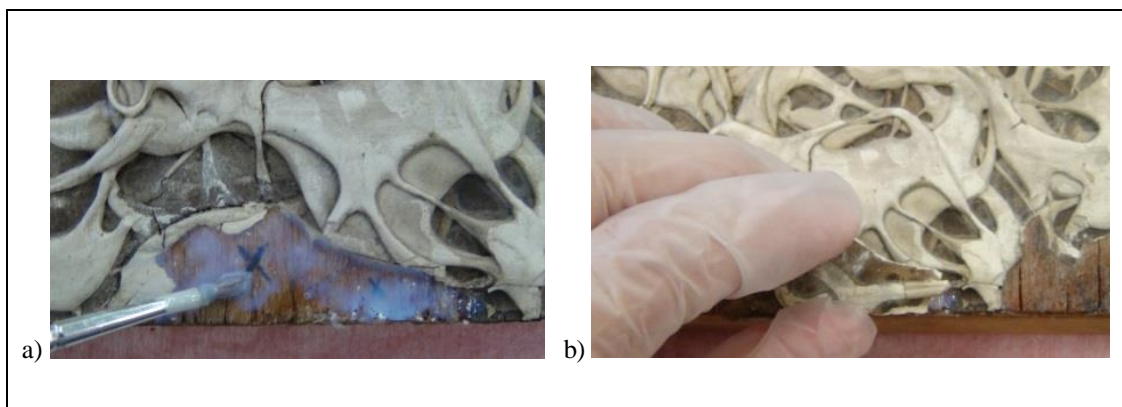


Figura 35 - Área de desprendimento da camada pictórica.

- a) Aplicação do Primal B60® com pincel na área de perda;
- b) Adesão do fragmento da camada pictórica.

Para que o tratamento do verso fosse realizado de forma segura, sem causar prejuízos à camada pictórica, decidiu-se facear a camada pictórica com o adesivo Carboxi Metil Celulose (CMC) à 4% em água deionizada e entreteia. O Carboxi Metil Celulose (CMC) quando utilizado em baixas proporções possui baixo poder de adesão, sendo de fácil remoção após sua secagem. A solução composta por Carboxi Metil Celulose (CMC) e água deionizada é viscosa e forma um gel transparente. Antes de realizar o procedimento, foram feitos testes de solubilidade em água deionizada na camada pictórica, foi observado que a água não removia pigmentos e não causava prejuízos estéticos à camada pictórica.

Inicialmente, foi decidido que o faceamento seria limitado às áreas de perda, onde, apesar de ter sido realizada a refixação, a camada se encontrava extremamente frágil. Percebendo, posteriormente, o estado de grande fragilidade do suporte e a maior intervenção que esse exigiria – isto é, a substituição das traves laterais extremamente atacadas por insetos xilófagos - considerou-se que o faceamento de toda camada pictórica seria mais segura e optou-se por essa alternativa.

Antes de realizar o faceamento da camada pictórica, usou-se um trincha de cerdas macias para remover a poeira que estava depositada sobre a superfície da camada. A trincha foi passada por toda a extensão de forma delicada para não ocasionar perdas às áreas mais fragilizadas da camada. Foram cortados pedaços quadrados de entreteia com aproximadamente 10 cm de largura. Após o pedaço de entreteia ser posicionado sobre a superfície da camada pictórica, a solução gelificada de Carboxi Metil Celulose (CMC) e água

deionizada foi cuidadosamente aplicada, com uma trincha de tamanho médio, acomodando a entretela sobre a superfície.

Durante a execução do processo de faceamento, houve a ponderação de outros profissionais da área e a colocação da advertência de que a solução gelificada usada para facear poderia absorver sujidades superficiais da camada, promovendo alteração de seu aspecto cromático por afetar a pátina do tempo. O maior problema levantado era que a remoção indesejada da sujidade poderia ocorrer de forma desigual, causando um aspecto heterogêneo à camada pictórica, que não poderia ser corrigido no momento da limpeza. A partir dessas considerações, optou-se por remover imediatamente o faceamento recém realizado e que ainda estava úmido. Uma vez removido imediatamente o faceamento, observou-se que não havia agido no sentido de remover indesejavelmente a pátina sobre a camada pictórica. Por segurança, após essa reavaliação de procedimento, foi decidido que somente seria feito faceamento das áreas muito frágeis, com risco de desprendimento durante o tratamento do verso.

4.2 Tratamento do Suporte

4.2.1 Limpeza Mecânica

Após a realização das ações que garantiriam a integridade e segurança da camada pictórica, a obra foi virada e iniciou-se o tratamento no verso da obra. Primeiramente, foi realizada a limpeza mecânica do verso da obra com trincha e aspirador. Sujidades superficiais como fuligem, poeira, teias de aranha, asas e restos de pequenos insetos foram removidas. As ‘gretas’ formadas entre as peças do chassi e as peças das travas foram higienizadas com pincéis finos e com o auxílio do aspirador de pó (Fig. 36).

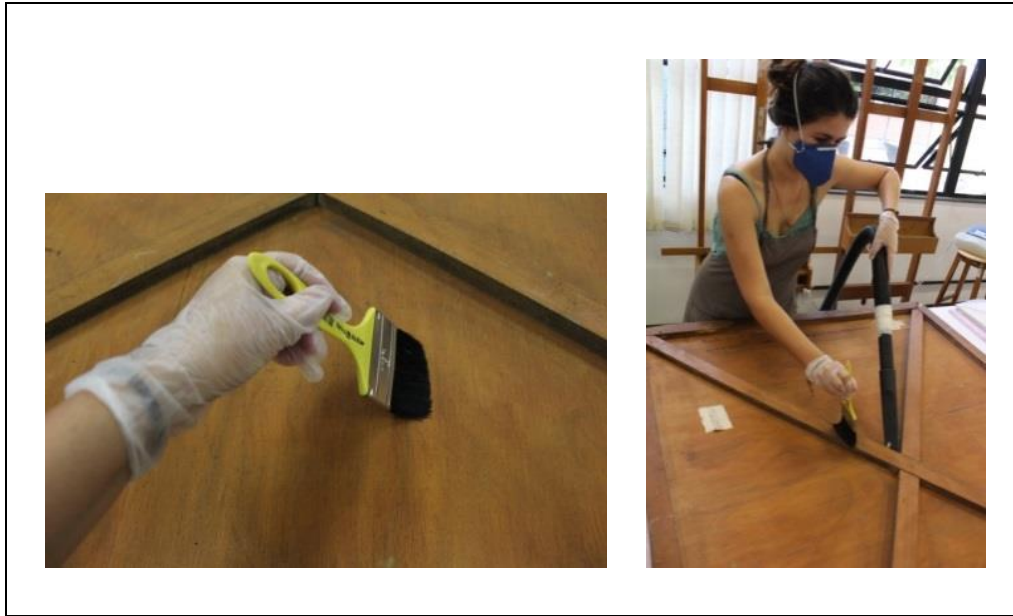


Figura 36 - Limpeza do verso da obra com trincha e aspirador. Créditos: Lucas Carvalho.

Quanto às duas etiquetas deterioradas coladas no verso, as sujidades foram removidas com uma pequena trincha de cerdas macias manuseada de forma delicada devido à fragilidade das mesmas. Após a retirada do pó superficial, as etiquetas foram faceadas com Carboxi Metil Celulose (CMC) a 4% em água deionizada e uma entretela. O faceamento foi realizado para protegê-las, evitando danos ao longo do tratamento (Fig. 37). Uma das etiquetas encontrava-se com pouca adesão, praticamente solta do suporte, e optou-se por removê-la e acondicioná-la para que fosse aderida ao suporte ao final do tratamento. A etiqueta adesiva, mais recente, que se encontrava localizada trave inferior, foi removida e acondicionada.



Figura 37 - Faceamento das etiquetas.

4.2.2 Abertura de Galerias

Após essas primeiras ações, iniciou-se a abertura das galerias de cupins. O procedimento foi realizado com espátulas pontiagudas de diversos tamanhos e com o aspirador de pó que, à medida que as galerias foram abertas, auxiliava na remoção dos excrementos de cupins. O procedimento de abertura foi realizado primeiro nas quatro peças de madeira maciça, após, no compensado de madeira, suporte da obra (Fig. 38).



Figura 38 - Abertura das galerias das peças estruturantes da obra.

As galerias foram abertas possibilitando identificar, com o auxílio de uma lupa, os pequenos orifícios quase imperceptíveis feitos pelos cupins por toda a extensão do verso da obra. Ao mesmo tempo foi feito o exame de percussão, que consiste em identificar se o som produzido por meio de pequenas batidas com o dedo ou com um instrumento é o de madeira oca ou de madeira maciça. Primeiramente, foi realizado um exame mais sutil com a ponta dos dedos, minuciosamente, em toda a extensão da obra. Posteriormente, com a ponta de um pincel.

Durante a abertura das galerias confirmou-se que a infestação estava ativa, devido à presença de cupins vivos que passaram a sair das galerias. Após todas as galerias do suporte serem abertas e higienizadas com pincéis, espátulas e aspirador de pó, o procedimento de desinfestação, que já era previsto neste momento, foi realizado. O processo de abertura de galerias foi de extrema importância antes da desinfestação, pois se houvesse alguma galeria obstruída, com cupins, o inseto poderia permanecer vivo.

4.2.3 Desinfestação

Neste momento, surgiram dois problemas em relação ao processo de desinfestação. O primeiro é que o procedimento deveria ser realizado em um ambiente em que não houvesse a circulação de pessoas devido à alta toxicidade do veneno selecionado, o produto *Dragnet*®, diluído a 3% em aguarrás. Este produto tem sido utilizado pelo CECOR em procedimentos de desinfestação. Em função das grandes dimensões da obra, a fragilidade do suporte, a infraestrutura do ateliê e os recursos disponíveis, era impossível deslocar a obra para outro local de forma segura. O segundo problema encontrado foi que o solvente (aguarrás) utilizado para diluir o veneno, em grandes quantidades, poderia provocar a dilatação e, consequentemente, rachaduras na madeira do suporte que estava extremamente ressecada. A partir dessas ponderações procurou-se pesquisar outras soluções de desinfestação viáveis. Esta pesquisa apontou a utilização de outro veneno, o *Termidor*®, que vem sendo amplamente empregado e com bons resultados na desinfestação de bens culturais por empresas especializadas.

O Termidor é um inseticida a base de *Fipronil*, componente que pertence ao grupo químico *Pirazol*. Possui baixa toxicidade para mamíferos e pode ser diluído no solvente Isoparafina⁴². O envenenamento ocorre da seguinte maneira: o cupim será contaminado por meio da ingestão da madeira com o veneno e contaminará o resto da colônia ao fazer a troca de alimentos (trofalaxia)⁴³.

Após discussões com profissionais da área e a comprovação de que o veneno havia sido eficiente em situações semelhantes, em madeiras frágeis e ressecadas, chegou-se à conclusão de que sua aplicação era uma alternativa viável. O *Termidor*®, diluído a 0,5% em Isoparafina, foi testado na obra. A solução foi aplicada com trincha em uma pequena região

⁴² Tanto o *Termidor*®, quanto a Isoparafina são menos tóxicos do que o *Dragnet*® e a Aguarrás de acordo com os dados de toxicidade da Fispq (Ficha de informação de segurança de produtos químicos).

⁴³ O Folheto técnico em anexo esclarece detalhadamente como é a ação do veneno na colônia.

do suporte e, no dia seguinte, foi observado que sua ação não havia causado danos visíveis ao suporte da obra.

Foi planejado que a desinfestação deveria ser realizada no Laboratório do CECOR, ou seja, mesmo local onde a obra estava sendo tratada, em um período em que os profissionais que trabalham no local estivessem ausentes. Tomou-se o cuidado de usar equipamentos de proteção individual (EPIs) no momento da manipulação do veneno, assim como ventilar o ambiente. A solução foi aplicada nas galerias com seringa e em toda a superfície do verso da obra com uma trincha. Nos quatro dias seguintes à aplicação não houve contato com a obra, a fim de se prevenir qualquer tipo de intoxicação (Fig. 39).



Figura 39 - Processo de desinfestação da obra. Créditos: Lenice Leite.

- a) Aplicação do veneno com seringa;
- b) Aplicação do veneno com pincel.

4.2.4 Consolidação do Suporte

A etapa seguinte do tratamento consistiu em consolidar as galerias do suporte e trocar as peças de madeira (traves laterais). Antes da consolidação das galerias foi aplicada a solução composta de resina acrílica (Paraloid B72®) em álcool etílico 92% (1:10) para enrijecer e preparar a madeira para receber a massa de consolidação, pois nestas regiões ela estava extremamente ressecada (Fig. 40).



Figura 40 - Aplicação do Paraloid B72® nas áreas ressecadas do suporte.

A consolidação das galerias foi realizada com resina acrílica (Paraloid B72®) e microesfera K38 e com massa de consolidação composta por serragem de madeira (*angelim*) e Acetato de polivinila – PVA (Cascorez®). A cor dessa serragem era semelhante a cor da madeira do suporte. Primeiramente, nas áreas de perda compostas por galerias de cupins, áreas mais estreitas, onde seria difícil inserir a massa de serragem, foi feita a consolidação com microesfera. Para o procedimento foi realizada uma solução mais fluida, a fim de penetrar todas as cavidades existentes no interior da madeira e proporcionar seu enrijecimento. O consolidante foi aplicado lentamente com uma seringa de vidro, conforme pode ser visto na Figura 41.



Figura 41 - Consolidação com microesfera e Paraloid B72® com a seringa.

Em perdas com formatos mais largos e acessíveis, foi feita a consolidação com a massa de serragem grossa (Fig. 42). Depois, para a finalização da consolidação tanto das áreas preenchidas com microesfera como das áreas preenchidas com massa de serragem grossa, foi

realizado com a massa de serragem fina. As massas foram aplicadas com o auxílio de espátulas. Após a secagem, o acabamento foi feito com lixas de diferentes gramaturas e desbastando com o bisturi os pontos mais altos e desnivelados da massa. Neste momento, a consolidação das perdas presentes nas travas centrais também foi realizada. Uma lâmina de madeira do compensado que havia soltado durante a abertura das galerias foi recolocada ao suporte com o Primal B60®.

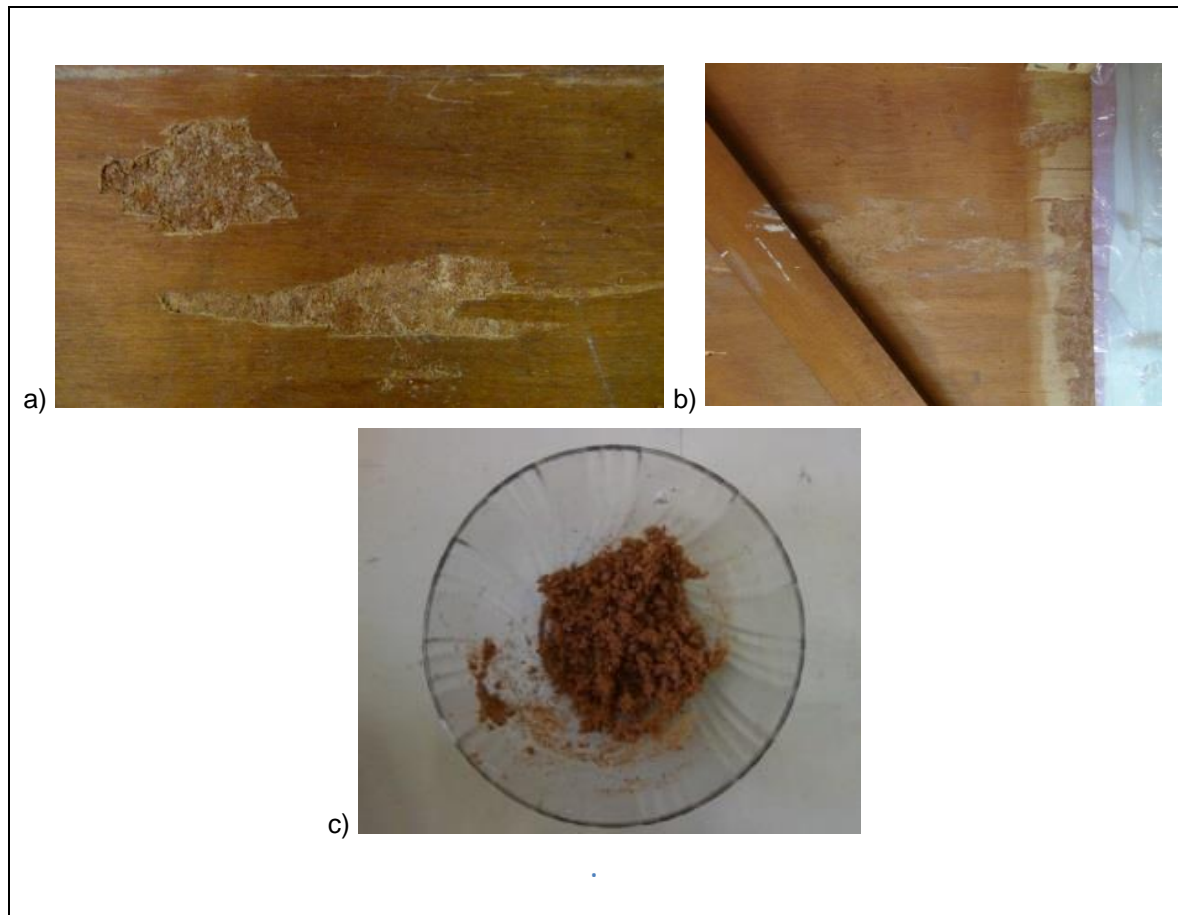


Figura 42 - Consolidação do suporte com massa de serragem.

- a) Galeria do suporte consolidada com massa de serragem grossa;
- b) Área com galerias consolidadas com massa de serragem,
- c) Massa de serragem grossa e PVA.

Neste momento, as laterais do compensado, que se encontravam bastante fragilizadas, bem como às áreas do anverso do suporte, onde havia se perdido a camada pictórica, foram consolidadas com massa de serragem. Além disso, aplicou-se uma solução composta por Acetato de Polivinila – PVA (Cascorez®) e água (1:1), nas áreas em que as lâminas do compensado, apresentavam-se desprendidas. A aplicação da solução foi realizada com uma

seringa. A consolidação do anverso propiciou uma superfície adequada para o tratamento das lacunas da camada pictórica (Fig. 43).

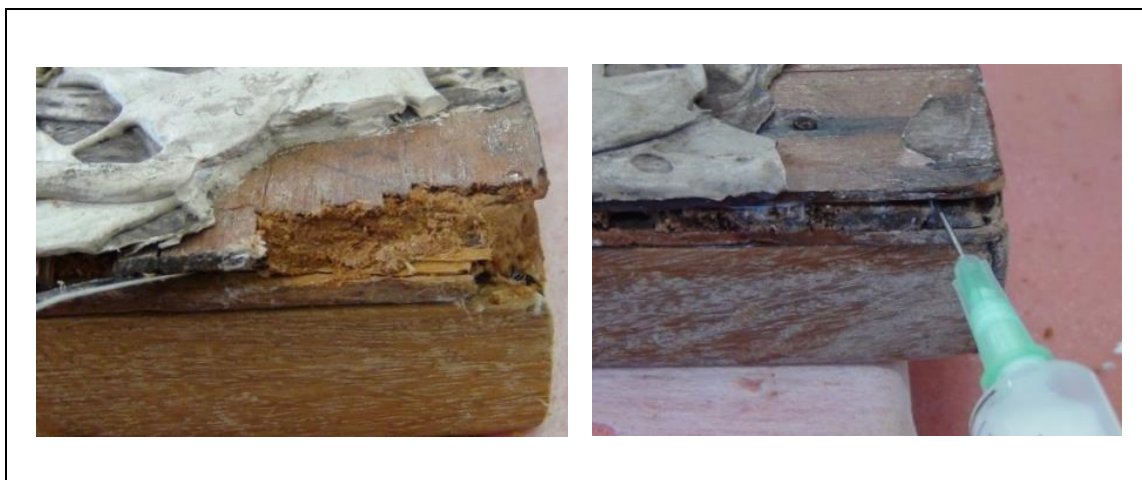


Figura 43 - Consolidação da lateral do suporte.

4.2.5 Substituição das Peças Estruturantes do Suporte

A madeira escolhida para a confecção das novas peças estruturantes da obra foi o Cumaru⁴⁴. A cor desta madeira não destoa da cor original do suporte e é uma madeira dura, resistente e, por isso, não é comumente atacada por insetos xilófagos. As medidas das peças originais foram tomadas e as quatro peças de madeira foram encomendadas conforme tamanho e formato das peças originais deterioradas.

Foi considerado se seriam trocadas as quatro peças que estruturam o suporte, ou apenas três, considerando que uma delas, apesar de apresentar galerias, visivelmente estava íntegra, sendo possível se ater a sua consolidação. No entanto, considerou-se a possibilidade de haver galerias embaixo desta peça, em sua interface com o compensado. Ponderou-se que, caso existissem galerias no suporte e não fossem consolidadas, a camada pictórica estaria vulnerável, não havendo sustentação por baixo dela.

Como se tratava de região de extremidade da obra, poderia ocorrer perdas da camada até mesmo no momento de transporte da obra. Além disso, esta madeira estaria vulnerável ao ataque de cupins após o efeito do veneno injetado (de ação preventiva) cessar, podendo ocorrer infestações de insetos xilófagos no futuro. Nesse caso, o suporte em compensado de

⁴⁴ Nome científico: *Dipteryx odorata*.

madeira permaneceria vulneral. As peças novas do chassi teriam função de vedação para que insetos xilófagos não penetrassem no interior da obra. Sendo assim, optou-se pela substituição das quatro peças do chassi, pensando também em uma medida de conservação da obra.

O processo de substituição das peças foi muito bem planejado, de forma que não provocasse danos à obra durante este procedimento delicado. Ficou decidido que as peças não seriam removidas todas de uma vez, evitando assim a possibilidade de movimentação e instabilidade da madeira do suporte durante o processo. Assim, foi estabelecida a seguinte metodologia: a primeira peça original seria removida, as galerias que porventura estivessem por baixo seriam consolidadas e a nova peça de madeira seria fixada antes da remoção da segunda peça, seguindo esta sequência até a remoção e substituição da última (quarta) peça (Fig. 44).



Figura 44 - Consolidação das galerias do suporte (compensado) com massa de serragem. Créditos: Lucas Carvalho.

Para realizar a substituição, primeiramente, todos os pregos que fixavam as peças ao suporte foram mapeados. Nas peças mais deterioradas, os pregos estavam frouxos e foi possível remover praticamente a peça inteira. O que foi feito posicionando uma segueta⁴⁵ por baixo da peça, em frestas entre a mesma e o suporte e, em seguida, serrando cada um dos pregos. Nas peças menos deterioradas, os pregos permaneciam firmes de modo que não havia espaço entre a peça e o suporte para inserir a segueta. Assim, as peças foram segmentadas em pequenos pedaços rente aos pregos, a fim de desestabilizá-los para ser possível serrá-los com

⁴⁵ Ferramenta com finalidade para serrar materiais como pvc, ferro e madeira. A serra pode ser trocada com o desgaste.

maior segurança, isto é, de modo a não exercer pressão sobre o suporte que pudesse vir a danificar a camada pictórica (Fig. 45).

Optou-se por aplicar o Primal B60® nas pontas dos pregos serrados que permaneceram aderidos ao suporte da obra, mas que estavam bambos, evitando sua movimentação e prejuízos à camada pictórica. Depois de fixados os pregos, a resina acrílica (Paraloid B72®) a 10% em xilol foi aplicada para evitar a oxidação destes fragmentos de pregos.

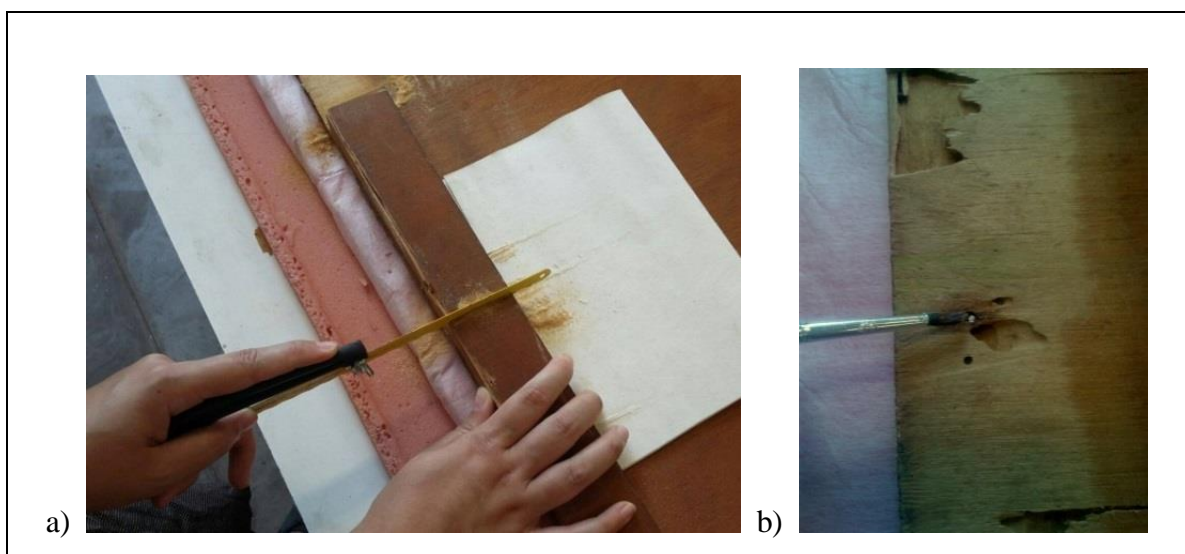


Figura 45 - Processo de remoção das peças estruturantes da obra. Créditos: Lucas Carvalho.

- a) Segmentação da peça com a seguetta;
- b) Aplicação do Primal B60® com pincel nos fragmentos dos pregos.

A adesão das novas peças de madeira ao suporte foi feita com Acetato de Polivinila – PVA (Cascorez®). O PVA foi passado tanto na peça (do lado que seria fixada), quanto no suporte, de forma homogênea e uniforme. Após o posicionamento da nova peça no suporte, foram colocados “sargentos” (ferramentas de metal que permitem o contato permanente entre objetos a serem aderidos, conforme se pode ver nas imagens *b* e *c* na Figura 46) durante o intervalo de secagem do adesivo. Utilizou-se a espuma da *cama* da obra como interface entre o sargento e camada pictórica para garantir a proteção da mesma. A pressão dos sargentos foi adequada, tanto para a adesão da madeira ao suporte como para não causar danos à camada pictórica, não sendo muito excessiva.

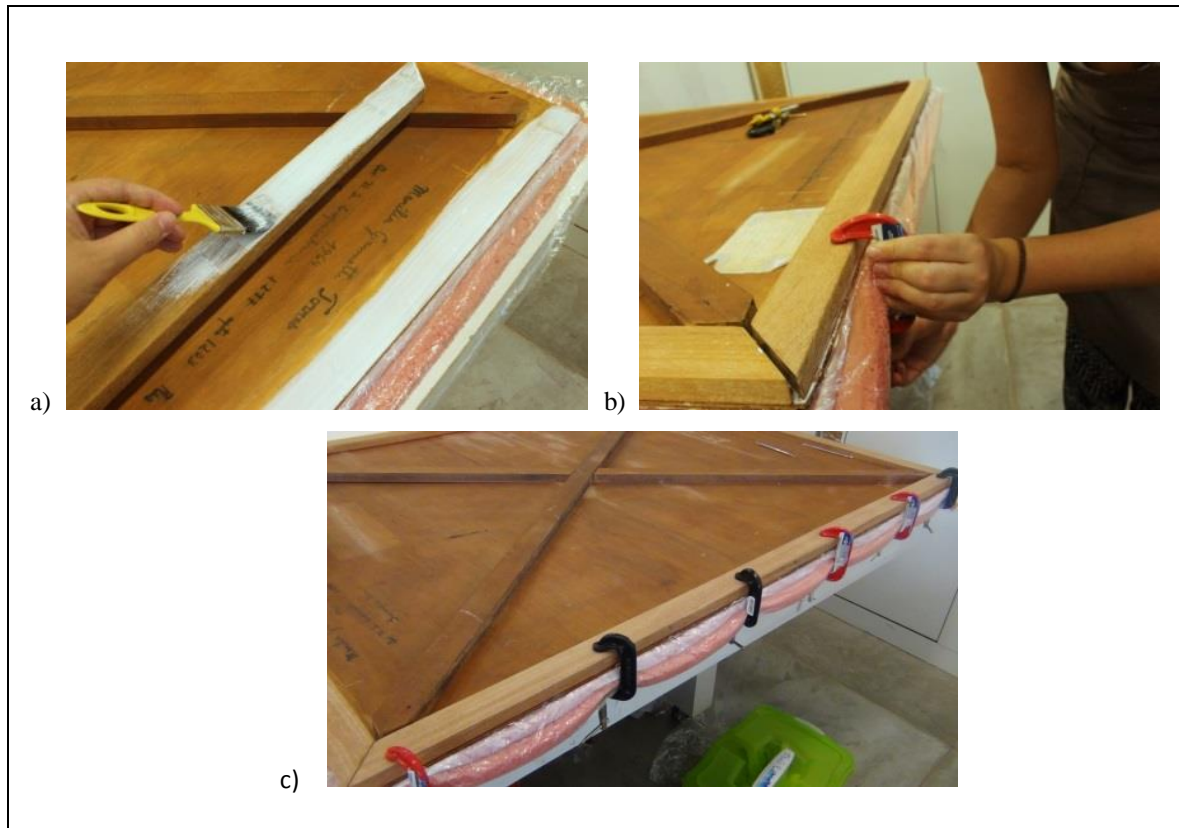


Figura 46 - Processo de substituição das peças estruturantes da obra. Créditos: Lenice Leite.

- a) Aplicação do PVA no suporte e na peça a ser aderida;
- b) Colocação do sargento na peça e no suporte;
- c) Após adesão da nova peça estruturante no suporte (compensado).

Após a substituição de todas as peças, no ponto de encontro entre as peças e entre as travas centrais, ficaram pequenos espaços, *gretas* não preenchidas, conforme pode ser visto na Figura 47. Foram confeccionadas pequenas peças de madeira (cumaru) para preencher estes espaços, que foram aderidas com PVA. Alguns espaços foram consolidados com massa de consolidação composta por serragem e PVA e o acabamento foi dado com *lixa fina*.

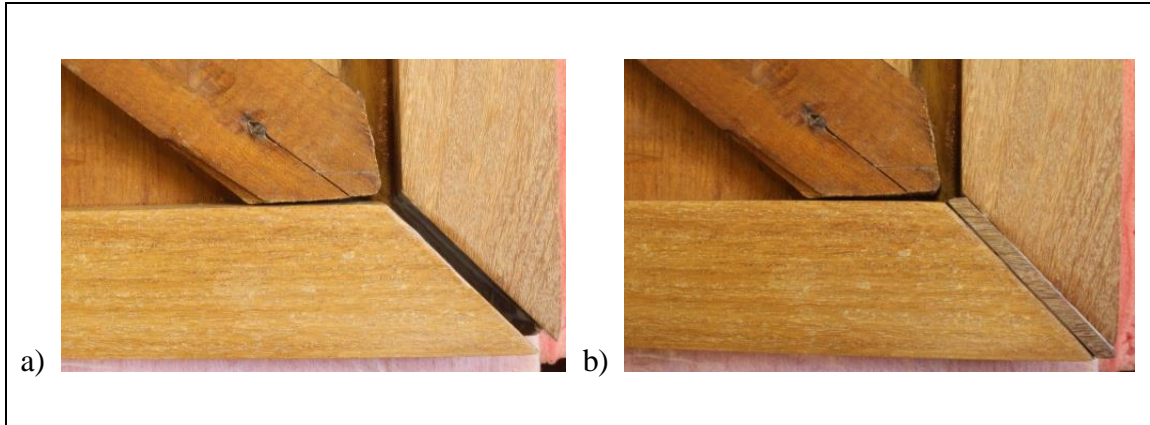


Figura 47 - Consolidação dos espaços entre as peças substituídas.

- a) Espaço entre as peças;
- b) Espaço entre as peças consolidado com uma peça de madeira.

Depois de finalizada a substituição das peças estruturantes da obra, foram fixadas cavilhas de madeira no encontro das peças substituídas. Estas cavilhas têm a função de unir as peças e distribuir o peso do suporte entre elas. Para realizar o procedimento, contou-se com o auxílio do conservador-restaurador Ruy Caldeira que, com a furadeira, realizou os furos nas extremidades das peças, onde as cavilhas seriam inseridas. As cavilhas foram fixadas com o adesivo PVA (Fig. 48).

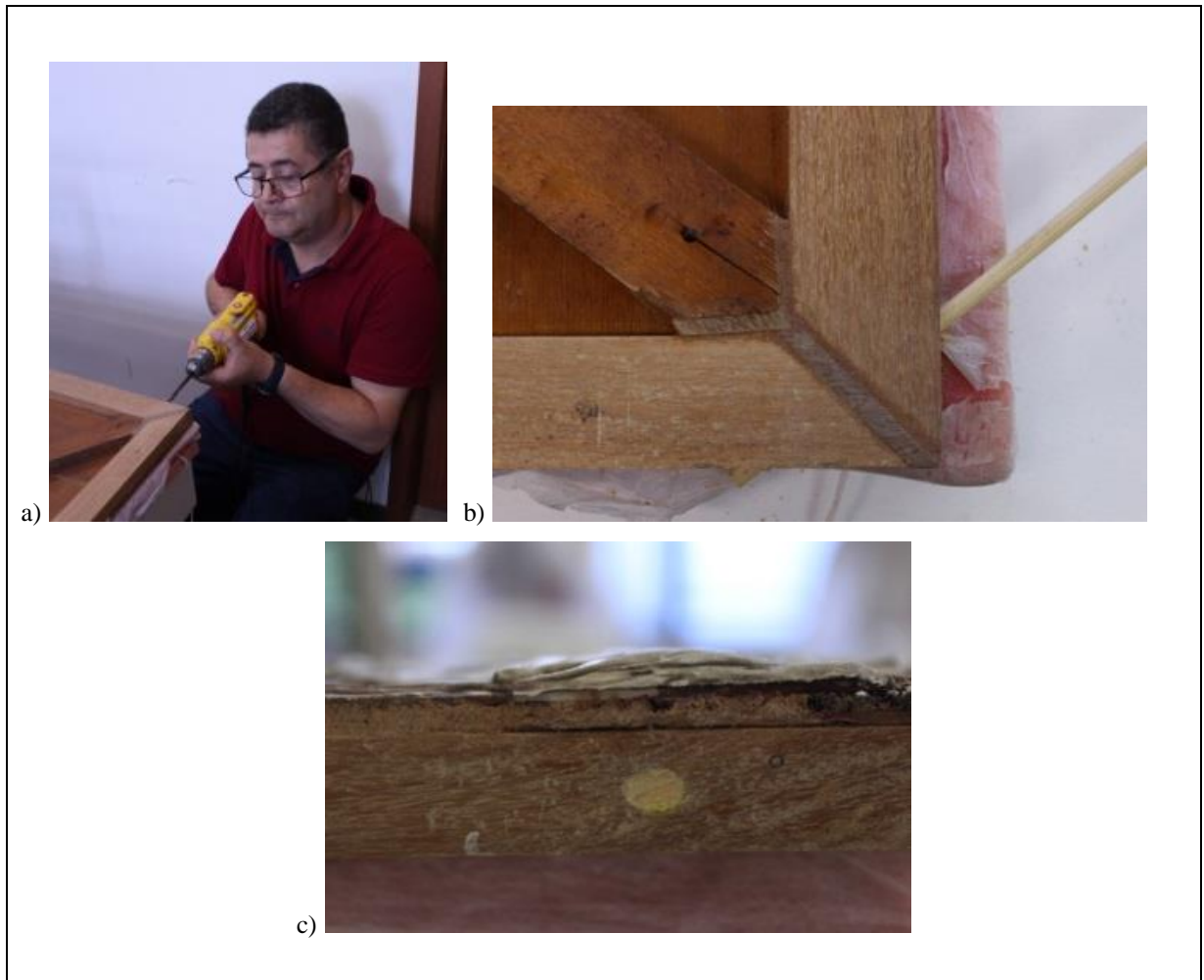


Figura 48 - Finalização do processo de substituição das peças estruturantes.

- a) Ruy Caldeira realizando os furos nas extremidades;
- b) Encaixe das cavilhas nos furos das extremidades;
- c) Acabamento depois de fixadas as cavilhas.

4.3 Testes de Limpeza da Camada Pictórica

Antes do início do tratamento foram realizados testes na camada pictórica para definir quais seriam os melhores métodos para sua limpeza. Como decidido anteriormente, a limpeza com solventes por meio da utilização de *swab* foi descartada devido às grandes dimensões e a topografia da obra, com muitas reentrâncias.

4.3.1 Gel Rígido

O uso de géis rígidos foi introduzido e desenvolvido por Richard Wolbers durante os últimos 30 anos. Wolbers introduziu o uso do ágar-ágar durante um curso de limpeza na

Itália, em 2003. A agarose (o mais puro componente gelificante derivado da galactose) produz géis límpidos e transparentes, é de 10 a 20 vezes mais cara que o ágar-ágar e é utilizado em tratamento de suportes mais sensíveis, como papel. O ágar-ágar, além de seu custo-benefício, é mais utilizado por apresentar taxa de sinerese (liberação gradual da água) mais baixa do que a agarose, devido à presença de agarpectina (grupo sulfato que diminui o tamanho dos poros) na sua composição.

O ágar-ágar é vendido em forma de pó branco e sua preparação é realizada por meio da diluição em água aquecida, acima de 85°C. Depois de diluído, em uma temperatura entre 37-39°C, as moléculas do ágar-ágar se reorganizam em uma malha gelificada capaz de reter grande quantidade de água em sua estrutura. Em tratamentos de restauração é utilizada em uma concentração de 2 a 5% em água deionizada, sua concentração varia de acordo com o modo de aplicação e com a sensibilidade da superfície a ser tratada.

Na obra *Superfície Viva I*, o gel rígido de ágar-ágar foi testado em duas concentrações, a 2,5% e a 5%. As aplicações não foram realizadas diretamente sobre a camada pictórica da obra, mas com a interface de um pedaço de entretela. Apesar de o gel transpor a entretela e entrar em contato direto com a superfície da camada pictórica, a entretela auxilia a remoção do gel rígido sem que ele fragmentasse e deixasse resíduos na obra devido a suas reentrâncias (Fig. 49).

Foram realizados quatros testes diferentes: três a uma concentração de 2,5% e um a 5%. No primeiro teste, o gel foi aplicado em uma concentração de 2,5%, e o tempo de ação sobre a camada pictórica foi de 5 minutos (cronometrados). O resultado foi insatisfatório, apesar de remover sujidade da superfície, a remoção não ocorreu de forma homogênea e houve o depósito de resíduos nas reentrâncias.

O segundo teste foi realizado com o gel em uma concentração maior, de 5% (com o intuito de minimizar o resíduo nas reentrâncias da camada), o tempo de ação sobre a camada foi de 5 minutos. O resultado foi insatisfatório. Nesta concentração o gel se torna muito compacto, não atingindo toda a superfície da camada pictórica e não apresentando remoção de sujidades.

O terceiro teste foi realizado na concentração de 2,5%, mas com um maior tempo de ação, oito minutos. Pensou-se que, aumentando o tempo de ação, a absorção da sujidade poderia ocorrer de forma homogênea e ocorrer maior consolidação do gel, não havendo

resíduos depositados. No entanto, novamente o resultado foi insatisfatório. A remoção da sujidade ocorreu de forma desigual na superfície, além de ocorrer o depósito de resíduos novamente.

No quarto teste, resolveu-se repetir o teste anterior: concentração de 2,5%, tempo de exposição de oito minutos, com a ressalva de que o gel seria aplicado em uma temperatura mais baixa do que a do teste anterior. Pensou-se que, estando num estado físico mais sólido, ficaria mais compacto, não deixando resíduos e absorvendo menos sujidade, mas de forma homogênea. Novamente, o resultado foi insatisfatório. Apesar de não ter deixado resíduos nas reentrâncias da camada pictórica, a remoção da sujidade ainda ocorreu de forma desigual.

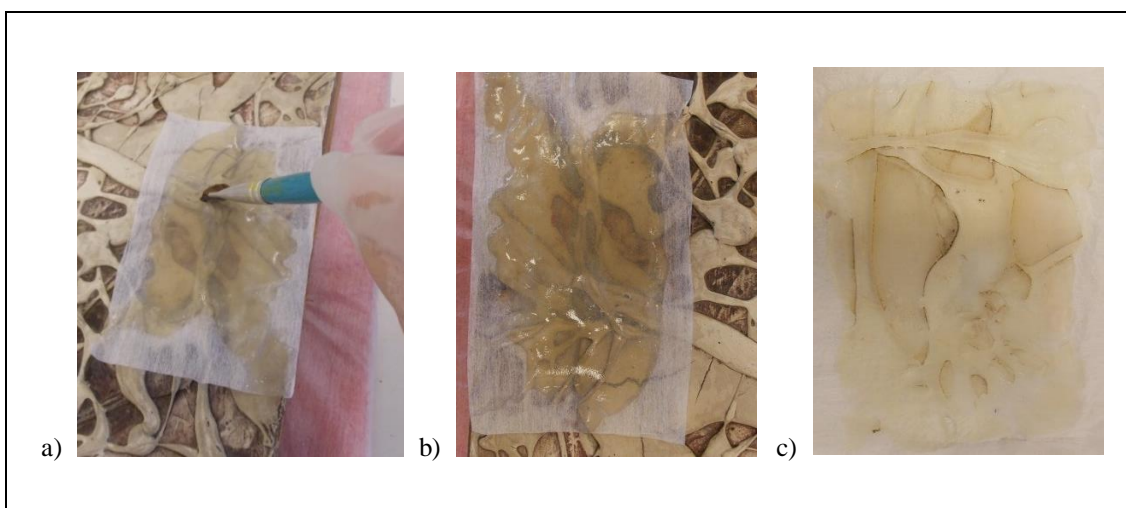


Figura 49 - Teste com ágar-ágar.

- a) Aplicação do ágar-ágar com um pincel;
- b) Depois de aplicado;
- c) Após a remoção do ágar-ágar.

Concluindo, o método de limpeza por meio do gel rígido não foi satisfatório devido à dificuldade de induzir a remoção da sujidade de forma homogênea em toda a superfície da camada pictórica (Tab. 1).

Aplicações		Considerações			
Concentração (%)	Tempo de ação (min)	Remoção de sujidade	Limpeza homogenia	Resíduos	Resultados
2,5	5	Sim	Não	Sim	Insatisfatório
5	5	Não	_____	Não	Insatisfatório
2,5	8	Sim	Não	Sim	Insatisfatório
2,5 (aplicado com temperatura mais baixa)	8	Sim	Não	Não	Insatisfatório

Tabela 1 – Amostragem dos valores dos testes com ágar-ágar.

4.3.2 Limpeza a Seco

A segunda alternativa pensada para a limpeza foi a *Limpeza a Seco*. A limpeza a seco pode ser realizada com uma gama de materiais que já foram testados, como esponjas, borrachas, materiais maleáveis, e panos de microfibra. Foi utilizado como referência o artigo *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished paint surfaces (2012)* ⁴⁶, elaborado por uma equipe de pesquisadores da Agência Cultural do Patrimônio da Holanda, com o objetivo de divulgar os resultados de sua pesquisa sobre este tema, isto é, as propriedades dos materiais disponíveis para limpeza a seco, assim como a integridade de pinturas após realização de testes de limpeza. A metodologia de pesquisa do grupo holandês foi a realização de testes de limpeza em obras sem verniz cujas superfícies apresentassem sensibilidade aos solventes aquosos.

Os pesquisadores realizaram testes com uma série de matérias: dois tipos de materiais maleáveis; três de borrachas; um de tecido; dois de esponjas, três de esponjas de maquiagem e com pó de borracha. De todos os materiais de limpeza testados, a esponja de maquiagem provou ser o mais eficiente e seguro de ser usado. Segundo os pesquisadores, tal eficiência das esponjas de maquiagem deve-se a sua estrutura fina que viabiliza a remoção de sujeira em

⁴⁶ DAUDIN-SCHOTTE Maude et al. *Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces*. Amsterdam, Netherlands, 2012. 10p.

superfícies delicadas, sem serem abrasivas e sem deixar resíduos. Devido à fragilidade da camada pictórica de *Superfície Viva I*, optou-se por iniciar os testes com a esponja de maquiagem.

O teste para limpeza a seco da camada pictórica de *Superfície Viva I*, foi realizado com esponjas de maquiagem da marca *Océane Femme®*, linha *Skin Essential* (Fig. 50). Estas esponjas possuem formato retangular, textura macia e não possuem látex em sua composição. Elas mostraram-se adequadas, especialmente por causa de suas pequenas dimensões (4x2 cm) que possibilitariam fácil manuseio sobre a superfície da obra naquelas áreas de reentrâncias. Conforme indicação do artigo científico consultado, as esponjas deveriam ser deixadas previamente de molho em água filtrada, por 3 vezes, para a remoção de possíveis aditivos químicos de sua fabricação industrial. Depois desse processo inicial de retirada de resíduos e após sua secagem completa, as esponjas de maquiagem poderiam ser utilizadas.



Figura 50 - Esponjas de maquiagem da marca *Océane Femme®*, linha *Skin Essential*.
Fonte: <http://www.oceane.com.br/portfolio-items/skin-essential/>

O teste foi realizado em uma pequena área da camada pictórica friccionando a esponja de forma delicada na superfície, fazendo movimentos circulares. Apesar da camada pictórica não apresentar diferença visual naquela região em que a esponja foi aplicada, a remoção de sujidades é notada por meio da observação da própria esponja que, após a limpeza, apresentava sujidades aderidas em sua superfície. Assim, a aplicação da esponja foi realizada por algumas vezes, na mesma região, com um pedaço da esponja ainda limpo, até que esta não apresentasse sujidade significativa. Após este procedimento, verificou-se que o aspecto visual da área testada modificou-se sutilmente. Tal verificação foi avaliada como sendo um bom resultado, pois a limpeza não causaria uma mudança radical no aspecto da obra, mas removeria a sujidade impregnada na camada pictórica. Como a limpeza a seco foi avaliada positivamente, optou-se por realizá-la.

4.4 Tratamento da Camada Pictórica

Antes de iniciar o processo de limpeza, os fragmentos de camada pictórica que estavam soltos e acondicionados foram refixados nas áreas das quais haviam se desprendido com Primal B60® e água (1:1), adesivo testado anteriormente. Para refixar estes fragmentos da camada, foi aplicada uma fina camada de adesivo tanto no fragmento solto quanto na lacuna onde seria refixado, com um pincel fino. Depois de encaixar a peça em seu lugar original com precisão, exerceu-se pressão com o dedo, por aproximadamente cinco minutos, para que a adesão ocorresse de forma adequada.

4.4.1 Limpeza da Camada Pictórica

Os excrementos de insetos depositados em vários pontos da superfície da camada pictórica foram removidos com bisturi. Para tal procedimento foi utilizada uma lupa. Além disso, tomou-se o cuidado de usar uma lâmina de bisturi usada, que não estivesse muito afiada, para não causar danos à camada pictórica no momento da remoção dos excrementos.

Depois disso, iniciou-se a limpeza da camada pictórica com a esponja de maquiagem. Durante o processo de limpeza, observou-se que algumas áreas da camada, pontos escuros, eram inacessíveis. Nestes pontos, utilizou-se uma *escova de dentes* de cerdas muito macias, o que tornou acessível à limpeza daqueles locais em que a esponja não alcançava.

Devido à grande dimensão da obra, a camada pictórica foi dividida em doze quadrantes demarcados com o barbante, tanto para facilitar o procedimento de limpeza quanto para estabelecer um referencial de comparação entre as áreas que já haviam passado pelo processo de limpeza e as áreas que ainda não tivessem sido limpas (Fig. 51).



Figura 51 - Divisão da obra em 12 quadrantes com barbante

A limpeza foi realizada primeiramente utilizando a *escova de dentes* macia com movimentos leves, nos pontos mais escuros. Após, com a utilização da esponja, realizando cuidadosamente leves movimentos circulares nas áreas mais instáveis e frágeis da camada pictórica, sobre toda a superfície do quadrante estabelecido. Este procedimento foi realizado em média três vezes em cada quadrante (Fig. 52).

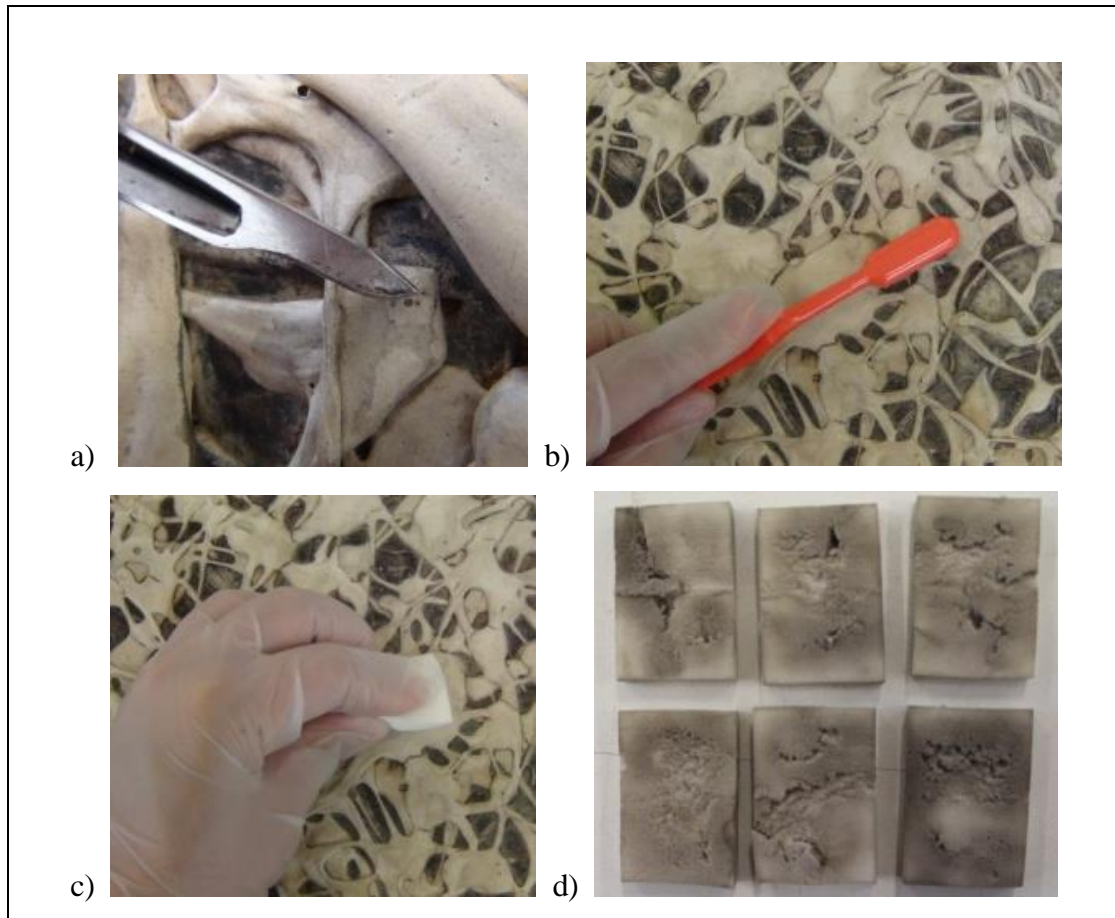


Figura 52 - Limpeza da camada pictórica.

- a) Remoção dos excrementos de insetos com bisturi;
- b) Limpeza da camada pictórica com a escova de dente;
- c) Limpeza da camada pictórica com a esponja;
- d) Esponjas após serem usadas para limpar a camada pictórica.

4.4.2 Nivelamento

Após a limpeza, foi realizado o nivelamento das lacunas, áreas de perda da camada pictórica. Optou-se por realizar o nivelamento, pois este teria função de dar estabilidade e segurança para a camada pictórica, vedar a madeira que estava exposta nas áreas de perda (evitando futuras deteriorações, tais como o acesso de insetos xilófagos por estas regiões). Além disso, o nivelamento, acompanhado pela reintegração cromática, seria realizado, inclusive, por razões estéticas. É preciso salientar que as áreas de perda eram pequenas em relação à dimensão da obra, praticamente imperceptíveis visualmente para o espectador comum se vista de certa distância. Ainda que tais perdas interferissem na fruição da obra, especialmente se vista mais de perto.

O nivelamento foi realizado com uma massa niveladora de Acetato de Polivinila – PVA (Cascorez®), Carboxi Metil Celulose (CMC) a 5% em água e carbonato de cálcio. A massa foi feita por meio da mistura dos dois adesivos acrescido de carga de carbonato de cálcio. Essa mistura foi macerada até ficar totalmente homogênea, não apresentando grãos da carga acrescentada. A consistência considerada ideal para este nivelamento foi mais espessa, densa, para acompanhar os relevos da obra. Tal procedimento pode ser visto na Figura 53.



Figura 53 - Aplicação da massa de nivelamento nas lacunas da camada pictórica.

A massa foi aplicada com auxílio de espátulas e pincel fino de cerdas macias. Foi aplicada mais de uma camada, com intervalos de secagem, até que ficassem niveladas ao relevo da obra. Após, o acabamento foi realizado com um *swab* levemente umedecido (Fig. 54).

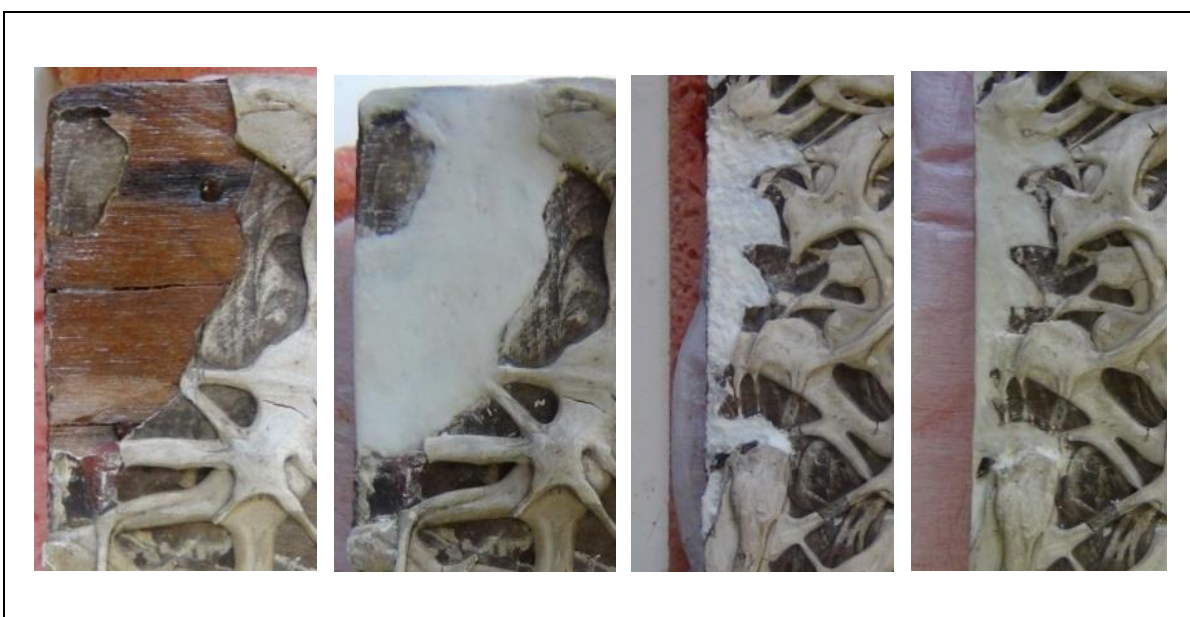


Figura 54 - Lacunas antes e depois da aplicação da massa de nivelamento.

4.4.3 Reintegração Cromática

Antes de realizar a reintegração cromática, foi aplicada uma camada do adesivo álcool polivinílico (*Mowiol*®), água e álcool etílico (4:25:50) nas áreas de nivelamento, criando uma interface entre o nivelamento e a tinta da reintegração cromática e impedindo que esta fosse absorvida pela massa de nivelamento.

A reintegração cromática foi realizada sobre as áreas niveladas com a técnica de pontilhismo⁴⁷, utilizando a tinta aquarela da marca *Winsor e Newton*®. Optou-se pela aquarela devido ao efeito desejado, de transparência e opacidade que esta tinta proporciona, levando em consideração o aspecto da camada pictórica de *Superfície Viva I* (Fig. 55 e 56).

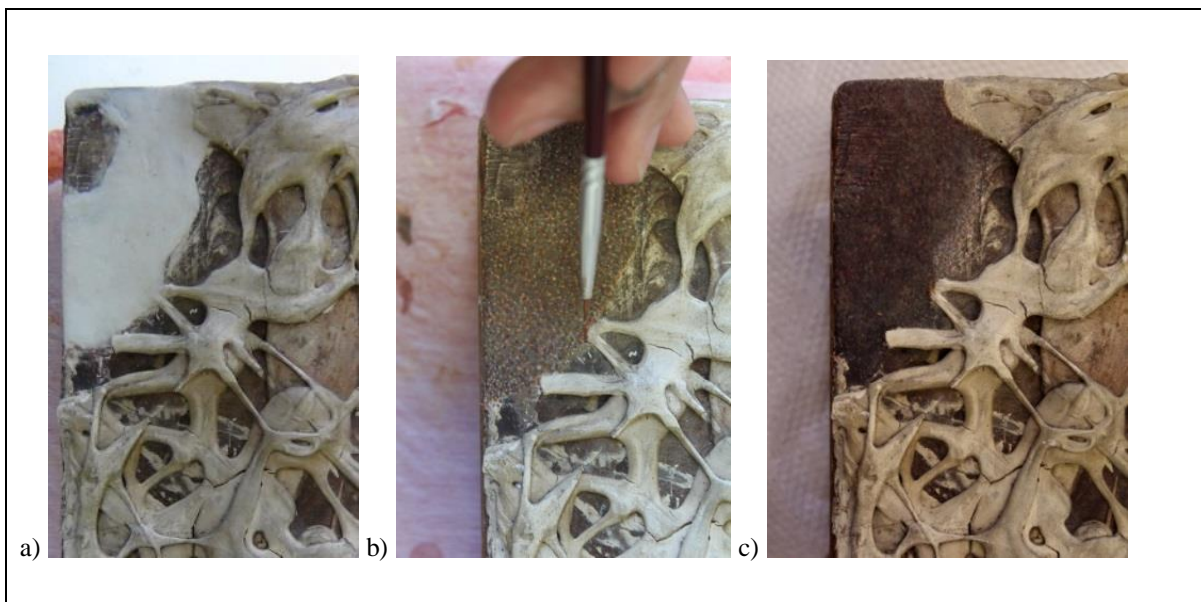


Figura 55 - Reintegração das lacunas da camada pictórica.

- a) Lacuna da camada pictórica nivelada;
- b) Reintegração utilizando o pincel fino com a técnica de pontilhismo;
- c) Lacuna após a reintegração.

⁴⁷ “Trata-se de um conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste ultimo caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento.” BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. P. 59



Figura 56 - Lacunas antes e depois de reintegradas.

4.5 Limpeza e Refixação da Moldura

A limpeza da moldura metálica foi realizada com aguarrás, álcool etílico e água filtrada. Observou-se que cada um desses solventes removia um grau de sujeira: a aguarrás foi mais eficiente na primeira limpeza, removendo a sujeira mais densa. O álcool e a água filtrada, utilizadas em um segundo momento, foram mais eficientes na remoção dos resíduos de sujeira que a aguarrás não havia removido. Os solventes foram aplicados com um *swab* realizando movimentos mais insistentes. O resultado da limpeza da moldura pode ser visto na Figura 57, abaixo.

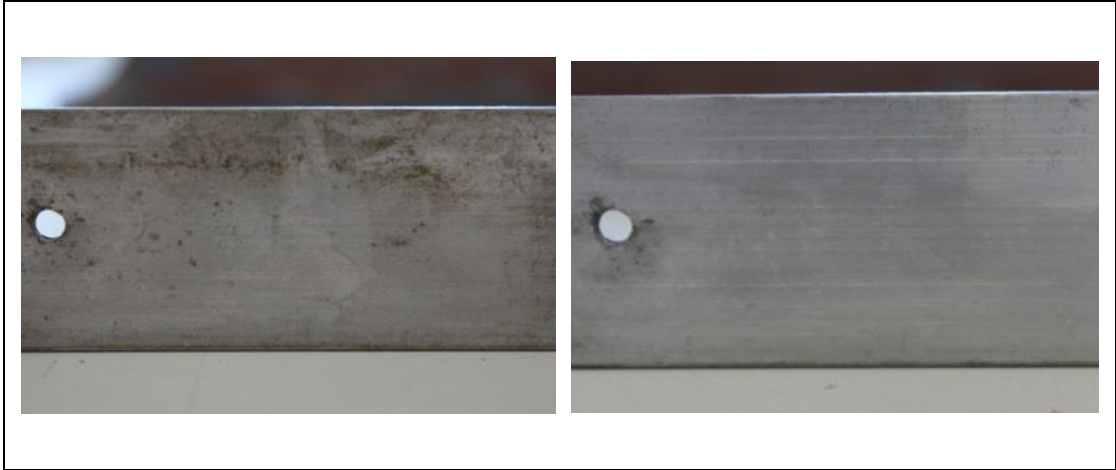


Figura 57 - Moldura antes e depois de higienizada.

Após a limpeza, a moldura foi recolocada com parafusos novos. Optou-se por não utilizar parafusadeira, pois poderia causar muita trepidação, especialmente na camada pictórica. Portanto, os parafusos foram colocados manualmente, com auxílio de chave de fenda. Assim, os lugares onde os parafusos seriam colocados foram marcados com lápis e foram feitos orifícios nestes pontos com a microrretífica *Dremel*®, em baixa velocidade, para propiciar que os parafusos fossem enroscados com mais facilidade (Fig. 58).

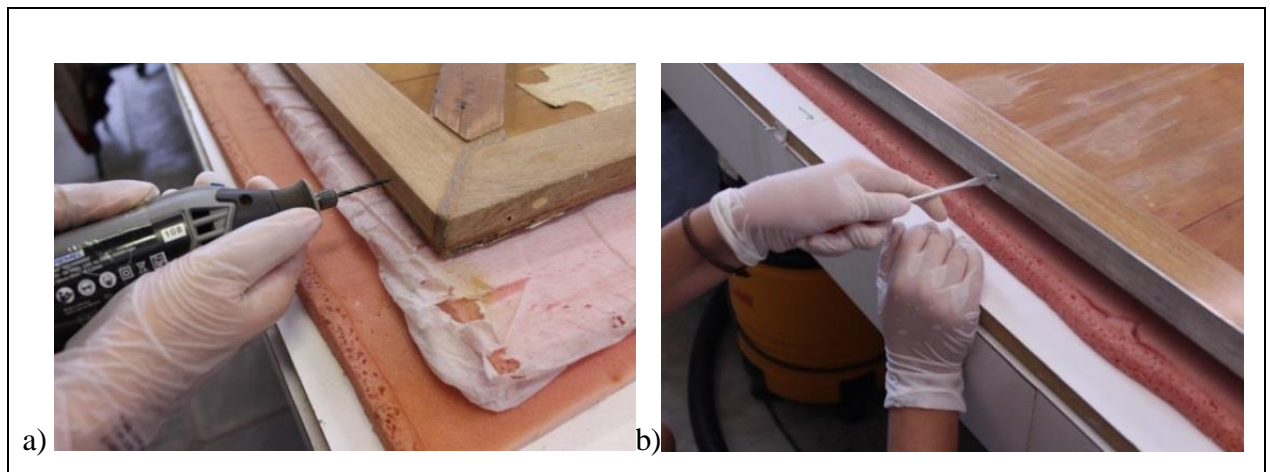


Figura 58 - Recolocação da moldura metálica

- a) Realização dos furos com a microrretífica para fixar os parafusos;
- b) Colocação dos parafusos para fixação da moldura metálica.

4.6 Finalização do Tratamento

4.6.1 Aplicação de Cera de Carnaúba no Suporte

Depois de finalizado o tratamento, tanto do suporte, quanto da camada pictórica, optou-se por aplicar cera de carnaúba diluída em aguarrás nas novas peças (traves de madeira) que estruturam o suporte. A cera teria função de impermeabilizar a madeira, diminuindo a absorção de umidade⁴⁸. A cera foi aplicada com um pincel e após seca, foi feito polimento com um pedaço de tecido macio (Fig. 59).



Figura 59 - Polimento das novas peças estruturantes da obra.

4.6.2 Etiquetas do verso

O faceamento da etiqueta que permaneceu no suporte foi removido e a etiqueta que havia soltado foi a ao suporte com PVA neutro e água deionizada (1:1). A etiqueta mais recente que a obra possuía, contendo informações de registro da Universidade, foi substituída por uma confeccionada com papel neutro (filifold), com as informações inscritas a lápis e aderida com PVA neutro e água deionizada (1:1) à peça inferior do chassi. Assim, o tratamento da obra *Superfície Viva I* foi finalizado (Fig. 60, 61, 62 e 63).

⁴⁸ Sendo a madeira um material altamente higroscópico, a impermeabilização com a cera evitará suas possíveis movimentações, ocasionando estabilidade para o suporte da obra.



Figura 60 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra.

Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.



Figura 61 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra.

Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.

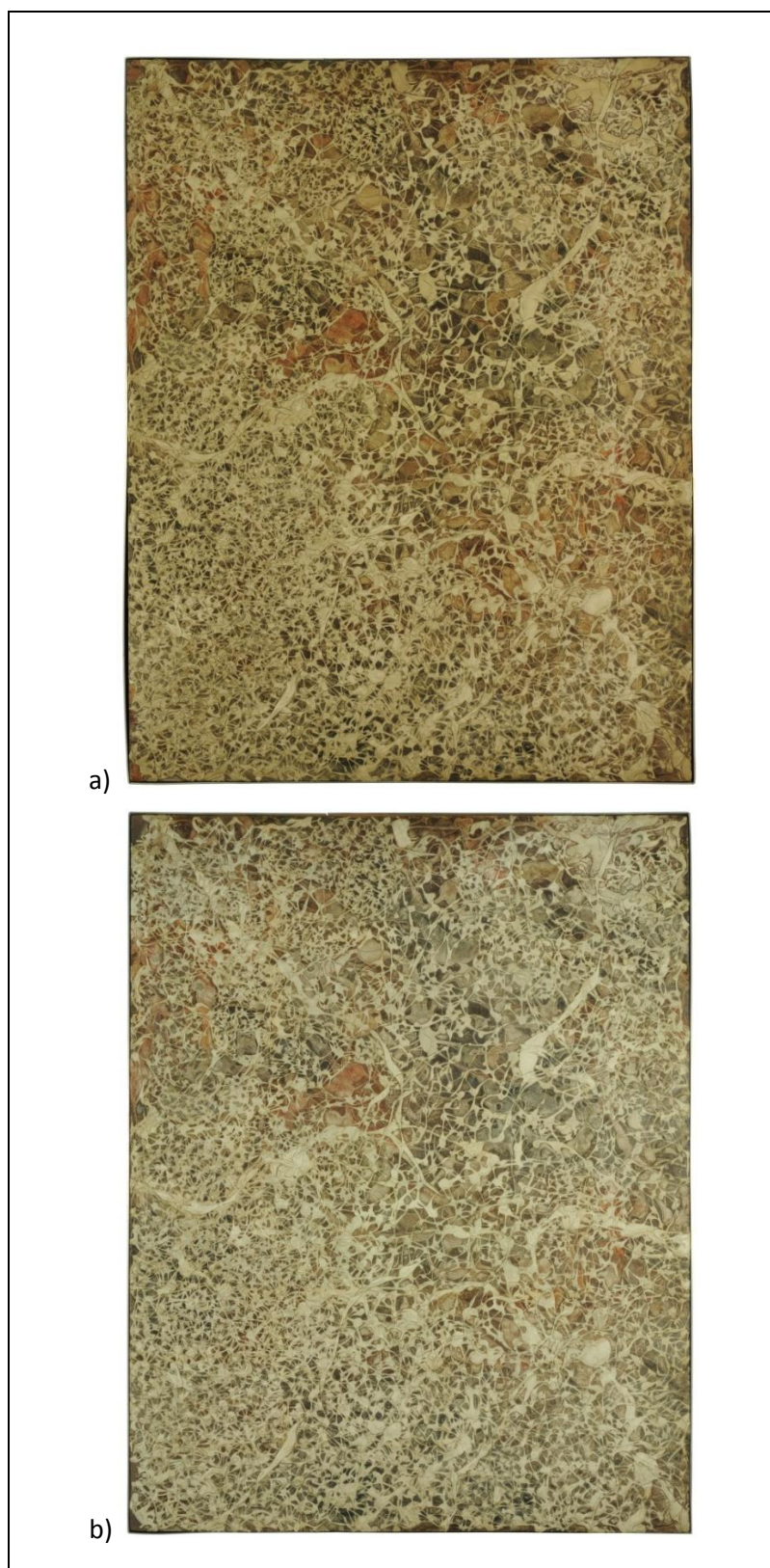


Figura 62 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Anverso da Obra. Antes (a) e depois (b) do tratamento. Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.



Figura 63 - Superfície Viva I, 1964, Marília Giannetti Torres. Verso da Obra. Antes (a) e depois (b) do tratamento. Crédito: Cláudio Nadalin, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, a execução deste trabalho significava *colocar em prática* conhecimentos e habilidades adquiridas ao longo do curso. De fato, realizar uma intervenção em uma obra de arte exige conhecimentos prévios (teóricos e práticos) que, conciliados aos estudos sobre a obra, devem ser aplicados em um tratamento adequado e seguro.

Entretanto, logo após o início da pesquisa, inicia-se também um período de revisão entre prática e aprendizado. Ao longo do trabalho, do tratamento e dos desafios encontrados, percebi que a realização do *TCC* consistia muito mais em um momento de aprendizado, do que da simples execução dos conhecimentos adquiridos até então. O desenvolvimento da pesquisa revelou-se de extrema importância para meu *amadurecimento* profissional. Ampliaram-se, em meu repertório, os conhecimentos em relação aos procedimentos, materiais, técnicas, teorias, às tomadas de decisões, *aspectos* essenciais para atuação no campo da restauração.

Durante o tratamento de *Superfície Viva I*, algumas dificuldades foram encontradas. Foi necessário aprender a lidar com elas e apontar soluções. Três grandes desafios surgiram com o tratamento: A **técnica construtiva** da obra, seu **frágil e complexo estado de conservação** e suas **grandes dimensões físicas**. Sobre a técnica, a dificuldade consistiu em estar diante de materiais artísticos não *convencionais* usados pela artista (e por outros contemporâneos seus). Materiais ainda muito pouco estudados no campo da conservação e restauração. A segunda dificuldade, o estado de fragilidade do suporte da obra, exigiu maior atenção e tomada de decisões que reformularam muito a proposta inicial de tratamento. Nesse sentido, esse trabalho foi de grande importância no aprendizado e descoberta de técnicas e materiais para a *reconstrução* de partes de sustentação do suporte. Por fim, o tamanho da obra (142cm x 110cm) dificultou várias partes do processo de tratamento. As grandes dimensões, o peso e a fragilidade da obra também requisitava força extra em momentos de movimentação da mesma, sendo praticamente impossível realizar deslocamentos sem ajuda. Nesse sentido, até mesmo a realização dos registros fotográficos apresentou dificuldades em alguns momentos. Nivelar e reintegrar, procedimentos que exigem constante aproximação e distanciamento do objeto, foram desafiantes devido à impossibilidade de posicionar a obra em um cavalete, na vertical. A opção foi alternar (entre a posição vertical e horizontal) esse procedimento que, na maior parte do tempo, obrigava à realização do trabalho com a obra na posição horizontal (sobre a mesa), para que se garantisse maior segurança e cuidados

necessários para não abalar a estrutura. Para superar essas dificuldades, foi necessária desenvoltura para lidar e saber trabalhar com as adversidades. Os desafios acabaram por garantir grandes aprendizados, que intuíram positivamente em minha paciência, concentração e resiliência no trabalho com a restauração, na consideração da futura atuação profissional.

Para além do exercício prático na restauração da obra, desenvolver uma pesquisa sobre a artista Marília Giannetti Torres, bem como sobre sua produção artística foi uma experiência satisfatória e inusitada. Comecei a conhecer o trabalho de Marília Giannetti com o início da pesquisa, na indicação de *Superfície Viva I* para o trabalho de conclusão de curso. Muito ainda tem por se fazer para enriquecer a bibliografia existente sobre a artista, que pode ser considerada um expoente singular da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX.

Tive a oportunidade de realizar entrevistas com contemporâneos da artista e acessar a documentos que abriram uma seara de conhecimentos e possibilidades de pesquisas conjuntas. Alguns temas, como a pesquisa sobre as “mulheres artistas”, sua inserção nos movimentos e profissionalização no campo artístico, somaram-se às minhas expectativas, antes já afloradas. Nesse quesito, ainda há muito por fazer e a intenção neste trabalho foi levantar a discussão e reflexão sobre o tema, ainda que em um pequeno e limitado recorte. Levantamento que pode ser entendido como um início de uma pesquisa maior, posterior, que demanda uma investigação mais aprofundada e sólida. Penso que há grande importância em se discutir o tema atualmente, com a finalidade de inserir a *mulher* na historiografia da arte. A subversão dos valores, a divisão sexual do trabalho, a imposição majoritária masculina nos grandes meios, sobretudo da arte, são alguns fatores que podem ser abordados quando se fala na exclusão das mulheres nas artes; por terem sua visibilidade extirpada, apagada.

A produção artística de mulheres esquecidas pela história, suponho ser de extrema importância para se complementar lacunas existentes na própria Historiografia da Arte. Há que se propor uma nova linearidade, ou o contrário, uma *explosão* de caminhos e vertentes alternativos, pensando a partir das produções esquecidas, desvinculadas da análise histórica. É preciso investigar, considerar aspectos sociais da vida de artistas, como posição social e gênero, importantes fatores que, de alguma forma, podem ter influenciado na carreira e na própria produção de artistas diversos.

Contudo, este trabalho busca garantir um complemento à bibliografia existente sobre a artista Marília Giannetti Torres. Somar-se ao número ainda pouco expressivo de pesquisas

sobre a artista é um privilégio, por relevar o trabalho de uma artista com técnicas e evoluções estilísticas de grande importância na arte moderna brasileira. Ademais, tenho uma satisfação realizada em proporcionar à obra *Superfície Viva I* uma estabilidade e uma integridade, devolvendo-a à coleção da UFMG em bom estado de conservação. Almejo que ela siga no cumprimento de sua *função* histórica, social, cultural; no diálogo com as pessoas, na possibilidade de proporcionar experiências, a partir do contato, entre a provocação da artista e o olhar instigado do observador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. **Belo Horizonte, Arraial e Metrópole: Memória das Artes Plásticas na Capital Mineira**. In: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. 493 p.

ALTHÖFER, Heinz. **Restauración de pintura contemporánea: tendencias, materiales, técnica**. Madrid: Istmo, 2003.170p.

ANDRÉS, Maria Helena; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. **Maria Helena Andrés: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998 96p

ÁVILA, Cristina. **Guignard, as gerações Pós-Guignard e a consolidação da modernidade**. In: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.493.

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Revista Ge-conservación, n.º 2, 2011. p. 45-63 Disponível em: <http://www.ge- iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41/pdf>. Acesso: 10 out. 2015.

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

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

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil1950-2000 Movimentos e Meios**. Ed. Alameda. São Paulo, 2006.

DAUDIN-SCHOTTE Maude et al. **Dry Cleaning Approaches for Unvarnished Paint Surfaces**. Amsterdam, Netherlands, 2012. 10p.

EDITORA C/ ARTE. **Marília Giannetti Torres**. Disponível em: <http://www.comarte.com/mgianett.htm> . Acesso: 11 set. 2015.

ESCRITÓRIO DE ARTE, 2016. **Marília Giannetti Torres**. Disponível em: <www.escritoriodearte.com/artista/marilia-giannetti-torres>. Acesso: 09 mai. 2016

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.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de.; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 7. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 255 p.

FONSECA, Mônica Eustáquio. **O Salão Bar Brasil de 1936: antevsões do modernismo nas artes plásticas em Belo Horizonte**. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2006. Disponível em: <[www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/SCARPELLI,%20Carolina%20Dellamore%20Batista,%20POUSA,%20Fabrize%20Santos%20e%20DE%20SA,%20Neuman%20Ribeiro.%20FONSECA,%20Monica%20Eustaquio\(Coord.\)%20-%20IIIEHA.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/SCARPELLI,%20Carolina%20Dellamore%20Batista,%20POUSA,%20Fabrize%20Santos%20e%20DE%20SA,%20Neuman%20Ribeiro.%20FONSECA,%20Monica%20Eustaquio(Coord.)%20-%20IIIEHA.pdf)>. Acesso: 05 abr. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Auto-retrato, 1947, Óleo s/ tela, , 65 x 47 cm**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24002/marilia-giannetti-torres>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Natureza morta, 1950, Óleo s/ tela, 50 x 40 cm**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24002/marilia-giannetti-torres>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Composição nº 2, 1956, Óleo s/ tela**. In: LOWANDE, Tamires. Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura. 2014, 139 p.. Monografia (Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GIANNETTI Torres, Marília. **Composição nº 4, 1956, Óleo s/ tela, 54 x 76 cm**. In: LOWANDE, Tamires. Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura. 2014, 139 p.. Monografia (Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais

móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GIANNETTI Torres, Marília. **Sem título**, 1960, Óleo sobre tela 72,5x 59,8. Inventário Museu de Arte da Pampulha, 2010, 240 p.

GIANNETTI Torres, Marília. **Relevo X**, 1991, **Massa vinílica e tinta acrílica s/ madeira**. 89,5 x 99,5 cm. Disponível em < www.agenciaminas.noticiasantigas.mg.gov.br/multimedia/galerias/pinturas-em-homenagem-aos-centenarios-de-belo-horizonte-e-guignard-retornam-ao-bdmg-cultural-2/ >. Acesso em 12 abr. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Vegetal IV**, 1983, **60 x 47 cm**. Disponível em: < www.imgrum.net/tag/menudasartes >. Acessado em 03 mai. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Título não identificado, década de 1970, 36 x 33 cm**. Disponível em: < www.imgrum.net/tag/menudasartes >. Acessado em 03 mai. 2016.

GIANNETTI Torres, Marília. **Malabarismo Geométrico: Relevo, 1978, Acrílica s/ madeira, 100x100cm**. Disponível em: <<https://www.iarremate.com/leilao-do-rio/001/1>>. Acessado em 12 abr. 2016.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: cubismo a arte neoconcreta**. 3. ed. -. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 301 p.

INFORMATIVO QUINZENAL DO CONDOMINIO RETIRO DAS PEDRAS. Belo Horizonte. 17 de junho de 2008. Disponível: <www.retirodaspedras.com.br/informativo/quinzenal/No_1_Ano_01.pdf>. Acesso: 04 mar. 2016.

ITAÚ CULTURAL, 2015. **Marília Giannetti Torres**. Disponível em: <www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24002/marilia-giannetti-torres>. Acesso: 10 dez. 2015.

ITAÚ CULTURAL, 2016. **Maria Helena Andrés**. Disponível em: < www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23/maria-helena-andres >. Acesso: 15 mai. 2016.

LEDUR, Rejane Reckziegel. **Professores de Arte e Arte Contemporânea: Contextos de Produção de Sentidos**. 2005, 167 p.. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em

Educação) – Faculdade de Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LOWANDE, Tamires. **Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura.** 2014, 139 p.. Monografia (Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOURA, Antônio de Paiva. **Memória histórica da Escola Guignard** - Usina de Livros, Belo Horizonte – 1993.

NASCIMENTO, Cinthya Daniela do. **Desafios da Restauração de arte moderna e contemporânea: Caso de uma pintura abstracionista em relevo sobre compensado, de Marília Giannetti Torres.** 2015, 90 p.. Monografia (Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** 11a. ed. Rio de Janeiro: Campus, c1996. 358p.

RODRIGUES, Rita L.. **Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés **COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.493.

SOUZA, Viviane Viana de. **O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm>. Acesso: 15 abr. 2016.

VIEIRA, Ivone Luzia. **A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962.** Pedro Leopoldo [MG]: Companhia Empreendimento Sabará, 1988. 164p

VIEIRA, Ivone Luzia. **Emergência do Modernismo.** In: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés **COLEÇÃO BELO HORIZONTE. Um século de história das artes**

plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p.493.

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

Entrevistas:

ANDRÉS, Maria Helena. Brumadinho. 07/05/2016. Entrevista concedida à Rita Lages Rodrigues e Thais Ramos Carvalhais.

GIANNETTI, Torres, Marília. Novembro de 1977. Entrevista concedida à Marília Andrés Ribeiro. In: LOWANDE, Tamires. Criação Molecular, de Marília Giannetti Torres: O estudo da técnica e o uso de gel rígido para conservação de uma obra da coleção Amigas da Cultura. 2014, 139 p.. Monografia (Programa de graduação em conservação e restauração de bens culturais móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

Periódicos:

ASSIS, Júlio. **O concreto e abstrato de Marília Giannetti**. Jornal O Tempo. Belo Horizonte, 05 de março de 2004. Caderno Artes Visuais, p. 14. (acervo pessoal sobre a artista de Ricardo Giannetti)

G., George. **Marília pinta com a alma**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 05 de junho de 1966. Caderno Feminino, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=40835&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso: 23 mar. 2016

MAURÍCIO, Jayme. **Superfícies Vivas de Marília na Petite**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 04 de março de 1964, 2º caderno. Itinerário das Artes Plásticas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=40835&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso: 23 mar. 2016

ANEXOS

ANEXO A – RELATÓRIO DOS EXAMES REALIZADOS PELO LACICOR



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Superfície Viva.

Autor: Marília Giannetti Torres.

Data: 1964.

Número Cecor:

Procedência: Universidade Federal de Minas Gerais

Proprietário: Universidade Federal de Minas Gerais- Coleção Amigas da Cultura.

Classificação: Composição Abstrata.

Técnica: Técnica Mista sobre Madeira.

Dimensões: 142 x 110 cm

Local e data da coleta de amostras:

Responsável pela amostragem: Profa. Maria Alice Sanna

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluno: Thais Ramos Carvalhais-Aluna do Curso de Graduação em Conservação de Bens Culturais-Escola de Belas artes-UFMG

Número de matrícula : 2011055606

Orientadora: Profa. Maria Alice Sanna

Objetivos:

Identificar materiais constituintes das amostras

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)
- Espectroscopia Ramam
- Teste de solubilidade
- 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 infravermelho 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.

O Raman, consiste em uma técnica que usa uma fonte monocromática de luz a qual, ao atingir um objeto é espalhada por ele, gerando luz de mesma energia (espalhamento elástico) ou de energia diferente da incidente (espalhamento inelástico). É possível obter muitas informações importantes sobre a composição química do objeto a partir dessa diferença de energia. No presente trabalho foi utilizada a microscopia RAMAN (aparelho HORIBA Xplora) que consiste em um uso de microscópio óptico convencional no qual a objetiva tanto serve para focalizar o feixe incidente sobre a amostra quanto para coletar a radiação que é espalhada por ela.

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

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

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am 2915T	Amostra retirada da lateral esquerda, parte inferior da obra, uma área de perda. Caracteriza-se, visualmente por duas camadas de massa (aparentemente de composição semelhante) e entre elas resquícios de uma tinta que varia do marrom ao vermelho. Interesse em saber a composição das massas e do resquício de tinta.	Aglutinante da camada branca: Resina Sintética (não identificada) Pigmentos: Branco de Titânio e Talco. Camada preta: Pigmento Negro de Marte (provável).
Am 2916T	Amostra retirada da lateral esquerda, parte superior da obra. Composta por uma fina camada de massa e uma fina camada de tinta que varia do marrom ao vermelho. Interesse em saber a composição das duas camadas.	Aglutinante da camada branca: Resina Sintética (não identificada) Pigmentos: Branco de Titânio e Talco. Camada vermelha: Pigmento Vermelho Ocre.

Locais de retirada das amostras

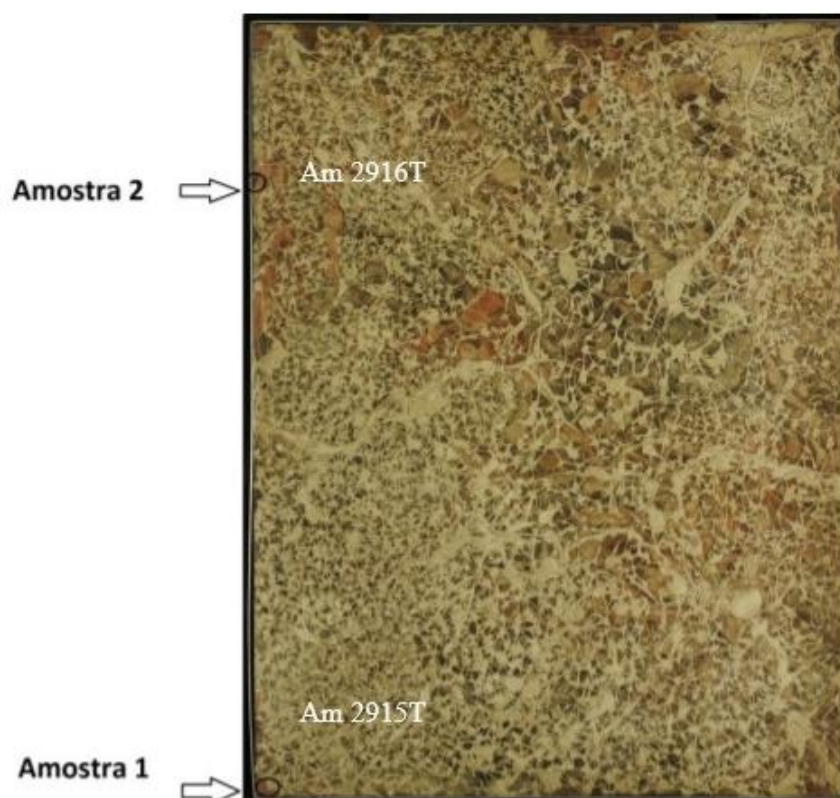


Figura 1- locais de retirada das amostras

Detalhe dos locais de retirada das amostras



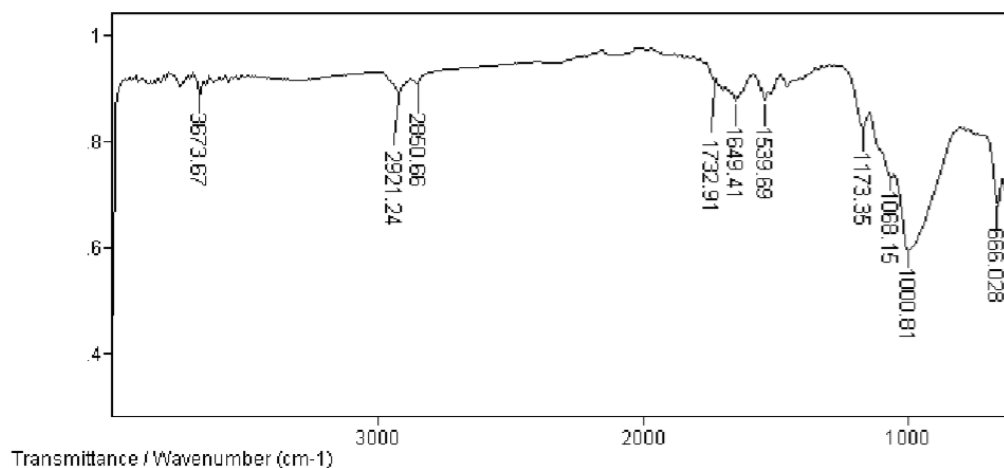
Figura 2



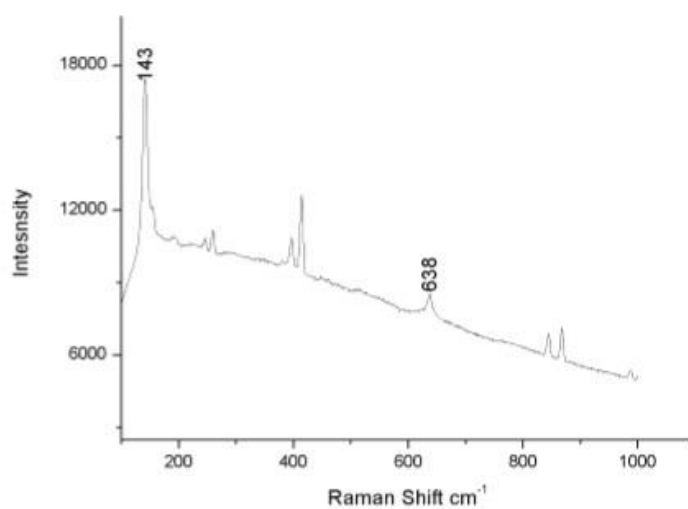
Figura 3

Anexo

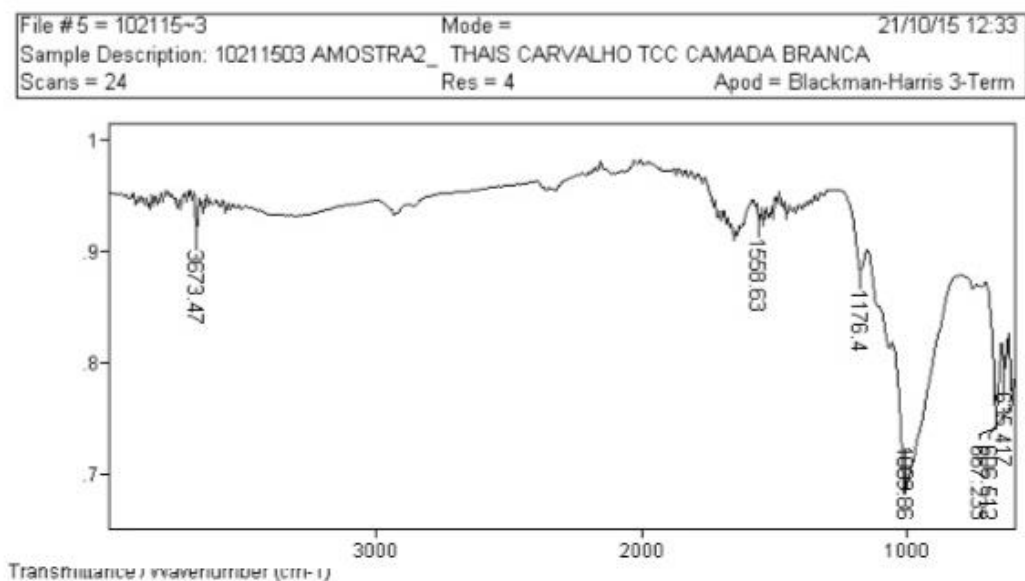
File #4 : SMOOTH Mode = 21/10/15 15:43
 Sample Description: 10211505 AMOSTRA1_ THAIS CARVALHO TCC CAMADA BRANCA
 Scans = 24 Res = 4 Apod = Blackman-Harris 3-Term



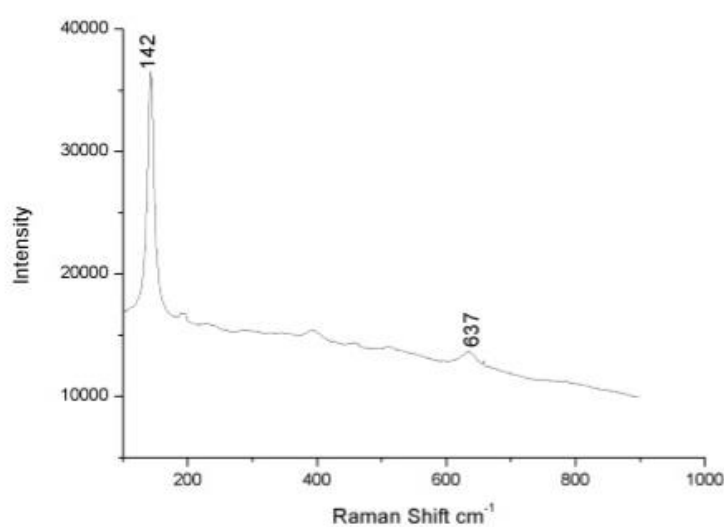
Espectros de infravermelho da camada branca:Amostra 2915T



Espectro Ramam da Amostra 2915T



Espectros de infravermelho da camada branca:Amostra 2916T



Espectro Ramam da Amostra 2916T

ANEXO B – FOLHETO TÉCNICO TERMIDOR®

]





CUPIM

Seja na sua **residência, prédio comercial** ou mesmo em outras **edificações**, seu patrimônio está sujeito à **ação nociva de cupins**.

No Brasil, este **problema** tem se tornado cada vez **maior e mais frequente**, causando prejuízos para os quais as seguradoras normalmente **não oferecem cobertura**.

Somado a isso, **existem de 70 a 80 espécies de cupins pragas** capazes de causar sérios danos econômicos em diversas áreas urbanas.

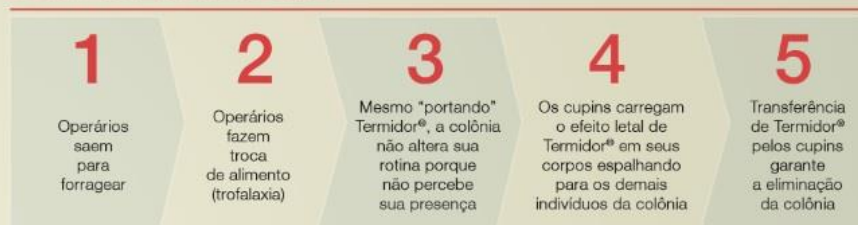
E para controlar estas pragas com eficiência e rapidez, é preciso mais do que um inseticida. Você precisa de **Termidor®**.

COMO SE ORGANIZA O INIMIGO?



★ Esta é a casta responsável pelo forrageamento e suprimento alimentar de toda a colônia.

COMO AGE TERMIDOR®?



PORQUE TERMIDOR®?

Cupins não podem evitar Termidor® porque são incapazes de detectá-lo.

Veja como funciona o exclusivo efeito transferência:



TECNOLOGIA SEGURA PARA VOCÊ E PARA O AMBIENTE - QUALIDADE BASF

- 1** Grupo químico moderno (Pirazol), 1 exclusivo modo de ação
- 2** Contém o ingrediente ativo "Fipronil", em exclusiva formulação Basf
- 3** Não tem cheiro
- 4** Facilidade de manuseio e aplicação
- 5** Baixa toxicidade para mamíferos
- 6** Baixa movimentação do produto nos diversos tipos de solo
- 7** Rápida degradação por ação da luz

*Formiga carpinteira, formiga lava-pés, formiga cabeçuda, formiga louca, formiga fantasma, formigão-fogo ("pixizica"), formiga argentina, formiga acrobata, formiga cortadeira (saúva e quenquém); carrapato marrom dos cães (*Rhipicephalus sanguineus*).

A MELHOR PROTEÇÃO PARA O SEU PATRIMÔNIO



**Eliminação
da colônia toda**



**Resultados
imediatos e de
longa duração**



**Controla todos os
gêneros de cupins
subterrâneos que
ocorrem no Brasil**



**Melhor relação
custo-benefício**

DOSAGENS

PARA CUPIM DE SOLO

Preparo da Calda:

- 150 ml de Termidor® para 10L de água

Barreira química de transferência:

- Solo - 5L de calda por metro linear
- Alvenaria - 1L de calda por metro linear

Tratamento de superfície (solo):

- 5L de calda

PARA CUPIM DE MADEIRA SECA

Preparo da Calda:

- 100 ml de Termidor® para 10L de solvente orgânico (isoparafina ou querosene desodorizado)

Tratamento da madeira:

- Injeção da solução ou pincelamento

Maiores detalhes podem ser obtidos no rótulo do produto ou FISPQ.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS:

- Leia sempre as instruções do rótulo antes de usar o produto
- Em caso de ingestão acidental, procure imediatamente o médico, levando a embalagem ou rótulo do produto
- Termidor® está registrado na ANVISA/MS. O número de registro consta no rótulo do produto
- Apresentação: Frasco plástico de 1 Litro e de 250 ml.

QUALIDADE E EFICIÊNCIA BASF - SOLUÇÕES PARA O CONTROLE DE PRAGAS
Tenopa®, Fendona® 6 SC, Goliath®, Siege®, Termidor® 25 CE, Plydor® 200 SC, Interceptor®, Abate® 1G, Abate® 500 E, Storm® Bloco
Leia sempre as instruções do rótulo

BASF
 The Chemical Company

Fale com a BASF – 0800 0192 500
www.agro.basf.com.br – agro-br@basf.com